

# Zeitschrift für kritische Theorie

herausgegeben  
von  
Gerhard Schweppenhäuser

Heft 9/1999

zu Klampen

Zeitschrift für kritische Theorie

Herausgeber: Gerhard Schweppenhäuser

Redaktion: Christoph Görg (Frankfurt a. M.), Sven Kramer (Hamburg),  
Gerhard Schweppenhäuser (Weimar), Christoph Türcke (Leipzig)  
Korrespondierende Mitarbeiter: Ulrich Kohlmann (Pisa),  
Claudia Rademacher (Münster)

Redaktionsbüro: Tatjana Landwehr  
Alle Zusendungen redaktioneller Art bitte an das Redaktionsbüro:  
zu Klampen Verlag, Postfach 19 63, 21309 Lüneburg.  
Tel. 04131/73 30 30, Fax 04131/73 30 33

© 1999 zu Klampen Verlag, Lüneburg

Anzeigen: Tatjana Landwehr, zu Klampen Verlag

Die *Zeitschrift für kritische Theorie* erscheint zweimal jährlich.  
Preis des Einzelheftes: 24,- DM  
Bezugspreis Inland jährlich: 42,- DM (inkl. Porto)  
Bezugspreis Ausland bitte erfragen.  
Berechnung jährlich bei Auslieferung des ersten Heftes.  
Das Abonnement verlängert sich automatisch, wenn die Kündigung  
nicht bis zum 15.11. des jeweiligen Jahres erfolgt.

Umschlagentwurf: Johannes Nawrath  
Druck: Difo-Druck, Bamberg

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme  
**Zeitschrift für kritische Theorie.** -  
Lüneburg : zu Klampen.  
Erscheint jährl. zweimal. – Aufnahme nach 1995, H. 1  
ISSN 0945-7313  
ISBN 3-924245-92-4

# Inhalt

Vorbemerkung der Redaktion	5
----------------------------	---

## ABHANDLUNGEN

Rolf Wiggershaus »Die Schönheit bringt das Grauen unnachgiebig an den Tag« Kunst und Trauma im 20. Jahrhundert	7
Claus-Steffen Mahnkopf Ästhetische Modernität und kompositorische Kritik Adornos Musikphilosophie	31

## EINLASSUNGEN

### KRITIK HEUTE BEGRIFF, GEGENSTÄNDE, METHODEN

Gernot Böhme Kritische Theorie der Natur	59
Christoph Görg Kritik der Naturbeherrschung	73
Regina Becker-Schmidt Soziale Ungleichheit und Identitätspolitik Eine Kontroverse zwischen feministischem Pragmatismus und Kritischer Theorie	89

Gudrun-Axeli Knapp Flaschenpost und Tomate Anmerkungen zur Frage einer »Kritischen Theorie der Gegenwart«	103
Zygmunt Bauman Critique – Privatized and Disarmed	121
Autorinnen und Autoren	131

## Vorbemerkung

In diesem Heft beginnt eine Grundsatzdiskussion über gegenwärtige Gegenstände und Methoden kritischer Theorie. Heute, 75 Jahre nach der Gründung des Instituts für Sozialforschung in Frankfurt, ist keineswegs klar, was kritische Theorie ist oder sein sollte. Im Titel der Zeitschrift signalisiert ja schon die Kleinschreibung des Adjektivs, daß es hier nicht um die Festschreibung einer Schultradition geht, sondern um die Bewährungsprobe eines radikal-nonkonformistischen Theorietypus. Wie ist kritische Theorie anzuwenden? Wo hat sie vornehmlich einzugreifen? In welchem Verhältnis zu den einzelnen Wissenschaften von Natur, Kultur und Gesellschaft? In welchem Verhältnis zu anderen, übergreifenden Theorietypen (z. B. Systemtheorie, Konstruktivismus, Dekonstruktivismus, Kommunitarismus, Gender Studies, Cultural Studies, Postkolonialismus)? Das sind einige der zentralen Fragen, um die es der Zeitschrift für kritische Theorie geht.

Wir wollen nicht etwa die Antwort monopolisieren, sondern eine offene Diskussion in Gang bringen. Wir haben eine Reihe von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern darum gebeten, zu Themen und Methoden kritischer Theorie Stellung zu nehmen, die ihnen zur Zeit und in Zukunft vorrangig erscheinen. Ihre programmatischen Essays sollten vom Begriff der Kritik ausgehen. Die Autorinnen und Autoren konnten sich an folgenden Fragen orientieren: Was ist für Sie heute Kritik? Gibt es eine Methodik der theoretischen Kritik? Welche? Wie verhält sie sich zur Methodik, die Max Horkheimer und andere »Kritische Theorie« nannten? Welche Gebiete wären Ihrer Meinung nach heute zu bearbeiten? An welchen Gegenständen sollte das geschehen (bzw. an welchen geschieht es in Ihrer Arbeit bereits)?

Die Beiträge zu dieser Debatte werden in diesem und folgenden Heften unter dem Titel »Kritik heute. Begriff, Gegenstände, Methoden« veröffentlicht. Im vorliegenden Heft stellt Zygmunt Bauman soziologische Überlegungen zum gegenwärtigen Status von Kritik an. Und es werden zwei Themenkomplexe behandelt, die für die interne Differenzierung und Ausarbeitung kritischer Theorie besondere Be-

deutung besitzen: Naturverhältnis (Gernot Böhme, Christoph Görg) und Feminismus (Regina Becker-Schmidt, Gudrun-Axeli Knapp). Ab Heft 10 wird es außerdem eine Debatte über die heutige Kulturindustrie und Formen ihrer Kritik geben. Damit wird dem Grundsatzdiskurs eine kulturtheoretische Perspektive hinzugefügt.

Die Redaktion

# ABHANDLUNGEN

Rolf Wiggershaus

## »Die Schönheit bringt das Grauen unnachgiebig an den Tag«

Kunst und Trauma im 20. Jahrhundert

*Age of Extremes* hat der englische Historiker Eric Hobsbawm seine Darstellung des 20. Jahrhunderts betitelt, mit der er seine Geschichte der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaften abschloß. Statt ein Jahrhundert der Annäherung an weltweiten Frieden und Wohlstand, wie man es aufgrund des Selbstbildes westlicher demokratischer Industrienationen hätte erwarten können, wurde es ein Jahrhundert extrem unfriedlicher, ja katastrophaler Erfahrungen. Die Auslieferung an Naturkatastrophen wurde abgelöst durch die Auslieferung an soziale, von Menschen verursachte und praktizierte Katastrophen. Dazu gehören die beiden Weltkriege, Auschwitz und Hiroshima, Befreiungskriege wie die in Algerien und Vietnam, Folter, Flucht und Migration und ökologische Krisen im Weltmaßstab. Das 20. Jahrhundert ist auch das Jahrhundert, in dem Psychoanalytiker und Psychiater vom Konzept des Traumas zu dem des Extremtraumas übergingen und Kategorien wie »survivor's syndrome«, »post-concentration camp syndrome« und »post-traumatic stress disorder« (»post-traumatische Belastungsstörung«) einführten. Erst in der zweiten Jahrhunderthälfte kam man von dem Dogma ab, Traumata, die keine organischen Spuren hinterließen, könnten auch keine dauerhaften Beeinträchtigungen bewirken, und erst im letzten Viertel des Jahrhunderts hat sich die Einsicht durchgesetzt, daß psychische Extremtraumatisierungen an die zweite Generation weitergegeben werden. Nicht zuletzt ist das 20. Jahrhundert auch das Jahrhundert der Wahrheitskommissionen in Ländern wie Argentinien oder Südafrika, die auf diese Weise mit den Schrecken und den Folgen des Staatsterrorismus so umzugehen versuchen, daß eine nicht von Verdrängtem deformierte Zukunft möglich wird.

Zur Herausforderung wurde damit das Verhältnis von traumatischen Erfahrungen, Anerkennung der Wirklichkeit und Rückgewinnung von Würde. Man könnte auch sagen: das Verhältnis von Schrecken, Wahrheit und Schönheit. Dies Verhältnis öffentlich zum Problem zu machen und ihm öffentlich angemessenen Ausdruck zu verleihen, ist eine Erwartung, die sich am hartnäckigsten an die Kunst richtet. Nicht, als ob das das bewußte Ziel der Künstler sein müßte. Aber Künstler, die sich auf die Dialektik von Erfahrung und ästhetischer Objektivierung einlassen, werden unvermeidlich mit der Problematik des Verhältnisses von Schrecken, Wahrheit und Schönheit zu tun bekommen und davon in ihrer Arbeit wesentlich bestimmt sein.

Im Bereich christlich geprägter Gesellschaften ist diese Trias traditionellerweise von zentraler Bedeutung gewesen. Bei der Darstellung vor allem des Gekreuzigten galt es immer schon, die ungemilderte Darstellung des Leidens mit der göttlichen Herrlichkeit des Leidenden in Einklang zu bringen. Ähnliches gilt für die vielen Darstellungen von Heiligen und Heiligenlegenden, oft in Form von Bildfolgen oder Zyklen. Es ist kein Zufall, daß angesichts der Erfahrungen des Ersten Weltkrieges Maler wie Max Beckmann oder Otto Dix und nach dem Zweiten Weltkrieg beispielsweise Francis Bacon das Motiv des Schmerzensmannes – des Gegeißelten, Gekreuzigten – aufgriffen, ebenso die Formen des Triptychons und des Bilderzyklus. Aber das geschah in einer Zeit, in der eine heilsgeschichtliche Einbettung von Folter, Grausamkeit und schockierenden Vorgängen nicht mehr als allgemein verbreitetes Wahrnehmungsmuster unterstellt werden konnte und Künstler gerade mit Erfahrungen konfrontiert waren, die jenes Wahrnehmungsmuster von Mal zu Mal mehr als bloße Flucht vor der Wirklichkeit erscheinen ließen. Ohne sakralisierende Umgebung und sakralisierenden Blick der Rezipienten Schrecken, Wahrheit und Schönheit im Kunstwerk zusammenzubringen – ist das überhaupt möglich? Wie versuchten Künstler das – sei es bewußt oder intuitiv – zu realisieren?

»Sehen Sie, ich habe vor den früheren Bildern das Gefühl gehabt, eine Seite der Wirklichkeit sei noch gar nicht dargestellt: das Häßliche. Der Krieg war eine scheußliche Sache, aber trotzdem etwas Gewaltiges. Das durfte ich auf keinen Fall versäumen! Man muß den

Menschen in diesem entfesselten Zustand gesehen haben, um etwas über den Menschen zu wissen.«

»Für mich ist der Krieg ein Wunder, wenn auch ein ziemlich un-bequemes. Meine Kunst kriegt hier zu fressen.«

Zwei Stimmen von Künstlern über die Bedeutung, die der Erste Weltkrieg für sie hatte. Der Maler Otto Dix hatte sich nach einer Ausbildung als Artillerist und MG-Schütze im September 1915 als 24jähriger freiwillig für den Fronteinsatz gemeldet. Der 30jährige Max Beckmann hatte sich gleich bei Kriegsbeginn freiwillig als Krankenpfleger zur Verfügung gestellt. Die beiden stehen stellvertretend für viele Künstler, die freiwillig in den Ersten Weltkrieg zogen oder begeistert ihrer Einberufung folgten.

In der »Schule des Großen Krieges«, heißt es oft, entstand die Moderne, entstand eine neue Ästhetik, eine neue Formensprache. Die Erwartungen, die sich an die Künstler richteten, waren jedenfalls hoch. So hieß es beispielsweise im ersten Kriegsjahr in der bürgerlich-fortschrittlichen Zeitschrift *Kunst und Künstler*:

»Die Talente von heute werden oft überwältigt sein von der Fülle der Gesichte, von der furchtbaren Schönheit des Krieges. [...] Wir dürfen uns gefaßt machen auf Erinnerungsbilder von Landschaften, die von einer durch Staub- und Dampfschwaden grellenden Sonne fahl beleuchtet sind, in denen die platzenden Granaten wie Explosionen der Natur selber wirken, in denen die Massen der Soldatenhaufen zu unheimlichen Bewegungsmotiven werden und wo aus dem krampfhaften Aufruhr des Lebens das Ornament einer neuen Schönheit entsteht. Wir werden vielleicht Bilder voller Blut, Verwüstung und Grausamkeit sehen, vor denen man aber jenes Wort wiederholen kann, das einst vor dem Schlachtbild eines Meisters gefallen ist: das ist wie ein Rosenbouquet.«

Tatsächlich kamen bei vielen Künstlern viele Motive zusammen, die sie freiwillig und begeistert in den Krieg ziehen ließen. Mehr als Menschen mit profaneren Berufen wollten sie beweisen, daß sie nicht bloß sensible Schöngeister waren, sondern auch furchtlose und lebenstüchtige Männer. Außerdem hatten sie eine ausgeprägte Abscheu gegen die – wie es beispielsweise der Dichter Ernst Blass formulierte – »Stumpfheit, Trägheit, Gemeinheit der Philisterwelt«. Und schließlich verband sich bei ihnen in besonderem Maße der Hunger

nach Lebensintensität mit der Hoffnung auf Selbsterweiterung und auf Inspirationen für bedeutende Werke.

Wie schrecklich auch sein mochte, was er in seinen Briefen schilderte – Beckmann, der zunächst in Ostpreußen, dann in Flandern die ersten Monate des Krieges erlebte, sah es vor allem mit den Augen eines für starke Eindrücke offenen, nach starken Eindrücken hungernden Malers, fand es fast immer »furchtbar« und »wunderbar«.

»Fabelhafte Sachen sah ich. In dem halbdunklen Unterstand halbentkleidete, blutüberströmte Männer, denen die weißen Verbände angelegt wurden. Groß und schmerzlich im Ausdruck. Neue Vorstellungen von Geißelungen Christi.

Dann brachte man einen Oberleutnant, der eben einen schweren Brustschuß erhalten hatte. Ein schönes Gesicht, schon halb weiß, mit rötlichem Haar und graurosa Teint. Er war ganz ruhig und sehr matt. [...]

Er wird nicht mehr. Draußen lagen zwei Tote von heute früh, die nachher begraben werden sollten. Ich hob die Tücher von ihren Köpfen. Der eine ganz fahl braunweiß mit merkwürdig überirdischem Ausdruck – der andere ein brutales Gesicht, ganz mit schmutzigem Blut bedeckt, mit einer riesigen klaffenden Wunde am untern Gesicht und am Hals, ein Granat wie ein tiefer, blutiger Abgrund.«

So schilderte er beispielsweise am 4. Mai, was er, der Krankenpfleger, mit den Augen eines Malers bei einem aus Neugier unternommenen Ausflug an die Front wahrgenommen hatte. Oder etwa einen Monat später, am 8. Juni 1915:

»Heute früh war ich an der staubigen, weißgrauen Front und sah wunderbare verzauberte und glühende Dinge. Brennendes Schwarz, wie goldenes Grauviolett zu zerstörtem Lehmgelb, und fahlen, staubigen Himmel und halb und ganz nackte Menschen mit Waffen und Verbänden. Alles aufgelöst. Taumelnde Schatten. Prachtvoll rosa und aschfarbene Glieder mit dem schmutzigen Weiß der Verbände und dem düstern, schweren Ausdruck des Leides.«

Die Briefe, in denen solche Passagen vorkamen, veröffentlichte Beckmann noch während des Krieges im Jahre 1916 als *Briefe im Kriege 1914/15*. Er stand also zu dem, was er darin geschrieben hatte, stand zur Bejahung des Krieges als zugespitzter Manifestation des paradoxen, vielgestaltigen, überraschungsreichen, überquellenden Lebens – eines Krieges, dessen Ende er sich höchstens herbei-

wünschte, um wieder mit Farben malen zu können. Die sich über weniger als ein Jahr erstreckenden, knapp 50 Briefe Beckmanns bieten dem Leser ein Szenario, das wie eine moderne Abwandlung von Immanuel Kants Bestimmung des Erhabenen erscheint. Kant meinte damit die Erfahrung, daß angesichts einer überwältigenden Natur, vor der sich das empirische Einzelwesen klein und ausgeliefert fühlt, die Besinnung auf die Teilhabe des Menschen am Geistigen ihn noch über die überwältigende Natur zu erheben vermochte. So konnte er Geschmack am Schrecken finden. Ähnlich gab Beckmann, sich in seiner künstlerischen Faszination durch die Vielgestaltigkeit des Lebens sicher fühlend, sich der Bewunderung und dem Wohlgefallen angesichts des Furcht und Schrecken Verbreitenden hin. Doch angesichts der Folgen für den Menschen Beckmann und seinen weiteren Weg als Maler war die Publikation der Briefe ein erstaunlicher Vorgang. Denn die »erhabenen« Bilder, die man aufgrund der Briefe erwartet hätte und die Beckmann vermutlich vorschwebten, gibt es nicht und kamen wohl nie zustande.

Beckmanns während seiner Beteiligung am Krieg entstandene Zeichnungen zeigen die Schrecken des Krieges und die davon gezeichneten Menschen auf karge, von Wunderbarkeit weit entfernte Weise. Es sind Eindrücke von Opfern: Soldaten, in deren Mitte eine Granate explodiert; marode Soldaten, die nur noch erschöpft daherkriechen; Verwundete und Tote auf dem Operationstisch und im Lazarett; ein Mann mit Krücke und Rollstuhl. Auch später entstandene Gemälde bieten kein farbiges Schauspiel schöner Schreckensszenen. Die *Auferstehung*, an der Beckmann von 1916 bis 1918 arbeitete und die noch jahrelang in seinem Atelier stand, blieb unvollendet. In einen Interpretationsrahmen, der so direkt an die Erlösungsgewißheit einer christlichen Weltanschauung appellierte, ließen sich seine Erfahrungen offenbar nicht mehr integrieren. *Die Nacht*, im August 1918 begonnen und im März 1919 vollendet, und der nur wenig später entstandene Zyklus *Die Hölle*, in den er das Motiv der *Nacht* nahezu unverändert einbezog – sie belegen dagegen, daß Beckmann tatsächlich durch die traumatischen Kriegserfahrungen zu »neuen Vorstellungen von Geißelungen Christi« gelangte. Der Schmerzensmann der *Nacht*, ein Gefolterter wie Jesus, erscheint weder wie ein letztes Opfer, das Erlösung aus dem Verblendungszusammenhang verspricht, noch wie ein durch die Erfahrung von

Grenzsituationen über sich hinauswachsender »Übermensch«. Am ehesten zeugt Beckmanns Schmerzensmann von der Entschlossenheit, lieber passiv zu leiden als aktiv zu Gewalt und Leiden beizutragen. Die Gemälde, die er nach dem Krieg malte, schlossen Verwundete und Verkrüppelte, Szenen von Folterung und Verstümmelung ein. Aber es blieb immer eine gewissermaßen panoramatische Distanz zu ihnen gewahrt, so daß sie Elemente unter anderen Elementen blieben, Teile eines großen Welttheaters.

Beckmann selbst war nach einem geistigen und körperlichen Zusammenbruch im Jahre 1915 beurlaubt und, ohne daß man noch einmal versucht hätte, ihn einzuziehen, 1917 endgültig aus dem Militärdienst entlassen worden. Was der Maler mit offenen Augen wahrnahm, ließ den Menschen nicht kalt.<sup>1</sup> In die Buchpublikation hatte er nicht jenen Brief vom September 1915 aufgenommen, in dem er aus Straßburg wohl zwischen der Zeit des Nervenzusammenbruchs und seiner Beurlaubung an seine Frau schrieb:

»Für mich ist jeder Tag ein Kampf. Und zwar ein Kampf mit mir selbst und den bösen Träumen, die um mein Haupt surren wie die Mücken. Wir kommen doch noch, wir kommen doch noch, singen sie. Ach, ich möchte so gern noch mein angefangenes Werk zu Ende bringen. Arbeit hilft mir immer über meine verschiedenen Verfolgungswahnsinnsanfälle fort.«

Über Beckmanns Nervenzusammenbruch bewahrten er und seine Familie stets Stillschweigen. Das war kein Wunder. Wer den Krieg nicht ertrug, konnte in aller Regel weder mit Verständnis noch mit Hilfe rechnen. Im Gegenteil. Er wurde nicht nur stigmatisiert – sei es als anlagebedingt Willensschwacher und Minderwertiger, sei es als Simulant, der »Fahnenflucht in die Feigheit« beging. Er mußte auch damit rechnen, der Militärpsychiatrie in die Hände zu fallen, den – wie Sigmund Freud sie einmal in einem Gutachten nannte – »Maschinengewehren hinter der Front«. Als »nervenschwach« erwiesen sich viele, gerade in den vorwiegend aus jungen Kriegsfreiwilligen zusammengestellten Einheiten. 1917 übertraf die Zahl der Nervenkranken die aller anderen Kranken der deutschen Armee. Die Militärpsychiater sahen ihre Aufgabe darin, Armee und Heimat vor der Ansteckung durch die »Versager« zu schützen und den »Nervenschwächlingen« durch Behandlungsmethoden, deren Grausamkeit den Schrecken der Front kaum nachstand, die Nerven zu stählen.

Bilder, die aus Angst sei es vor der nicht malerisch gesehenen Wirklichkeit, sei es vor Stigmatisierung, Schocktherapie oder Zensur nicht den »bösen Träumen« Ausdruck verliehen, »die um (das) Haupt surren wie Mücken«, verfehlten den Schrecken, die Wahrheit und die Schönheit. Aus den Briefen geht nicht direkt hervor, worin die bösen Träume bestanden haben könnten, von denen Beckmann in dem von ihm nicht veröffentlichten Brief sprach. Aber man kann triftige Vermutungen anstellen. Die bestürzendste seiner Kriegszeichnungen ist die aus wenigen Strichen bestehende eines *Liegenden Verwundeten oder Toten mit Kopfverband*. Sie ist ein Inbegriff diskreter Radikalität. Man sieht wie Schemen die Konturen der Hände, auf dem Weiß einer Zudecke liegend in letzter Wehrlosigkeit; man sieht die Konturen von großen Augovalen, Nasenlöchern und heruntergebo- genem Mund, umrahmt von einem Verband wie von einer exotischen Haube; und dies ganze zwischen Krankheit und Tod changierende Spinnweb ist wiederum gerahmt von den Konturen einer Lazarettlie- ge. Dabei muß man sich vergegenwärtigen, daß Beckmann Sanitäter war. Er schoß nicht auf andere Menschen, kämpfte nicht. Er geriet offenbar nicht in Situationen, in denen es hieß: Er oder ich, in denen, gleichgültig, ob jemand bereitwillig oder gezwungenermaßen in den Krieg gezogen war und welche Einstellungen und Überzeugungen er hatte, das Töten zu einem reaktiven, der Selbsterhaltung dienenden Verteidigungsakt wurde. Beckmanns Trauma war nicht das so man- cher aus dem ersten Gefecht geschockt zurückkehrenden Freiwilli- gen, die unter peinigenden Schlafstörungen mit angstvollen Träumen litten und beispielsweise berichteten, sie hätten einem Franzosen den Schädel mit dem Gewehrkolben zertrümmert und würden den schrecklichen Anblick nicht mehr los. Beckmanns Trauma dürfte vor allem der Schock des Nicht-Helfen-Könnens gewesen sein: all die schrecklich zugerichteten Verwundeten und Sterbenden, denen kaum oder gar nicht geholfen werden konnte. Vielleicht eine Zuspitzung, mehr aber noch eine Verschiebung dieses Traumas mußte sich durch den Blick und die Verhaltensweise des Malers ergeben, der die Schrecken der Front aufsuchte, nicht um als Sanitäter zu helfen, son- dern um als Maler dafür zu sorgen, daß seine Kunst auch richtig »zu fressen bekam«. Diese Schuld gestand er sich nicht ein. Deswegen über sich zu erschrecken – damit verschonte er sich. Damit verbaute er sich aber auch die Chance, das Schreckliche im Nachhinein als ei-

ne Erfahrung anzuerkennen, die dem Maler mehr abverlangte als den distanzierenden, tendenziell entwirklichenden Blick auf die Welt als ein Theater, das Schönes und Häßliches, Weiß und Schwarz bot, das durch eine großenteils private Mythologie zusätzlich gefiltert wurde.

Was dem kriegsfreiwilligen Maler Max Beckmann nicht gelang, gelang dem kriegsfreiwilligen Schriftsteller Ernst Jünger anscheinend vollkommen: sich dem Krieg als Manifestation des vollen Lebens hinzugeben und sich in ihm als Künstler, Mensch und Soldat zu bewähren. Das Schreckliche schien von einem wahrhaften Krieger unbeschönigt gesehen und in Literatur hohen Ranges verwandelt zu sein. Der »Nervenschwäche« hat Jünger sich in der Tat nicht schuldig gemacht. Er kämpfte an der Front, wurde vierzehnmal verwundet, erhielt den Orden Pour le mérite. Sein Kriegserinnerungsbuch *In Stahlgewittern* und viele seiner späteren Texte gehören bis heute für viele zum Repertoire moderner Literatur. Insbesondere gilt er als ein Meister der Schreckensprosa, als Kronzeuge einer Ästhetik des Schreckens.

1925 erschien sein Erzähl-Essay *Der Kampf als inneres Erlebnis*, gewidmet dem Bruder Fritz zur Erinnerung an den gemeinsamen Tag von Langemarck. Das Buch enthält unter anderem ein Kapitel mit der Überschrift »Grauen«. Darin heißt es beispielsweise:

»Was soll ich eure Nerven schonen? Lagen wir nicht selbst einmal vier Tage lang in einem Hohlweg zwischen Leichen? Waren wir da nicht alle, Tote und Lebendige, mit einem dichten Teppich großer, blauschwarzer Fliegen bedeckt? Gibt es noch eine Steigerung? Ja: es lag dort mancher, mit dem wir manche Nachtwache, manche Flasche Wein und manches Stück Brot geteilt hatten. Wer darf vom Kriege reden, der nicht in unserm Ringe stand?

Schritt nach solchen Tagen der Frontsoldat durch die Städte des Hinterlandes in grauen, schweigenden Kolonnen, gebeugt und zerlumpt, dann erstarrte sein Anblick selbst das gedankenlose Treiben der Sorglosen dahinten. »Wie aus dem Sarge genommen«, flüsterte einer seinem Mädchen zu, und jeder erbebt, den die Leere der toten Augen streifte. Diese Männer waren vom Grauen durchsättigt, sie wären verloren gewesen ohne den Rausch. Wer kann das ermesen? Nur ein Dichter, ein poète maudit in der wollüstigen Hölle seiner Träume.«

Die Schrecken des Krieges werden hier zu Initiationsriten einer Elite. Der elende Zustand maroder Soldaten wird zur respektgebietenden aristokratischen Haltung. »Kriegszitterer« sind hier unvorstellbar. Was »bebt«, sind die flüsternden Zivilisten beim Anblick der modernen Helden, denen der Dichter attestiert, daß sie »schreien«, mögen sie auch »gebeugt und zerlumpt« sein. Sind hier Schrecken, Wahrheit und Schönheit vereint?

Welche Stellen aus Jüngers Kriegsprosa man auch nimmt, es gibt keine, die das Schreckliche anders als schattenhaft, vage, gruselig präsentierte. Die Verachtung des zivilen Lebens, die metaphysische Aufladung des Krieges und der vom zivilen Leben abgeschnittenen soldatischen Existenz als engstmöglicher Anschluß an die »Kraftströme des Lebens« lassen keinen Raum für unveredeltes Leiden, Erschrecken, Verzweiflung, Den-Verstand-Verlieren. Was sich nicht mit leichtem nationalistisch-lebensphilosophischem Kunstgriff veredeln läßt, wird im ästhetischen Raum des heroischen Realismus so gleich Element eines untermenschlichen biologischen Reichs. Das Lazarett als Schreckenskammer der Realität des Krieges, als Schauplatz, der überwältigend vor Augen führt, daß es Schlimmeres als den Tod und den Kampf gibt, bleibt ausgespart.

»Schlägt die Vorbereitung nicht durch, bleibt drüben nur ein Maschinengewehr intakt, so werden diese Prachtmenschen im Ansturm über das Niemandsland wie ein Rudel von Hirschen zusammengeknallt. Das ist der Krieg. Das Beste und Wertvollste, die höchste Verkörperung des Lebens ist gerade gut genug, in seinen unersättlichen Rachen geschleudert zu werden. Ein Maschinengewehr, nur ein sekundenlanges Gleiten des Gurtes – und diese 25 Mann, mit denen man eine weite Insel kultivieren könnte, hängen im Draht als zerfetzte Bündel, um langsam zu verwesen.«

Diese Ästhetik des Schreckens verwehrt den Soldaten das Ernstnehmen von Gefühlen der Angst um die verletzbaren Körper und die verletzbaren Seelen, verwehrt ihnen das Ernstnehmen von Gefühlen der Bestürzung über die Verstrickung in das Töten und Quälen von Menschen und über die Entmoralisierung ihres Handelns. Diese Ästhetik des Schreckens ließ die Welt schrumpfen zur Alternative von »Stahlgestalten« mit »ehernen Gesichtern« und verwesenden Leichnamen. Nichts in dieser Welt konnte wahrhaft Grund zum Er-