

## Rainer Leschke: Krieg ohne Opfer. Von den Verlusten der Kriegserzählung.

Wenn Faktizität zum Maß der Literatur wird, bekommt die Literatur Probleme, zumindest aber bekommt sie die Leviten gelesen. So auch bei Sebald: Der Luftkrieg über Deutschland war unnötig und daher auch irgendwie unmoralisch. Die Opfer seien zu bedauern. Sie seien damit, da Literatur sich um die Opfer ebenso wie um die Wirklichkeit zu kümmern habe, das originäre Klientel der Literatur. Da aber die Opfer des Luftkrieges in der Literatur nun einmal nicht – oder wenigstens nicht hinreichend<sup>1</sup> -vorkommen, habe Literatur versagt, ja sie habe sich auf „Sentimentalität und Larmoyanz“ (Sebald 1999, 17) zurückgezogen und ihr genuines Objekt vergessen. Weit davon ab, die Ehrenrettung von Literatur, insonderheit der deutschen Nachkriegsliteratur<sup>2</sup> betreiben zu wollen, verstören einige Ungereimtheiten an dem Gang dieser Argumentation und diesen soll im Folgenden nachgespürt werden.

Die realistische Grundierung von Kriegsnarrationen bedient sich bei einem vergleichsweise alten Muster, nämlich der Aufwertung von Erzählungen. Sobald die Narration allein nicht ausreicht und man ihr offenbar nicht mehr traut, muss sie kompensatorisch aufgeputzt werden. Das Material liefert die Realität, so sie sich nur wichtig genug ausnimmt. Also funktioniert sorgsam auf Bedeutsamkeit hin abgeklopfte Realität als Supplement mangelnder literarischer Leistungen. Das stellt einen ganzen Typus von Narrationen, die sich dieses Kompensationsgeschäfts bedient haben, unter den Generalverdacht mangelnder literarischer Leistung, der, wenn man das Material einmal Revue passieren lässt, mit wenigen Ausnahmen so unbegründet ja auch nicht ist. Dass man die Aufwertungsstrategie jedoch zum Imperativ wenden müsse, ist nicht unbedingt einzusehen, zumal das angeführte Kriterium zunächst einmal wenig mit Literatur zu tun hat und ein wenig schnell aus einem kompensatorischen Ausweichen eine literarische Tugend macht.

---

<sup>1</sup> Als Reaktion auf Sebalds Thesen wurde der eine oder andere von ihm nicht erwähnte Text nachgeliefert. Auf der Basis derartiger Rückergänzungen ließ sich Sebalds These selbst allerdings nicht nachhaltig zurückweisen. (vgl. Schulte 2003, 93f.)

<sup>2</sup> Es geht vielmehr um das generelle Problem der Text- und Narrationsstrategien von Kriegserzählungen. Dem Luftkrieg soll dadurch ein wenig von seiner normativen und zugleich marketingträchtigen Besonderheit genommen und auf das generelle Problem aufmerksam gemacht werden. Insofern beziehen sich die folgenden Ausführungen, soweit sie Material bemühen, auch auf die in diesem Kontext eher unauffällige literarische Verarbeitung des 1. Weltkriegs, die allerdings über weite Strecken diskursiv prägend war.

Nun bedienen sich Kriegserzählungen in jedem Fall der Authentizitätssignale, um den Wert und die Bedeutsamkeit der Erzählung zu heben. Das schlägt sich zumeist allein schon in der annoncierten Textsorte nieder: Man hat es nicht mit Romanen, sondern mit „Kriegstagebüchern“<sup>3</sup>, „Berichten“<sup>4</sup>, „Erlebnissen“<sup>5</sup> und sonstigen wahrheitsaffinen Textsorten zu tun und wenn es sich schon einmal um einen Roman handeln soll, dann wird die nötige Bedeutung mittels Generalisierung erzielt: Das Ganze wird dann etwa als „Der Roman des Frontsoldaten“ (Beumelburg 1930) avisiert und es gibt im 1. Weltkrieg kaum eine Waffengattung<sup>6</sup>, die von einer solchen Generalisierung verschont geblieben wäre. Kriegserzählungen signalisieren also eine besondere Nähe zu den erzählten Ereignissen und sie legen dabei ein ebenso urwüchsiges wie naives Widerspiegelungsmodell zu Grunde: Der Narration selbst wird, sofern sie nur hinreichend kunstlos betrieben wird, kein großer Einfluss zugetraut, das Entscheidende sind vielmehr die Ereignisse, auf denen die Erzählung basiert. Die Größe des Objekts wird von den Kriegserzählungen nicht nur explizit geliefert, sie wird geradezu gefeiert<sup>7</sup>: „(...) der Morgen glüht blutigrot auf allen Gipfeln. Und aus dieser Glut steigt ein Tag von ungeheurer Bedeutung: der 23. Mai 1915.“ (Trenker 1938, 79) Die Größe des Objekts steht bei Weltkriegen zumeist ohnehin außer Frage, so dass dann nur noch die Bedeutung des erzählten Geschehens für dieses an sich so maßlose Ereignis unter Beweis zu stellen wäre. Und auch dies wird pflichtschuldigst geliefert: „Wenn Loretto fällt, ist alles verloren.“ (Trenker 1938, 132) Oder etwas ausführlicher bei Jünger: „Der Endkampf, der letzte Anlauf schien gekommen. Hier wurde das Schicksal von Völkern zum eisernen Austrag gebracht, es ging um den Besitz der Welt. Ich war mir, wenn auch nur mit dem Gefühl, der

<sup>3</sup> So flaggen zumeist bereits die Untertitel mit ihren Textsortenangaben diesen Authentizitätsanspruch des Materials aus. Dwingers „Die Armee hinter Stacheldraht“ führt den Untertitel: „Das sibirische Tagebuch“ (Dwinger 1929), bei Carossa ist von einem „Tagebuch im Kriege“ bzw. „Rumänische(m) Tagebuch“ die Rede, Jüngers „Stahlgewitter“ nennt sich im Untertitel „Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers“ und seine „Strahlungen I“ sind als „Das erste Pariser Tagebuch“ und „Kaukasische Aufzeichnungen“ eingeordnet.

<sup>4</sup> So ist in Ernst Gläfers „Jahrgang 1902“, der allein durch den Titel bereits eine Generalisierungstendenz (vgl. a. Anm. 6) verfolgt, der zweite Teil „Krieg“ mit ‚Bericht‘ überschrieben und Koeppen bezeichnet seinen Kriegsroman, wenn auch mit kritischer Ironie, immerhin als „Heeresbericht“. Koeppen nutzt die Verlogenheit und den ideologischen Charakter der offiziellen Berichte als Resonanzboden für seine Narration (vgl. a. Gollbach 1978, 118ff.). Auch Sebald bezeichnet Nossaks pseudoautobiographische Glossen als einen „Rechenschaftsbericht über den Untergang von Hamburg“ (Sebald 1999, 62). Zum Reportagestil der Kriegsliteratur des 2. Weltkriegs vgl. a. Zabel 1978, 27 ff.

<sup>5</sup> So wurde etwa Walter Flex' „Der Wanderer zwischen beiden Welten“ als ‚Kriegserlebnis‘ distribuiert.

<sup>6</sup> So bei Plievier, „Roman der deutschen Kriegsflotte“ (Plievier 1930) und bei Trenker, „Der Heldenkampf eines Panzerwerkes“ (Trenker 1938) oder bei Möbius, „Schnellboote“ (Möbius 1943).

<sup>7</sup> „Die Welt war ja plötzlich so ungeheuer groß geworden“ (Trenker 1938, 8)

Bedeutung der Stunde bewußt, und ich glaube, daß jeder damals das Persönliche sich auflösen fühlte vor der Wucht der historischen Verantwortung, die sich auf ihn heruntersenkte. Wer solche Augenblicke erlebte, ist sich darüber klar, daß die Geschichte der Völker doch mit dem Geschick der Schlachten steigt und fällt.“ (Jünger 1926, 226f.) Wenn also die Bedeutung des Objekts über jeden Zweifel erhaben ist, dann gilt es nur noch die Güte der Berichterstattung selbst unter Beweis zu stellen und die besteht in eben jener möglichst kunstlosen Widerspiegelung. Präzise Orts- und Zeitangaben, Statistiken, strategische Lagebeurteilungen und Hinweise auf bekanntermaßen kriegsentscheidende Ereignisse laborieren an einer betont sorgsam Defiktionalisierung<sup>8</sup> der Narration. Zur Verstärkung der Authentizitätsbeweise werden auch Medienwechsel, die nicht nur die fiktionale, sondern eben auch die sprachliche Form durchbrechen, nicht gescheut: Die Bebilderung des Materials<sup>9</sup>, die Beigabe von Skizzen und technischen Zeichnungen, von Zitaten<sup>10</sup> und Dokumenten, von Glossaren und sonstigen Erläuterungen funktionieren allesamt im Dienst eines Unterlaufens des fiktionalen Charakters von Narrationen. Kriegserzählungen geben sich zumeist wenig Mühe, ihren ‚Realismus‘ durch irgendein literarisches Verarbeitungsprogramm<sup>11</sup> zu legitimieren.

<sup>8</sup> Streng genommen ist die Wirklichkeit selbst immer noch das Authentischste. So redet Sebald angesichts von bestimmten Dokumenten etwa von dem „Aufklärungswert solcher authentischen Fundstücke, vor denen jede Fiktion verblasst“ (Sebald 1999, 72), wodurch er implizit die Aussagekraft fiktionaler Diskurse bestreitet. Interessant ist, dass Zabel dem Kriegsroman nach 45 eine eher psychologisierende Tendenz nachsagt: „Sie [die von Z. untersuchten Texte; R.L.] orientieren sich am Charakter und an den Begleitumständen des Krieges, und wollen nicht, wie die Urheber der ‚Militaria‘, an der Kriegsgeschichtsschreibung teilnehmen. Geographische Daten und Hinweise, die historisch verifizierbar sind, tauchen daher spärlich auf. Es geht mehr um die Wiedergabe von subjektiven Reaktionen als um eine historisch überprüfbare Fixierung von Verlaufsphasen.“ (Zabel 1978, 22)

<sup>9</sup> Die Bebilderung des Materials als Authentifizierungsstrategie ist ebenfalls eine der Strategien des Kriegsromans, die Sebald seiner eigenen Textstrategie anverwandelt hat. Auch er greift nämlich auf eine Bebilderung und daher einen Medienwechsel zurück, um wenn schon nicht dem ‚Wahrheitsgehalt‘, so doch der Überzeugungsqualität seiner Thesen auf die Sprünge zu helfen, eine Technik, die in der literaturwissenschaftlichen Analyse nicht weniger unüblich sein dürfte als in literarischen Texten. Ansonsten vgl. Trenker 1938, Fechner 1941 u. Möbius 1943.

<sup>10</sup> Koeppen demonstriert den ideologiekritischen Gebrauch des Zitats, indem er Speisekarten, Programme, Reklame und eben Heeresberichte kontrastiv in den Text montiert, die Authentifizierungsstrategie also quasi doppelt und sie damit zur Paradoxierung von verschiedenen Wirklichkeitskonstruktionen verwendet. (Koeppen 1930)

<sup>11</sup> „Ein ganz bestimmtes Ereignis hat die Begrenztheit der Romanform erkennen lassen und damit grundsätzlich Bedenken gegen ihn geweckt. Dieses Ereignis war der erste Weltkrieg. Wohl aber gibt es eine Reihe von berühmten Romanen, die mit dem Beginn des Krieges enden, aber alle Versuche, ihn selber in die Romanform zu bringen, wirkten als zu eng und geradezu als peinliche Verzerrung: jede ihr mögliche Sinnggebung erwies sich als durchaus inadäquat. Am lesbarsten waren noch die anspruchslosen und sich nicht als Form und damit in einem Sinngehalt schließenden Tatsachenberichte.“ (Kayser 1958, 25) Ganz davon abgesehen, dass Tatsachenberichte die Lesbarkeit des Materials nicht unbedingt erhöhen, wie Kayser das annimmt, so ist die Formproblematik des Kriegsromans doch schon relativ früh erkannt worden. Zabel dehnt diese von Kayser auf den 1. Weltkrieg und seine literarische Verarbeitung

Verdichtungen, die Selektionen eines Wesentlichen, die abstrakten Rekonstruktionen makrostruktureller Prozesse in irgendwelchen glücklich gefundenen Mikrokosmen genießen zumeist einen eher geringen Ruf. Es geht vielmehr um die Sache selbst ohne Programm und Eingriff. Supplemente durch andere Medien gelten insofern auch nicht als Eingeständnis der Sprachlosigkeit, was im Reich der Erzählung ja schon einiges hieße, sondern quasi als Kontrolle, als Ausweis der Reinheit des Transfers des Ereignisses in den Text.

Eine gerade auch für narrative Kontexte interessante Authentifizierungsstrategie ist die Koppelung von narrativer Personalisierung und Zeugenschaft, d.h. die systematische Defiktionalisierung des narrativen Personals. Narrationen brauchen nun einmal Personal und diese Figuren sind in konsequent fiktionalisierten narrativen Kontexten einzig auf sich selbst bzw. den Erzählzusammenhang verwiesen, wenn es um so etwas wie ‚Authentizitätseffekte‘ geht. Authentizität wird daher in einer narrativen fiktionalen Umgebung zumeist mit Stimmigkeit oder Konsistenz übersetzt, was deutlich macht, dass der Referent eines solchen Urteils der Text und nicht irgendeine historische Wirklichkeit ist. Der Transfer dieser textuellen Konsistenz in die faktischen historischen Kontexte gestaltet sich dann in den diversen Realismen zumeist noch ein wenig komplexer: Die jeweiligen Vergleichsobjekte sind dann nicht mehr irgendwelche textuellen und historischen Details, sondern der Text und die historische Wirklichkeit als jeweils abstrakte Größen, was die Authentizitätsbehauptung zumeist recht wohlfeil erscheinen lässt. Durch die Defiktionalisierung des Personals jedoch wird Authentizität auf allen verfügbaren Ebenen ausgeflaggt: Ein Ich-Erzähler, der als eine historisch verbürgte Person konstruiert wird, schaltet die textuelle und die historische Authentizität auf allen Ebene automatisch gleich. Die Authentifizierung des Details wird überflüssig, da jedes Detail von dem Ich-Erzähler vermittelt und verbürgt und damit zugleich von der Autorität der historischen Person gedeckt ist. Schlimm für solche Konstruktionen wird es nur, wenn die Autorität der Person in Zweifel steht. Deswegen tun der PR eines Ernst Jünger und anderer auch ihre so bereitwillig ausgebreiteten militärischen Dekorationen<sup>12</sup> so gut, sie beziehen in die Referenzschleifen der Authentifizierungsstrategien ein weiteres Referenzsystem, nämlich das militärische ein und sichern damit die Autorität der Person, die wiederum den Text und seine

---

gemünzten Aussagen auf die Texte zum 2. Weltkrieg aus. (Zabel 1978, 25)

<sup>12</sup> Im Einzelfall – wie etwas bei Walter Flex (Flex 1917, 102) – tut’s auch der einschlägige Tod des Autors als Authentizitätsbeweis.

internen Verweise und Strukturen absichern soll. Diese mehrstufige Rückkopplungstechnik bei der Authentifizierung von Textmaterial ist zugleich Ausdruck davon, dass eine definitive Authentizität von Narrationen auf keinem dieser Wege zu erreichen ist, sondern dass eine Art rhetorischer Akkumulation von Authentizitätssignalen die generelle Problematik in der Vielzahl der Verweise zwar nicht löst, aber doch merklich zermüht.

Authentizität bleibt trotz dieser vielseitigen Rückkopplungen von Erzählfunktionen und historischen Prozessen ein extranarratives und vor allem auch ein extraästhetisches Kriterium und damit etwas, das allenfalls unter besonderen Konditionen – nämlich literarisch verarbeitet - Literatur normativ abverlangt werden kann, wenn man denn überhaupt gewillt ist, normativ mit ästhetischen Phänomenen umzugehen. Ohnehin handelt es sich selbst bei dieser quasi vom Literatursystem gebilligten Authentizität um die behauptete Kongruenz zweier Interpretationen, nämlich der der textuellen Kohärenz und der Kohärenz einer konstruierten Wirklichkeit<sup>13</sup>. Dadurch aber erhält die Behauptung der Kongruenz eine vergleichsweise komplexe Grundlage und wird damit eben auch entsprechend unsicher. Der Umkehrschluss, der von einer interpretierten Faktizität auf die normative Forderung einer literarischen Kohärenz zielt, fügt den ohnehin schon im Spiel befindlichen Unsicherheiten eine weitere hinzu, die insofern entscheidend ist, als in diesem Fall selbst die moderate Kontrolle durch die Instanz des Textes entfällt und sich nunmehr alles letztlich einer singulären Interpretation und daher eines Konstruktes von Wirklichkeit verdankt.

Von daher macht es auch nur bedingt Sinn, in der historischen Wirklichkeit herumzurühren und ‚Fakten‘ oder sonstige Realitätspartikel zu ermitteln, da sie kaum etwas über die literarische Wirklichkeit der Texte aussagen. Sobald man aber noch

---

<sup>13</sup> Gert Ledig scheint einer der wenigen Autoren zu sein, die sich in „Vergeltung“ (Ledig 1956) diesem expliziten Authentifizierungsgestus mittels historischen Materials oder personaler Identität widersetzen (vgl. a. Anm. 15), was wohl damit zusammenhing, dass er darauf vertraute, Authentizität auf ästhetischem Wege installieren zu können. Das dürfte ihm ja auch insofern gelungen sein, als das Publikum offenbar Schwierigkeiten mit der ästhetischen Form bekam und diesen formästhetischen Modus des Authentischen mit Ignoranz strafte. Im Übrigen gilt ähnliches für Edlef Koeppens „Heeresbericht“ (Koeppen 1930), dessen Authentifizierungsstrategien nicht ganz die ästhetische Drastik Ledigs aufweisen, der aber – wenn auch ein wenig zurückhaltender – prinzipiell mit ähnlichen formästhetischen Strategien wie denen einer forcierten Montage von authentischem Kontrastmaterial arbeitet. Koeppen verfügt allerdings über eine durchgehende narrative Struktur, die die Rezeption erleichtert oder trägt, so dass die Reaktionen des Publikums nicht ganz so radikal wie bei Ledig ausgefallen sind. Ähnliches gilt ebenfalls für Ledigs „Die Stalinorgel“ (Ledig 1955), der Sebald ja auch attestiert, „im Zeichen der radikalen Antikriegsliteratur der ausgehenden Weimarer Zeit“ (Sebald 1999, 109) produziert worden zu sein.

über die Wirklichkeit hinaus und auf so etwas wie Wahrheit heraus will, begibt man sich auf ein Terrain, das von den Fakten her nun wirklich nicht mehr zu garantieren ist. Die unglückselige Verquickung von Ästhetik und Wahrheit, die seit der Aufklärung als regulatives Prinzip den Kunstbetrieb begleitet hat und die selbst noch die Adornosche Ideologiekritik beherrscht, erfährt so in der Forderung, etwas, das Fakt und darüber hinaus Wahrheit sei, müsse auch in Literatur vorkommen, eine normierende Neuauflage. Wenn aber die Engführung von Ästhetik und Wahrheit einstmals noch Indiz glücklichen Gelingens gewesen sein mag, so wird sie bei Sebald implizit zur Norm, nämlich zu einem die literarische Produktion kontrollieren sollenden Prinzip.

Ganz abgesehen von der mangelnden Tauglichkeit der Faktizität zur literarischen Norm ist auch ihre normative Qualität nur wenig entscheidend: Ob denn die Wirklichkeit, so wie sie ist, moralisch gut ist, ist als Kriterium für ihre Eignung als Vorwurf literarischer Verarbeitung nicht nur von untergeordneter, sondern von überhaupt gar keiner Bedeutung. Dass Ungerechtigkeit sich besser für Narrationen eigne, denn Gerechtigkeit, gleich nach welchem moralischen Katalog diese nun auch bestimmt worden wäre, hat mit der dramaturgischen Qualität, also dem Konfliktpotential der Ungerechtigkeit, nicht jedoch mit ihrem normativen Status zu tun. Ohnehin benötigt jegliches normative Urteil Kriterien, deren Begründung kaum Anspruch auf Konsens erheben können wird, zumal eine verlässliche ethische Ableitung grundsätzlich (vgl. Leschke 2001)<sup>14</sup> nicht zu haben ist. Insofern macht Sebalds ebenso beflissener wie ausführlicher Nachweis der normativen Fragwürdigkeit des britischen Luftkriegs literarisch gesehen allenfalls insofern Sinn, als er ein historisches Konfliktpotential aufzeigt, das unter Umständen dramaturgisch auszuwerten gewesen wäre. Von diesen Umständen aber, die solche literarischer Produktion sind, erfährt man bei Sebald zunächst einmal nichts, mehr dafür jedoch über Bomber Harris<sup>15</sup> (Sebald 1999, 27f.) und andere Beteiligte.

---

<sup>14</sup> „Auf die komplizierte Frage des Verhältnisses von Ethik und Ästhetik, mit der Thomas Mann sich plagte, ließ man sich nicht ein.“ (Sebald 1999, 56) Das gilt nicht zuletzt auch für Sebald selbst, dessen der Wirklichkeit entnommener ästhetischer Imperativ sowohl ethisch wie ästhetisch wenig belastbar und ebenso wenig überlegt zu sein scheint.

<sup>15</sup> Gert Ledig liefert zu dieser synchronen Historisierung und Personalisierung Sebalds den nötigen Kontrast: „Etwaige Übereinstimmungen mit Angehörigen der US-Air-Force, die 1944/45 Deutschland bombardierten, oder deutschen Zivilisten und Soldaten sind nicht beabsichtigt.“ (Ledig 1956, 4) Allerdings konstruiert er gleichzeitig eine Art Ersatz für Bomber Harris, nämlich Sergeant Strenehen, der, selbst Täter, letztlich das Opfer eines lynchenden deutschen Mobs von Luftkriegsopfern wird. Die Angelegenheit entbehrt so jeglicher Eindeutigkeit.

Dabei wird Sebald bei der Schilderung dieser ‚Ungerechtigkeit‘ ähnlich lyrisch und genauso unzuverlässig wie die vielen sprachlosen Kriegsromane auch: „Ich habe einmal einen ehemaligen Bordkanonier erzählen hören, daß das brennende Köln von seinem Platz in der rückwärtigen Glaskanzel aus noch zu sehen gewesen sei, als sie schon wieder hinaus waren über die holländische Küste, ein Feuerfleck in der Finsternis gleich dem Schweif eines reglosen Kometen.“ (Sebald 1999, 31 f.) Der Nutzen solcher Schilderung ist mäßig, weder das genaue Ausmaß noch die Opfer des Brandes lassen sich erschließen, allenfalls, dass es ziemlich viele gewesen sein müssen, was mehr oder minder jede gewünschte Größenordnung unterstützt. Interessant ist, dass Sebald sich also genau desselben Mischdiskurses bedient wie jene wirklichkeitsgetränkte Kriegsliteratur, deren Abwesenheit im Falle des Luftkrieges er beklagt. Quantifizierungen, die bloße Größe aufrufen, weil sie jegliche Vorstellungskraft sprengen oder aber systematisch die Vergleichsgrößen nicht genannt werden, Exaktheiten, die nichts aussagen, weil nicht klar ist, was sie eigentlich meinen und wie weit sie reichen, sind diskursive Mittel schiere Größe zu signalisieren und damit das aufzurufen, was Kant mit der Kategorie der Erhabenheit zu fassen suchte. Sebald nähert sich diesem protoliterarischen Mischdiskurs<sup>16</sup> also quasi von der anderen Seite: Selbst die schlichte Erhebung der Fakten bedient sich schon eines quasiliterarischen Diskurses, wiewohl sie - und das ist immerhin eines ihrer Merkmale - prinzipiell ohne eine solche rhetorische Kompensation auskommen könnten, müssten Fakten doch eigentlich nur genannt werden. Die Fakten sind so vollständig wohl doch nicht, dass sie den normativen Diskurs restlos und ohne Zweifel deckten, andernfalls wäre das Hörensagen von Bordschützen nicht der Erwähnung wert gewesen.

Dass Stereotype und Sprache überhaupt angesichts von etwas per definitionem Unaussprechlichen – und als ein solches wird von Sebald der Luftkrieg markiert - versagen, macht auch Literatur, wenigstens einer gewissen Güte - und

---

<sup>16</sup> Interessant ist, dass Sebald auf der anderen Seite genau diesen Diskurs, den er selbst produziert, zielsicher diagnostiziert und verwirft: „Dieses irgendwie Unwahre der Augenzeugenberichte entsteht aber auch aus den stereotypen Wendungen, derer sie sich bedienen. Die in ihrer extremen Kontingenz unbegreifliche Wirklichkeit der totalen Zerstörung verblasst hinter einschlägigen Formulierungen wie ‚ein Raub der Flammen‘, ‚verhängnisvolle Nacht‘, ‚es brannte lichterloh‘, ‚die Hölle war los‘, ‚starrten wir ins Inferno‘, ‚das furchtbare Schicksal der deutschen Städte‘ und dergleichen mehr.“ (Sebald 1999, 34) Dass Stereotype zugleich Indikator eines bestimmten Typus von Literatur sind und dass sie sich häufen, sobald es sich um Ereignisse einer gewissen Größenordnung handelt, die von kleinen Einheiten her, wie sie der Literatur zu Gebote stehen, nur schwer zu rekonstruieren sind, sobald also ein Feld erschwerter narrativer Unzugänglichkeit erreicht wird, hätte Sebald gerade aufgrund seiner Kenntnis der Kriegsliteratur eigentlich aufgefallen sein müssen.

daraus rekrutiert sich der Großteil der Kriegsliteratur nun einmal - den Garas. „Das anscheinend unbeschadete Weiterfunktionieren der Normalsprache in den meisten Augenzeugenberichten ruft Zweifel herauf an der Authentizität der in ihnen aufgehobenen Erfahrung.“ (Sebald 1999, 35) Wenn aber das Sprechen generell unter Verdacht gerät, dann bliebe allenfalls noch jene seltene, ästhetisch geglückte literarische Transformation, die Sprache noch hinter der Sprachlosigkeit möglich machte. Solchen hehren Kriterien gegenüber aber hielte definitiv nichts von der versammelten kriegsliterarischen Geschwätzigkeit stand, vor allem jedoch nicht der eigene Diskurs Sebalds, der sich eben jener diskursiven Melange bedient, die er seinem Gegenstand nicht gönnt. Dass Feuerstürme schreckliche Produkte militärischen Ehrgeizes sein mögen, ist zweifellos richtig, dass sie einer Beschreibung wie der von Sebald gewählten bedürfen, schon weniger: „Mit solcher Gewalt riß das jetzt zweitausend Meter in den Himmel hinauflodernde Feuer an sich, daß die Luftströme Orkanstärke erreichten und dröhnten wie mächtige Orgeln, an denen alle Register gezogen wurden zugleich.“ (Sebald 1999, 36) Auch hier ist wieder jene charakteristische Vermischung von referenzloser Exaktheit und bezeichnender Ungenauigkeit, die die kriegsliterarischen Diskurse kennzeichnet und die Sebald, wenn schon nicht an der Literatur, so doch am eigenen Diskurs hätte feststellen müssen, wenn ihm normativer Wille den fachlichen Blick nicht getrübt hätte.

Authentizität besagt also schlichtweg gar nichts, wenigstens wenn es um Literatur und Narration geht. Selbst personale Authentifizierungsstrategien, also jene Zeugenschaft, auf die sich gerade auch die Kriegsliteratur so viel zugute hält, sind nichts anderes als eine jener kompensatorischen Strategien, die den Stereotypen wenn schon nicht Eigenart, so doch Echtheit einpflanzen sollen. Krieg evozierte offensichtlich jede Menge Erzählungen, die solcher Aufwertung dringend bedurften, und sie fanden noch in den Aussagen jener Zeugen ihren Nachhall, die Sebald für seine Interpretation der Wirklichkeit des Luftkriegs heranzog. Die Kopplung von Entrüstung und schlechter Literatur verfügt auf diesem Feld ja durchaus über eine Tradition, die kaum minder mächtig und ebenso verhänglich ist wie jene von Heroik und Literatur. Sebald reanimiert diese Kombination und setzt damit eine Traditionslinie fort, die schon nicht in der Lage war, den ersten Weltkrieg zu verarbeiten und die sich dem zweiten gegenüber auch nicht als wesentlich handlungsmächtiger erwies. Die Forderung nach literarischer Verarbeitung des



Ungeheuerlichen oder, was dasselbe ist, die Klage über ihre Abwesenheit bedient sich des Gestus schlichter Kriegsliteratur, wodurch sich der Kreis gewissermaßen schließt: Wenn der Luftkrieg in einem Modus verarbeitet worden wäre, wie er von Sebald selbst aktualisiert wird, wäre ebensoviel gewonnen wie durch die zahllosen Kriegsromane der beiden Weltkriege, nämlich eine weitgehend unangemessene Narrativierung von zu groß geratenen Ereignissen, die dem Erzählen ganz offensichtlich über sind.

Die Frage, die sich solcherart nahezu zwangsläufig ergibt, ist die, wie man das denn nun macht, von Kriegen zu erzählen. Dabei wird im Übrigen unterstellt, dass es ziemlich egal ist, wo sich diese militärischen Massenschlächtereien abspielen, ob in der Luft, zu Wasser, in Gräben oder im Gebirge unterwegs oder sonst wo. Sebalds Luftkrieg haftet also prinzipiell nichts Exzeptionelles an: eben eine Massenschlächtereie unter vielen. Die Frage ist also, wie man mit solchen mehr oder minder präzise geplanten Menschenvernichtungen literarisch umgeht. Bei Sebald lautet das: „Wo hätte eine Naturgeschichte der Zerstörung einsetzen müssen?“ (Sebald 1999, 43)<sup>17</sup> Nun, zunächst einmal damit, dass es sich hierbei eben nicht um eine Naturgeschichte<sup>18</sup> handelt. Hier klingt genau eine jener unausgegorenen Generalisierungen an, die auch zu Romanen *des* Frontsoldaten führen: Das Ganze unterschreitet die Allgemeinheit, Unerbittlichkeit und Unausweichlichkeit von einigermaßen natürlichen Prozessen stets um ein Erhebliches, selbst wenn es diese an Auswirkungen noch überträfe. Militärische Ereignisse sind gemacht, geplant, haben ökonomische, soziale, historische, kulturelle oder auch religiöse Ursachen oder Anlässe und unterscheiden sich allein schon durch eben diese Gemachtheit, selbst wenn sie überkomplex und sonstwie aus dem Ruder gelaufen sein sollten, von allen sonstigen Katastrophen. Würde aber der Luftkrieg als Katastrophe erzählt, so würde etwas anderes konstruiert. Dabei ist die Strategie, Kriege als Naturkatastrophen zu modellieren, beileibe nicht selten<sup>19</sup>, handelt es sich doch um eine Strategie, die mit den jeweiligen Tätern ausgesprochen freundlich verfährt,

<sup>17</sup> Sebald bedient sich hier einer Formulierung Lord Zuckermans, ohne sich jedoch von der impliziten Naturalisierung des Ereignisses zu distanzieren, so dass davon ausgegangen werden muss, dass er, sofern er sie bemerkt, sie auch geteilt haben muss. Im Fall des Nichtbemerkens wäre allein das Anlass genug, Sebald diese Aussage zuzurechnen.

<sup>18</sup> Das fällt im Übrigen auch Schulte nicht auf, der Sebalds unglücklichen Terminus nicht nur übernimmt, sondern ihn zusätzlich noch in einer „*terra incognita* des Krieges“ (Schulte 2003, 83) überhöht.

<sup>19</sup> Es handelt sich um eine der gängigen Dekontextualisierungsstrategien, die den Blick auf Kausalitäten verstellt und zum Unfassbaren Distanz und Nähe zugleich schaffen soll. Zur Naturmetaphorik des Krieges vgl. a. Emig 2001, 84-89.

indem sie sie - sei es absichtsvoll oder aus Unfähigkeit - verschweigt. Dennoch ist eine solche Naturalisierung, die nach dem Bombenkrieg noch andere „Naturphänomene“, wie etwa „das gesellschaftliche Leben“ (Sebald 1999, 51) zu finden meint, selbst immer schon eine Konstruktion, die gnädig mit den Ereignissen und ihren Protagonisten verfährt. Was Sebald als Stoff für eine solche Naturgeschichte sammelt, ist eine Auswahl von Monstrositäten, wie sie von den zur Debatte stehenden Gewalten produziert zu werden vermögen. Seine Anekdotensammlung hätte so durchaus auch in die Kuriositäten- oder Horroredramaturgie der gewöhnlichen Kriegsromane Eingang finden können, wenn es die Eigenart der Erscheinungen zugelassen hätte. Verkohlte Kinderleichen in Reisekoffern passen nun einmal nicht sonderlich zu einer Frontbeschreibung, allerdings bilden die Fronten des ersten und zweiten Weltkriegs ähnliche Stereotype<sup>20</sup> des Grauens<sup>21</sup> wie der Luftkrieg aus. Es gibt also durchaus Äquivalente des Grauens und damit ist nicht die Unbeschreibbarkeit das eigentliche Problem, sondern das Stereotyp, dessen sich die Beschreibung bedient.

Gelegentlich gibt es bei solchen Stereotypen allerdings die Schwierigkeit, diese als solche überhaupt zu identifizieren. Eine derartige Identifikation von Stereotypen setzt einen funktionalen Vergleich des Materials unabhängig von irgendwelcher Betroffenheit oder Affektgebundenheit voraus und das scheint bei dem gewöhnlichen Klientel durchaus auf Schwierigkeiten zu stoßen. Stereotype sind für ihre Zielgruppe nur bedingt als solche zu durchschauen und Sebald erfüllt selbst in gewissem Grad das Kriterium einer solchen Zielgruppe, nur dass seine Texte eben nicht geschrieben wurden. „Diese Horrorbilder [eines von Bomben getroffenen Zoos;

<sup>20</sup> Solche Stereotype sind offenbar, und das bemerkt auch Sebald, textsortenunspezifisch, d.h., sie finden sich sowohl in der Erzählliteratur, der Deskription wie dem Erlebnisbericht. „Andererseits bleibt es erstaunlich, in welcher stereotypen Bahnen das, was zu Protokoll gegeben wird, zumeist verläuft. Eines der zentralen Probleme sogenannter Erlebnisberichte ist das ihres inhärenten Ungenügens, ihrer notorischen Unzuverlässigkeit und eigenartigen Leere, ihrer Neigung zum Vorgeprägten, zur Wiederholung des Immergleichen.“ (Sebald 1999, 93) Umso mehr erstaunt Sebalds Blindheit gegenüber der eigenen Reproduktion eben dieser Mängel.

<sup>21</sup> In den Arsenalen der Horrorstereotype finden sich viele mittlerweile historisch stabile Formen, die allesamt textsortenunabhängig funktionieren: von abgetrennten Körperteilen zu gespaltenen Schädeln und sonst wie geöffneten Körpern, auf Stümpfen vorwärts eilende Torsi, tagelang schreiende Verletzte, die Mehrfachtötungen. Auch erhält das Ganze eine geordnete dramaturgische Abfolge: vom ersten Toten, also dem Initiationsritus in den Tod, bis zur Steigerungsarchitektur des Kabinetts der Curiosa des Zu-Tode-Kommens. Die dramaturgische Logik, die die Hierarchie und damit den Platz des einzelnen Ereignisses in der narrativen Abfolge bestimmt, ist im Übrigen die der Freakshow: Maximale Differenz und maximale Angstbesetzung. Der anonyme schnelle Tod ist daher der narrativ wertloseste. Zudem bedient sich Sebald selbst eben dieser Rhetorik, wenn auch er sich nicht der Faszination des ‚Mehrfachtötens‘ entziehen kann: „in der fachmännischen Beschreibung der nochmaligen Zerstörung eines durch den Feuersturm mumifizierten Leibes, wird eine Wirklichkeit sichtbar, von der Schmidts linguistischer Radikalismus nichts weiß.“ (Sebald 1999, 72)

Anm. d. Verf.] erfüllen uns deshalb mit besonderem Entsetzen, weil sie die gewissermaßen vorzensierten, stereotypen Erlebnisberichte über das von Menschen ausgestandene Leid durchbrechen.“ (Sebald 1999, 107) Nun durchbrechen sie diese Stereotypen gerade nicht, sondern sie bedienen sie vielmehr – und hier wird deutlich, dass Sebald diese Stereotype des Horrors und ihre Logik offenbar nicht sonderlich gut kennt. Dabei muss man, um ihren Funktionsmodus zu erklären, nicht erst das Paradies bemühen, wie er es tut. Das Martyrium von Tieren ist nämlich ein durchaus beliebtes Motiv der Darstellung der Ungerechtigkeit von Gewalt, mobilisiert es doch zwei kulturell verankerte und daher kollektiv relativ verlässliche Normen: Unschuld und Hilflosigkeit. Zugleich wird eine kulturell ähnlich verankerte Schutzverpflichtung den durch diese Qualitäten gekennzeichneten Objekten gegenüber mobilisiert, die im Kontext rezeptiver Hilflosigkeit zu vergleichsweise intensiver Empathie motiviert. Insofern ist gerade das Martyrium der Kreatur eine häufig verwandte diskursive Strategie, um die Darstellung von Gewaltszenarios noch zu intensivieren. Szenarien unschuldigen tierischen Leides neben der allgemeinen Massenschlächtereien sind daher auch ein gängiges Motiv der Kriegsliteratur<sup>22</sup>. Die bewährten „Kunstgriffe“ (Sebald 1999, 54) versagen also keineswegs angesichts von Ereignissen wie dem des Luftkriegs, sondern solche Ereignisse mobilisieren sie geradezu<sup>23</sup>. Man muss sie allerdings als solche zunächst einmal erkennen.

Ohnehin funktionieren Stereotype kaum anders als eine Sprache gewordene Statistik, nämlich nach Durchschnitten und Wahrscheinlichkeiten. Die Stereotype sind damit - trotz des ihnen von einer normativen Ästhetik hartnäckig nachgesagten Malus - ein durchaus angemessenes Reaktionsmuster auf jene als individuiertes Erleben kaum mehr sinnvoll darstellbaren Phänomene wie Materialschlachten oder eben auch Flächenbombardements. Sobald also die Verhältnisse die Mathematik zum einzig adäquaten Beschreibungsinstrumentarium<sup>24</sup> zu machen drohen, übernimmt die Ästhetik des Erhabenen, das ja bekanntlich durchaus auch seine

<sup>22</sup> Das reicht von den verendenden Pferden über den Lagerhund bei Dwinger bis zu der an Katzen ausgeübten beiläufigen Gewalttätigkeit bei Carossa.

<sup>23</sup> Dies gilt insbesondere auch für Sebalds eigenen Text.

<sup>24</sup> Das Einfließen von Quantitäten, quantifizierten Verhältnissen, errechneten Tendenzen etc. in eine Zustandsbeschreibung des Krieges ist sowohl für den nonfiktionalen (vgl. Hüppaus 1984, 76 f.) wie für den fiktionalen Kriegsdiskurs etwa bei Zweig auffallend: „Nehmen wir mal an, jeder bisher gefallene Mann kriegt einen Quadratmeter Raum als letztes Erbe. Von den Russen mögen zwei Millionen unter die Erde gewandert sein, von uns anderthalb, von den Franzosen ebensoviel, von den Österreichern auch, von Italienern, Serben, Engländern und Türken schlecht gerechnet je eine halbe Million. Macht im ganzen ...“ (...) „Also achteinhalb Millionen Quadratmeter“ (...) „Wie lang und wie breit das Schachbrett sein müsste, das diesen Heldenfriedhof darstellte? Um es einfach zu machen: drei Kilometer lang und drei breit, und dann bleibt noch eine schmale Reihe für das, was noch kommen könnte.“ (Zweig 1954, 13)

mathematische Variante hat, das Reglement. Die literarische Narration droht dann jedoch gewöhnlich zu werden und in ihren Scherereien mit Stereotypen und seriellen Mustern unterzugehen.

„(...) lässt die materialistische Erkenntnistheorie oder irgendeine Erkenntnistheorie überhaupt sich aufrechterhalten angesichts solcher Zerstörung, oder ist nicht diese vielmehr das unwiderlegbare Exempel dafür, dass die gewissermaßen unter der Hand sich entwickelnden und dann anscheinend unvermittelt ausbrechenden Katastrophen in einer Art Experiment den Punkt vorwegnehmen, an dem wir aus unserer, wie wir so lange meinten, autonomen Geschichte zurücksinken in die Geschichte der Natur?“ (Sebald 1999, 79) Nur, was wäre damit gewonnen? Naturgeschichte funktioniert bei Sebald nur als der im Zweifel größere Mythos, der die Angelegenheit noch toppen soll, nicht jedoch als ein neues, selbst durchaus der Erklärung zugängliches Bezugssystem. Naturgeschichte wird damit als Chiffre einzigartiger Größe und gleichzeitiger Unerreichbarkeit gehandhabt<sup>25</sup>. Dem Geschehen wird in jeglicher Hinsicht Überdimensionalität unterschoben, der einzig noch Sprachlosigkeit zu korrespondieren vermag. Dabei ist die naturalisierende Aufladung als Supplement von Kausalität und Reaktion auf eine Komplexität, die, so sie aufgelöst würde, zumal die eigene Position nicht sonderlich schmeichelhaft dastehen lässt, eine dem literarischen Diskurs keineswegs fremde Technik der Verarbeitung von Größe. Allerdings ist es etwas anderes, aus einer literarischen Technik eine Aussage über Faktizität zu machen. Dass Literatur bestimmte Phänomene nicht oder nur unter erheblichen Verlusten verarbeiten kann, heißt noch längst nicht, dass sie nicht der Erkenntnis fähig wären. Es muss daher keineswegs ein Problem für die Erkenntnistheorie darstellen, wenn man literarisch an die Grenzen der Darstellungskapazität gerät. Allein schon die Ineinssetzung von Naturgeschichte, Erkenntnistheorie und literarischer Verarbeitung macht deutlich, wie Sebald die literarische Perspektive universalisiert und dabei zugleich den diskursiven Rahmen der Literatur zusehends verliert. Mit der vorschnellen Universalisierung einer Perspektive wird zugleich das Spezifikum der literarischen oder narrativen Fraktur ausgeblendet: Die Angelegenheit endet also in einer geradezu bemerkenswerten Unaufgeklärtheit über sich selbst. Die Monopolisierung des literarischen Blicks verliert zwangsläufig sich selbst und damit den Grund der Intervention.

---

<sup>25</sup> Dieselbe Logik liegt im Übrigen solchen Titelkonstruktionen wie denen von Jüngers „Stahlgewittern“ zugrunde.

So etwas wie „die unerhörte Realität der kollektiven Katastrophe“ (Sebald 1999, 61) ist zunächst einmal ein ästhetisches Problem<sup>26</sup>, keinesfalls aber eines der Deskription an sich. Als ästhetisches Problem ist es der Logik des Erhabenen unterworfen und diese lässt einige der Phänomene, die Sebald irritieren, erklärbar werden. Bereits bei Kant kann „das eigentliche Erhabene (...) in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft“ (Kant 1790, 166), was Sebalds fatale Tendenz zur Universalisierung wenigstens verständlich werden lässt. Dem Luftkrieg und den sonstigen Massenschlächtereien ist offensichtlich „keine ihnen angemessene Darstellung möglich“ (Kant 1790, 166). Allerdings lässt sich „diese Unangemessenheit (...) sinnlich darstellen“ (Kant 1790, 166) und genau das passiert bei der für das Erhabene charakteristischen Allianz von Begriff und Sinnlichkeit. Sebalds Ausflüchte in die Erkenntnistheorie sind schlicht das falsche Terrain und führen daher auch zu nichts. Es dreht sich vielmehr um die Darstellung von etwas bloße Sinnlichkeit Überstrapazierenden, das darum trotzdem nicht Kategorie geworden ist.

Das Problem, das Sebald auf einen durchaus ideologischen Begriff zu bringen sucht, indem ihm ein historisches Tabu schwant, ist in Wirklichkeit noch um einiges genereller, als Sebald es offensichtlich ahnt, denn es geht nicht nur um den nicht erzählten Luftkrieg, sondern es geht um die Schwierigkeit vom Erhabenen zu erzählen und damit um ein generelles erzähltheoretisches Problem, wie es bei verschiedenen narrativen Sujets, nicht zuletzt aber eben auch bei Kriegserzählungen zu finden ist. Ideologisch und politisch brisant und damit eben auch literaturwissenschaftlich interessant wird die Angelegenheit nur, wenn sie historisch begrenzt und zum einzigartigen Fall gemacht werden kann. Wenn sie jedoch nur einen Fall unter vielen möglichen darstellt, dann erlahmt auch das Interesse automatisch, handelt es sich doch nicht mehr um ein eingestürztes oder wenigstens skandalisiertes Tabu<sup>27</sup>, sondern um die wenig aufregenden Darstellungsprobleme eines narrativen Normalbetriebs. Und der Luftkrieg, wie im Übrigen viele Kriegsphänomene, weist mit den charakteristischen Merkmalen des Erhabenen eben

<sup>26</sup> So wird der Krieg etwa auch in einem der von Sebald mitgelieferten Erlebnisberichte behandelt (vgl. Sebald 1999, 99f.).

<sup>27</sup> Sebald meint rückblickend „im seelischen Haushalt der deutschen Nation eine empfindliche Stelle getroffen zu haben“ (Sebald 1999, 92). Allerdings zielte die ganze Konstruktion so deutlich auf die Reizung solcher ‚nationalen Empfindsamkeit‘ – selbst eine im Übrigen recht suspekta Konstruktion –, dass die verwunderte Feststellung selbst wiederum verwundert, deutete sie, sofern sie ernst genommen und nicht als Koketterie angesehen würde, doch auf eine frappante Unklarheit dem Funktionieren des eigenen Textes gegenüber hin.

auch die charakteristischen Schwierigkeiten auf, die das Erzählen mit derartiger sinnlicher Opulenz, wie fatal und furchterregend<sup>28</sup> sie auch sein mag, hat. Die schlechthinnige Größe und der Mangel an Vergleichbarkeit (Kant 1790, 169), also „eine Größe, die bloß sich selber gleich ist“ (Kant 1790, 171), bringen die Idee der Außerordentlichkeit hervor, die außerordentlich jedoch nur solange bleibt, solange sie bezeichnet und beschrieben wird. Wird sie jedoch begriffen, dann ist es im selben Moment um das Exzeptionelle des Vorgangs geschehen. Die Erhabenheit wird von Kant gleichzeitig als Wahrnehmungs- und als Verarbeitungsproblem, nicht aber als Problem des Objekts rekonstruiert<sup>29</sup>. Auch aus diesem Grund ist die Beschreibung des Luftkriegs als die Beschreibung eines Objekts vollkommen witzlos, liegen doch die Probleme auf anderem Gebiet. Der Luftkrieg ist also nur insoweit als Objekt überhaupt relevant, als er die Bedingungen der Erhabenheit erfüllt. Es ist die Funktionsweise des gewöhnlichen, aber dennoch eben nur schlecht erzählbaren Horrors<sup>30</sup>.

Es gibt im Übrigen durchaus noch mehr, was in der Literatur über Kriege oder, wie Sebald das wohl eher formulieren würde, über Katastrophen nicht vorkommt. Nicht nur der Luftkrieg ist offenbar signifikant unterrepräsentiert, sondern Opfer generell kommen in der Kriegsliteratur allenfalls in besonderer Pose vor. Das „skandalöse Defizit“ (Sebald 1999, 82) ist offenbar nicht allein und es stellt sich die Frage nach der Gemeinsamkeit des so eklatant Vernachlässigten. Der Luftkrieg ist wenigstens auf deutscher Seite ein Krieg ausschließlich der Opfer, also ein Krieg, der ohne Täter erzählt werden muss. Der Luftkrieg ist auch ansonsten ziemlich

<sup>28</sup> „Kühne überhangende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u.d.gl. machen unser Vermögen zu widerstehen in Vergleichung mit ihrer Macht, zur unbedeutenden Kleinigkeit. Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden; und wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen, und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.“ (KdU 185)

<sup>29</sup> „Man sieht hieraus auch, daß die wahre Erhabenheit nur im Gemüte des Urteilenden, nicht in dem Naturobjekte, dessen Beurteilung diese Stimmung desselben veranlaßt, müsse gesucht werden. Wer wollte auch ungestaltete Gebirgsmassen, in wilder Unordnung über einander getürmt, mit ihren Eispyramiden, oder die düstere tobende See, u.s.w. erhaben nennen? Aber das Gemüt fühlt sich in seiner eigenen Beurteilung gehoben, wenn, indem es sich in der Betrachtung derselben, ohne Rücksicht auf ihre Form, der Einbildungskraft, und einer, obschon ganz ohne bestimmten Zweck damit in Verbindung gesetzten, jene bloß erweiternden Vernunft, überläßt, die ganze Macht der Einbildungskraft dennoch ihren Ideen unangemessen findet.“ (KdU 179)

<sup>30</sup> Dass Sebald vor den Abgründen der Geschichte graust (vgl. Sebald 1999, 86), passt daher zum Genre, wie auch die etwas ungeleneke Verzahnung von Kleinheit und Größe, von der in diesem Kontext die Rede ist.

gleichmacherisch: er diskriminiert nur in Davongekommene und Opfer. Von Opfern wird generell nichts erzählt und bei den Davongekommenen kommt es darauf an, ob nur der Zufall es so wollte oder ob sie wenigstens danach zum Subjekt taugten. Insofern lässt der Luftkrieg vielleicht viele aberwitzige Szenen zu, er verfügt jedoch über äußerst wenig Personal, von dem zu erzählen wäre. Es bleiben eben nur Opfer und noch einmal Davongekommene.

Narrationen benötigen allerdings Subjekte, denn von Objekten lässt sich strukturell nur schlecht erzählen. Narrationen operieren mit einer normativen Konfliktlogik, die weder passives Reagieren noch besinnungslose Flucht oder depressive Betroffenheit anders denn negativ verarbeiten könnte. Der Konflikt wird in Narrationen als bewusste, normengeleitete Handlung konstruiert, nicht jedoch als Aushalten und Überdauern, also als Geschehen. Insofern wird der Luftkrieg, wie im Übrigen jeder Krieg und jede Katastrophe, erst erzählbar, wenn in ihm Positionen für Subjekte gefunden werden können. Geschehen allein, also ohne kenntliches Subjekt<sup>31</sup>, ist Gegenstand von Deskription und nicht von Narration und den Luftkrieg anders denn als ein Geschehen zu nehmen, das die Gesetze der Wahrscheinlichkeit und der Physik an die Stelle von Normen und Handlungen setzt, dürfte schwierig sein. Die narrative Reduktion auf normativ handelndes Personal fällt angesichts solcher Gegebenheiten relativ schwer und es macht auch wenig Sinn, den Interventionen des blinden Zufalls normativ auf die Sprünge helfen zu wollen und die Opfer entweder gerecht oder tragisch erscheinen zu lassen. Beides wäre gleichermaßen unangemessen, ist doch der Zufall moralisch schlicht indifferent. Denn der Luftkrieg macht ja gerade keine normativen Unterschiede, wie es das Erzählen tut. Sobald dem Luftkrieg jedoch Subjekte implementiert würden, würde der Gegenstand automatisch verfehlt<sup>32</sup> und man landete nur zu schnell bei jenem von Sebald geächteten, „gegen jeden literarischen Anstand verstoßenden Kitsch“ (Sebald 1999, 67).

Sebalds stetig moralisierender Diskurs, der beständig Moral und Kunst in wechselseitige Beugehaft zu nehmen sucht, verkennt die strukturelle Amoral des abwesenden Sujets: Sobald die Bombenteppiche keinen Unterschied mehr zwischen ‚Moral‘ und ‚Unmoral‘, also zwischen affiner und nicht-affiner Norm machen, sind sie

<sup>31</sup> „Ein Krieg, der den einzelnen in die trübe, erniedrigende Anonymität eines unentwirrbaren Grauens verbannt, lässt eigentlich keine Helden mehr zu, die das Epos besingen könnte.“ (Zabel 1978, 51)

<sup>32</sup> So dekonstruiert etwa Ledig den Subjektstatus ebenso lapidar wie konsequent: „Menschen gab es viele.“ (Ledig 1956, 9)

und ihr Geschehen zunächst einmal normativ indifferent. Über die ‚Moral‘ von Bombenteppichen kann in Narrationen nur auf der Ebene von handelnden Subjekten verhandelt werden und das brächte unweigerlich wieder Bomber Harris ins Spiel. Wie unangemessen jedoch die narrative Verarbeitung von dessen normativer Ausstattung und Reflexion angesichts des angerichteten Effekts wäre, dürfte relativ evident sein. Bomber Harris taugt vielleicht zum Melodram, nicht jedoch zu einer einigermaßen ernsthaften Erzählung. Der Luftkrieg fällt so in die Kluft zwischen Melodram und jenen Szenarien des Erhabenen und damit quasi in einen narrationslosen Raum.

Interessant ist, dass Sebald in einem durchweg moralisch aufgeladenen Diskurs die normative Indifferenz des Geschehens selbst ignoriert. Der Luftkrieg ist ein Vorgang, der sich, wie im Übrigen über weite Strecken hinweg jeglicher Krieg, narrativ nicht erfassen lässt, da es auf normative Subjekte schlicht nicht ankommt. Die frappante Absichtslosigkeit und Gleichgültigkeit den Opfern gegenüber macht auch das Erzählen von ihnen überflüssig. Die Opfer sind nicht Gegenstand normativer Entscheidungen – schon gar nicht der eigenen –, sondern von Zufällen und Physik, die zwar ausgelöst werden und daher alles andere als zufällig sind, bei denen sich jedoch keine einigermaßen sinnvolle Beziehung zwischen Täter, Tat und Opfer konstruieren lässt. Die Opfer sind – gleich welche Norm man auch veranschlagt – so schuldig und unschuldig wie die Täter, so dass sich allenfalls berichten, aber eben nicht erzählen lässt.

Die offensichtliche Unsicherheit der Kriegserzählungen gegenüber Textsortendifferenzen, ihr Schwanken zwischen Bericht, Erzählung, Tagebuch usw. dürfte von daher nicht nur mit dem Verlangen nach Authentizität etwas zu tun haben, sondern eben auch mit den Schwierigkeiten, vom Krieg zu erzählen. Denn auch für die Kriegsromane gilt das, was von den Erzählungen vom Luftkrieg anzunehmen gewesen wäre, wenn sie denn existieren würden: Sie haben eklatante Schwierigkeiten mit den Opfern. Von dem Maschinengewehr gilt prinzipiell dasselbe, nur eben in kleinerem Maßstab, was von den Bombenteppichen angenommen werden muss: Sie diskriminieren nicht sinnvoll in einem narrativen Sinn. Welcher Verrenkungen es bedarf, wenn dennoch normativer Sinn in die Materialschlachten gebracht werden soll, demonstriert am augenfälligsten Jünger mit seinen Stahlgewittern. Jünger sah „die überragende Bedeutung der Materie. Der Krieg gipfelte in der Materialschlacht; Maschinen, Eisen und Sprengstoff waren seine



Faktoren. Selbst der Mensch wurde als Material gewertet.“ (Jünger 1926, VII) Und genau eine solche Reduktion widerfährt eben auch den Opfern: „Ich hielt meine Pistole mitten in ein Gesicht, das mir wie eine blasse Maske aus der Dunkelheit entgegenleuchtete. Ein Schatten schlug mit quäkendem Aufschrei rücklings ins Drahtverhau.“ (Jünger 1926, 81) Gesicht, Maske, Schatten, und es ist nicht klar, was davon überhaupt zusammengehört. Zusätzlich quäkt das Ganze dann auch noch. Sämtliche Bewegungen der Sprache Jüngers atmen Abwehr: Entindividuation, Entkonkretisierung, Reduktion auf Diffuses, vollendet in der Beschränkung auf Animalisches. Statt Subjekten agiert der Zufall: „Beim ersten Schuß war mir das Magazin aus dem Pistolenkolben gesprungen. Ich stand schreiend vor einem Engländer, der sich entsetzt mit dem Rücken in den Stacheldraht preßte und drückte immer wieder den Abzugsbügel zurück, ohne daß ein Schuß ertönte. (...) Noch einmal blieb ich in einem Trichter stehen und richtete die Pistole auf einen mir folgenden Schatten. Diesmal erwies sich das Versagen als ein Glück, denn es war Birkner, den ich schon längst zurück glaubte.“ (Jünger 1926, 81) Zufälle entscheiden über Leben und Tod oder Figur und Grund. „In Monchy sahen wir vor dem Revier eine Menge von Gaskranken sitzen, die sich die Hände in die Seiten preßten, stöhnten und würgten, während ihnen das Wasser aus den Augen lief. Die Sache war keineswegs harmlos, denn einige von ihnen starben etliche Tage darauf nach furchtbaren Schmerzen. Wir hatten einen Blasangriff von reinem Chlor auszuhalten gehabt, einem Kampfgas, das durch Ätzen und Verbrennen der Lungen wirkt. Von diesem Tage an beschloß ich, nie ohne Gasmaske auszugehen (...).“ (Jünger 1926, 74) Zur Not hilft Statistik: „Von den vierzehn Mann, die mit mir ausgezogen waren, kamen nur vier zurück, (...).“ (Jünger 1926, 181)

Das sich zu erkennen gebende Opfer wird zum Skandalon, vereitelt es doch die soldatische Bestimmung des Tötens: „Da erblickte ich den ersten Feind. Eine Gestalt kauerte etwa drei Meter vor mir, anscheinend verwundet, in der Mitte der zertrommelten Mulde. Ich sah sie bei meinem Erscheinen zusammenfahren und mich mit weit geöffneten Augen anstarren, als ich ganz langsam, die Pistole vorstreckend, auf sie zuschritt. Ein Drama ohne Zuschauer bereitete sich vor, es war eine Erlösung, den Feind endlich als Erscheinung greifbar zu sehen. Zähneknirschend setzte ich die Mündung an die Schläfe des vor Angst Gelähmten, die andere Faust in seinen Uniformrock krallend; mit einem Klagelaut griff er in seine Tasche und hielt mir eine Karte vor Augen. Es war das Bild von ihm, umgeben von

einer zahlreichen Familie ... Ich bezwang meine irrsinnige Wut und schritt vorüber.“ (Jünger 1926, 229) Die Vermenschlichung verhindert Tötung und Opfer. Die Kombination von Vermenschlichung und Tötung, die Remarque in einer sorgsam gesteigerten Parallelszene konstruierte, wird als tragische Schuld eines unschuldigen Täters codiert und mobilisiert das größte in solchen Konstellationen generierbare Pathos. Sobald also Kriege nicht mehr als personalisierbare Kämpfe darstellbar sind, und das ist spätestens seit dem 1. Weltkrieg der Fall, werden Opfer zwar in Massen produziert, nur funktionieren sie narrativ nicht mehr so richtig, taugen sie doch nicht mehr zum Antagonisten: Als Grundierung und Material des Geschehens sind sie nicht kenntlich genug, als Personalisierte und Kenntliche sind sie nicht schuldig genug.

Das pathetische Opfer funktioniert nur als Einzelfall und ist daher auch keine Lösung für Sebalds Problem. Wenn Walter Flex seinen Leutnant Wurche mit dem penetranten Pathos<sup>33</sup> des Heldentodes versieht, dann ist das eben nur einmal machbar und nicht in Serie. Das Opfer muss zuvor Subjekt gewesen sein, wenn es sich zum pathetischen Opfer qualifizieren soll. Solche Konstruktionen eignen sich für Kriegsromane allenfalls bedingt, setzen sie doch voraus, dass zuvor das Personal auf eine überschaubare Größe<sup>34</sup> gebracht wurde, so dass überhaupt Beziehungen zwischen Figuren zu konstruieren sind, die einen solchen Aufwand rechtfertigen können. Flex tut noch ein Übriges, indem er die Angelegenheit zusätzlich mit einem kaum kaschierten, homophilen Grundton codiert, was den Subjektstatus des Opfers durch affektive Bindung noch zusätzlich erhöht.

Für Massenvernichtungen, wie sie hingegen Sebald vorschweben, eignen sich derart patriotische Verfahren im Umgang mit den Opfern nicht und auch Jüngers mythische Überhöhung des Zufalls, die das Pendant für die trotz „unwahrscheinlicher Verwegenheit“ (Jünger 1926, 232) am Leben Gelassenen bildet: „Manchmal schien es, als ob selbst der Tod sich scheute, ihnen in den Weg zu treten. ---“ (Jünger 1926,

<sup>33</sup> „Da stand ich vor dem Toten und wusste nun erst: Ernst Wurche war tot. In einer kahlen Stube auf seinem grauen Mantel lag der Freund, lag mit reinem stolzem Gesicht vor mir, nachdem er das letzte und größte Opfer gebracht hatte, und auf seinen jungen Zügen lag der feiertäglich große Ausdruck geläuterter Seelenbereitschaft und Ergebenheit in Gottes Willen.“ (Flex 1917, 75) Die Angelegenheit wird noch weiter ausgesponnen und dadurch keineswegs erträglicher: Das Opfer wird mit einem Heldengrab versehen: „Ein Grab voll Sonne und Blumen sollte der sonnenfrohe Junge haben. Mit Grün und Blumen kleidete ich die kühle Erde aus.“ (Flex 1917, 76) und das Ganze wird dann noch einmal ideologisch überhöht: „Großen Seelen ist der Tod das größte Erleben.“ (Flex 1917, 77)

<sup>34</sup> So etwa in Dwingers reiner Opfererzählung „Armee hinter Stacheldraht“, die aber aus der Hierarchisierung der Opfer in einer Kleingruppe und der Konfrontation mit rabiat stilisierten Antagonisten heraus funktioniert.

232 f.), hilft bei der Darstellung zufällig Davongekommener nicht weiter. Eher schon ist Plieviers Umgang mit den Resultaten von Massenschlächtereien den Verhältnissen angemessen: „16 Kubikmeter erschlagenen Menschenfleisches erwartete die Grube von ihnen, nicht alle Toten konnten sie im ganzen transportieren, beispielsweise wo der Gefechtsstand des Sturmbataillons sich befunden hatte, waren im Umkreis Teile und rosiges Geschlinge von dem bereiften Buschwerk abzupflücken.“ (Plievier 1945, 9 f.) Und selbst das reicht noch nicht aus, das Ganze wird nach dem gängigen Muster des wiederholten Todes nochmals gedoppelt: „Die Grube war nicht mehr da. Daneben war ein Trichter gerissen worden (...). Die 16 Kubikmeter Leichenmasse war in die Höhe gehoben worden, war wieder zurückgefallen, hing jetzt am Rand der Trichterböschung und ragte darüber hinaus.“ (Plievier 1945, 19) Einerseits handelt es sich beim Paradox des Tötens des bereits Toten<sup>35</sup> um ein keineswegs originelles, sondern um ein hinlänglich bekanntes und in vielen Kriegsnarrationen erprobtes Verfahren der Steigerung des Schreckens<sup>36</sup>, andererseits lässt sich aus solchen Kubikmetern Mensch keine Erzählung quetschen, denn auch die funktioniert bei Plievier in bekannter Manier<sup>37</sup> und erfüllt so natürlich auch nicht Sebalds Erwartungshorizont.

Sebalds Anforderungsprofil lässt weder die Reduktion auf eine identifizierbare Größenordnung zu, denn es geht ihm ja genau um diese außerordentliche Größenordnung, noch erlaubt es irgendeine Art von Subjektivierung. Damit nimmt er jedoch gleichzeitig der Narration ihr Instrumentarium. Bei dem, was Sebald

<sup>35</sup> Im Übrigen gibt es eine parallele, allerdings entschieden beiläufiger eingeschobene Konstruktion bei Ledig: „Das geschah beim Friedhof. In ihm sah es anders aus. Vorgestern hatten die Bomben ausgegraben. Gestern wieder eingegraben. Und was heute geschehen würde, stand noch bevor. Selbst die Verfaulten in den Soldatengräbern wussten es nicht.“ (Ledig 1956, 8; vgl. a. Anm. 36)

<sup>36</sup> Paradoxa eignen sich aufgrund ihrer logischen Auffälligkeit offenbar besonders zur Intensivierung des Horrors, da zum Schrecken des eigentlichen Geschehens der Widerspruch der logischen Form hinzukommt. So wird Grauen aus etwas eigentlich Unerheblichem generiert. Das Verfahren wird u.a. auch von Remarque genutzt. Im Übrigen arbeitet auch Gert Ledig mit zur Paradoxie tendierenden Konstruktionen, so etwa beim Motto: „Einer Toten gewidmet, die ich als Lebendige nie gesehen habe.“ (Ledig 1956, 5) oder mit harschen Kontrasten wie in der folgenden expositorischen Passage: „Lasset die Kindlein zu mir kommen. – Als die erste Bombe fiel, schleuderte der Luftdruck die toten Kinder gegen die Mauer. Sie waren vorgestern in einem Keller erstickt. Man hatte sie auf den Friedhof gelegt, weil ihre Väter an der Front kämpften und man ihre Mütter erst suchen musste.“ (Ledig 1956, 7)

<sup>37</sup> Neben der konventionellen Narration mit reduziertem und gehörig normativ ausgestaffiertem Personal bedenkt Plievier die Opfer gelegentlich noch mit einer Art serieller Kurz-Personalisierung (vgl. Plievier 1945, 255 ff.). Die Funktion der Serie besteht in der Illustration des prompt folgenden Generalnenners: „Ein ganzes Volk – Mütter, Frauen, Kinder stöhnten unter einer Propaganda, die ihnen alle Hoffnung nahm und die Männer, Söhne, Väter in ihrem Bewusstsein tagelang sterben ließ.“ (Plievier 1945, 260) Da derartige Sentenzen nicht gerade zum narrativen Kerngeschäft gehören, wird deutlich, dass damit zugleich die Serialisierung als Technik, mit kollektivem Schrecken narrativ umzugehen, marginalisiert wird.

einfordert, handelt es sich also keineswegs um ein moralisches Versäumnis, sondern schlicht um eine narrative Sollbruchstelle, bei der man sich nicht wundern sollte, wenn sie wirklich bricht. Dass Narration nicht kann, was Narration nicht kann, ist nichts weiter als eine Tautologie und daher keine sonderlich bemerkenswerte Erkenntnis. Brisanz erhält diese Tautologie erst dadurch, dass Sebald sie moralisiert.

Dass der wiederentdeckte Gert Ledig den Konditionen Sebalds ja wenigstens ansatzweise genüge, aber „über die Grenzen dessen hinausging, was die Deutschen über ihre jüngste Vergangenheit zu lesen bereit waren“ (Sebald 1999, 109), markiert Sebalds normative Misere recht deutlich: Es sind mittlerweile nicht nur die Literaturproduzenten, die fehlten, sondern genauso hat offenbar auch das Publikum versagt. Der Autor hat sich, indem er die Vorstellungen Sebalds, zumindest was das Objekt des Erzählens betraf, einlöste, offenbar aus dem literarischen Geschäft geschrieben, was darauf hinzudeuten scheint, dass es anders als nach den Sebaldschen Maximen funktioniert und der abwesende Luftkrieg kein moralisches Versagen oder gar ein verletztes Tabu darstellt, sondern den Regeln eben dieses Geschäfts entspricht. Interessant ist allerdings, wie Sebald mit diesem drohenden Gegenbeweis umgeht. Zunächst einmal wird Ledig ästhetisch relativiert: „Es ist nicht einfach, etwas zu sagen über die Qualität dieses Romans. Manches in ihm ist aufgefaßt mit erstaunlicher Präzision, manches wirkt unbeholfen und überdreht.“ (Sebald 1999, 110) Nur dürfte dieses bemerkenswert hilf- und belanglose ästhetische Urteil kaum ausreichen, die Exkommunikation dieser Repräsentation des Luftkriegs aus der Nachkriegsliteratur zu begründen. Sebald legt dann auch konsequent nach, allerdings wird er persönlich: Ledig sei „eine Art maverick“ (Sebald 1999, 110) gewesen, der „dem nach dem Krieg sich herausbildenden Verhaltensmuster für Schriftsteller“ (Sebald 1999, 111) einfach nicht entsprochen hätte. Sebald argumentiert also auch hier nicht strukturell oder ästhetisch, sondern er – und das ist bezeichnend - diskreditiert Ledig moralisch, indem er ihn als einen unsicheren Kantonisten markiert, der er ja zweifellos war, was nur nicht zwangsläufig jene negativen Auswirkungen auf seine Produktion haben muss, die Sebald mit seinem gläubigen Gleichklang von Ästhetik und Moral offenbar zu unterstellen sucht. Weder hilft es bei der Literaturproduktion, ein guter Mensch zu sein, was immer das auch sein mag, noch verhindert irgendwelche Schlechtigkeit oder Schuftigkeit das Entstehen großer Texte. Eher schon kann es sein, dass die Normen Ledigs nicht in die Zeit passten, was den Beobachter jedoch wenn überhaupt über etwas, dann über

die Zeit und ihre Normen erschrecken lassen sollte. „Seine bewußt forcierte, auf die Erzeugung von Abscheu und Ekel gerichtete Kompromißlosigkeit rief in der sich bereits anbahnenden Zeit des Wirtschaftswunders noch einmal das Gespenst der Anarchie herauf, die Angst vor der mit dem Zusammenbruch der totalen Ordnung drohenden allgemeinen Dissolution, vor der Verwilderung und Verbiesterung der Menschen, vor Gesetzlosigkeit und irreversiblen Ruin.“ (Sebald 1999, 111) –

Es hilft nichts, man muss sich schon entscheiden, ob man ein Melodram gemäß der stereotypen Logik von Kriegserzählungen will oder nicht. Sebald selbst ist offenbar nicht in der Lage einzusehen, dass er mit seinem Moralismus bei diesem Gegenstand am Ende ist. Seine Konklusion „jede Beschäftigung mit den wahren Schreckensszenen des Untergangs hat bis heute etwas Illegitimes, beinahe Voyeuristisches“ (Sebald 1999, 113) macht das argumentative Desaster des moralisierenden Diskurses komplett. Es gibt in diesem Feld offenbar keinen moralisch korrekten Ort: Weder dem Autor, dem Publikum, der Literatur noch dem einzelnen Text ist es offensichtlich gelungen einen solchen zu besetzen. Wenn aber eine moralisch korrekte Haltung systematisch verwehrt ist, ist es offenbar an der Zeit, den Kategorienapparat zu wechseln, wenigstens wenn man nicht in Larmoyanz ertrinken will. Ledig hat versucht, die Problematik dadurch zu lösen, dass er keine positiven Figuren und nur wenig Unschuld vorkommen lässt. Sein Inferno kennt keine Sieger und was die Angelegenheit dann normativ fatal werden lässt, ist, dass die Opfer nicht selten eben auch Täter sind. Im Übrigen sind normative Lokalisierungsschwierigkeiten im Kontext von Kriegserzählungen keineswegs ein unbekanntes Phänomen. Allein schon, wenn man die verfängliche Nähe, in die bei genauerem Hinsehen Kriegs- und Anti-Kriegserzählung geraten, bedenkt, wird deutlich, dass Eindeutigkeit und politische Korrektheit im Umgang mit solchen historischen Großereignissen nur schwer zu erreichen sind. Ledigs einstündiger Vorgesmack auf apokalyptische Zustände funktioniert über den maximierten Kontrast und ist – allerdings mit Ausnahme seines trostlosen Personals - immer noch vergleichsweise konventionell erzählt. Er strapaziert also sein Publikum vor allem mittels seiner normativen Aussichtslosigkeit und das allein reicht offenbar, um „den *cordon sanitaire* zu durchbrechen“ (Sebald 1999, 112) und aus dem Literatursystem rausgeschmissen zu werden. Von daher hat der nicht erzählte Luftkrieg zweifellos seine moralische Seite. Allerdings kommt man der nicht, wie Sebald das offenbar

---

meint, mit moralisierender Geste oder Entrüstung, sondern allenfalls mit der Analyse der Bedingungen des Erzählens bei.

## Literaturverzeichnis:

- Beumelburg, Werner (1930): Gruppe Bosemüller. Der Roman des Frontsoldaten. 231.-250. Tsd. Oldenburg u. Berlin 1942.
- Emig, Rainer (2001): Krieg als Metapher im zwanzigsten Jahrhundert. Darmstadt 2001.
- Fechner, Fritz (1941): Panzer am Feind. Kampferlebnisse eines Regiments im Westen. Gütersloh 1941.
- Flex, Walter (1917): Der Wanderer zwischen beiden Welten. Ein Kriegserlebnis. 381.-393. Tsd. München o.J.
- Gläser, Ernst (1928): Jahrgang 1902. Kronberg/Ts. 1978.
- Gollbach, Michael (1978): Die Wiederkehr des Weltkriegs in der Literatur. Zu den Frontromanen der späten Zwanziger Jahre. Kronberg/Ts. 1978
- Hüppauf, Bernd (1984): „Der Tod ist verschlungen in den Krieg“. Todesbilder aus dem Ersten Weltkrieg und der Nachkriegszeit. In: Bernd Hüppauf (Hrsg.): Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft. Königstein/Ts. 1984, S. 55-91.
- Jünger, Ernst (1926): In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers. 10. Aufl. Berlin 1929.
- Jünger, Ernst (1964): Strahlungen I. Das erste Pariser Tagebuch. Kaukasische Aufzeichnungen. München 1964.
- Kant, Immanuel (1790): Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Bd. X, 4. Aufl., Frankfurt a. M. 1979.
- Kayser, Wolfgang (1958) Entstehung und Krise des modernen Romans. Stuttgart 1958.
- Koeppen, Edlef (1930): Heeresbericht. Berlin 1930.
- Ledig, Gert (1955): Die Stalinorgel. Mit einem Nachwort von Florian Radvan. Frankfurt a. M. 2003.
- Ledig, Gert (1956): Vergeltung. Frankfurt a. M. 1956.
- Möbius, P. P. (1943): Schnellboote. Berlin 1943.
- Plievier, Theodor (1930) Des Kaisers Kulis. Roman der deutschen Kriegsflotte. Berlin und Weimar 1985.
- Sebald, W.G. (1999): Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch. München, Wien 1999.
- Schulte, Christian (2003): Die Naturgeschichte der Zerstörung. W.G. Sebalds Thesen zu „Luftkrieg und Literatur“. In: Text + Kritik. H. 158: W.G. Sebald, April 2003, S. 82-94.
- Trenker, Luis (1938): Sperrfort Rocca Alta. Der Heldenkampf eines Panzerwerkes. Berlin 1938.

- Zabel, Bernd (1978): Darstellung und Deutung des zweiten Weltkrieges in der westdeutschen Literatur 1945-1960. Dissertation. TU Berlin 1978.
- Zweig, Arnold (1954): Die Feuerpause. Derselbe: Ausgewählte Werke Bd. V, 7. Aufl., Berlin und Weimar 1977.