

**Alexander Honold**, *Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs*. Vorwerk 8, Berlin 2015. 838 S., € 48,-.

Besprochen von **Helmuth Kiesel**: Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar, Hauptstraße 207–209, D-69117 Heidelberg, E-Mail: helmuth.kiesel@gs.uni-heidelberg.de

<https://doi.org/10.1515/arbi-2017-0054>

Zu rezensieren ist hier etwas, was es seit Jean-François Lyotards „Bericht“ *Das postmoderne Wissen* (1979) eigentlich nicht mehr geben dürfte: eine „große Erzählung“, in diesem Fall von der Entwicklung der modernen Literatur in den Jahrzehnten um den Ersten Weltkrieg. Der Verfasser, Ordinarius für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Basel, ist ein genuiner Epiker. „Was ist der Krieg?“, lautet der von Bernd Hüppauf<sup>1</sup> entlehnte erste Satz des ersten Kapitels, und die ersten Antwortsätze machen sogleich deutlich, dass Alexander Honold weit, sehr weit auszuholen gedenkt und nicht schnell zum Ende kommen wird: „Schon die Bedeutung der Begriffes ist strittig, umkämpft auch die Reichweite seiner Anwendbarkeit. Seit jeher aber hat der Krieg nicht nur am Handeln und Leiden der Menschen Teil, er zieht auch das Denken und Darstellen in seinen Bann. Ein Wort Heraklits macht ihn zum Vater aller Dinge: *ho polemos pater panton* [...]“ (S. 11). Gewiss hat Honold in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* gelesen, daß die epische Darstellung „in ihrer Realisierung ruhig“ fortschreitet, „so daß wir bei dem, was vorgeht, verweilen, uns in die einzelnen Gemälde des Ganges vertiefen und sie in ihrer Ausführlichkeit genießen können“. Und gewiss hat er auch im Erzähler-„Vorsatz“ von Thomas Manns Vorkriegsepos *Der Zauberberg* gelesen (denn er hat alles gelesen), dass „nur das Gründliche wahrhaft unterhaltend sei“. Jedenfalls verbindet Honold in seiner großen Erzählung das Prinzip der umständlichen Langsamkeit mit dem der präzisen Genauigkeit und bietet solchermaßen dem Leser ein vielfach segmentiertes, aber auch dicht vernetztes Panorama der Literatur der Weltkriegszeit mit einer großen Zahl aufschlussreicher Analysen und Interpretationen besonders symptomatischer Werke und mit einer Überfülle von flankierenden Informationen über die Hintergründe und den Verlauf des Ersten Weltkriegs, über das Manko des geschichtlich von Anfang an überholten Schlieffen-Plans, über das Ende der traditionellen Schlachtordnung („Parataxis“, S. 406), über die Entwicklung der Fliegerei, über die Bedeutung des „Ersten Freideutschen Jugendtages“ auf dem Hohen Meißner 1913, über Aby Warburgs Deutung der kultischen Tänze nordamerikanischer Indianer

---

1 Bernd Hüppauf, *Was ist Krieg?* Bielefeld 2013.

und dergleichen mehr, aber natürlich nicht freischwebend, sondern immer auf den Krieg und dessen literarische Reflexion bezogen. Und selbstverständlich bewegt Honold sich dabei auf der Höhe der neuesten Editionen und Theorien: Ernst Jüngers erstes Kriegsbuch *In Stahlgewittern* wird auf der Basis der historisch-kritischen und synoptischen Edition aller Fassungen von 2013 erörtert, und die „Grammatik des Handelns“ (S. 437) wird im Licht des rezenten postkolonialen *agency*-Konzepts entfaltet.

Die Darstellungsweise ist dezidiert erzählerisch: In der Regel werden in den einzelnen Kapiteln, die nach sachlichen Gesichtspunkten systematisch angeordnet sind, die mehr oder minder auf den Ersten Weltkrieg bezogenen Verhaltensweisen und literarischen Aktivitäten einzelner Autoren in ihrer Symptomatik geschildert und erörtert, und ebenso wird die Handlung literarischer Werke oft erzählerisch rekapituliert und zugleich unter systematischen Gesichtspunkten bedacht. Die mehrseitige Erörterung von Stendhals Erfolgsroman *La Chartreuse de Parme* (1839), die das Kapitel über das Schlachtfeld einleitet und gleich auch mit Lord Byrons *Child Harold's Pilgrimage*, Carl von Clausewitz' *Vom Kriege*, Ernst Jüngers *Feuer und Bewegung* sowie Stefan Kaufmanns *Kommunikationstechnik und Kriegsführung 1815–1945* verflochten wird (S. 396–409), ist ein gutes Beispiel. Ein anderes für dieses Buch symptomatisches Beispiel ist die Erörterung der Erzählung *Herr und Hund*, die Mann im Spätsommer 1918 schrieb, um sich seinem langjährigen „Gedankendienst“ (so in der „Vorrede“ der *Betrachtungen eines Unpolitischen*) zu entwinden. Vom Krieg ist in dieser idyllischen Erzählung nur beiläufig und indirekt die Rede, insofern eingangs erwähnt wird, dass am Spazierweg von Herr und Hund an der Isar „Pioniere sich im Bau einer Pontonbrücke“ üben und in der Nähe „eine Lokomotivenfabrik mit zeitgemäß erweitertem Tätigkeitsbezirk“, also wohl einer militärischen Produktionsabteilung, zu sehen ist. Das gibt dem Verfasser Anlass, im Text und in Fußnoten nicht nur auf die Kriegswichtigkeit der Münchener Lokomotivenfabrik von Maffei hinzuweisen, sondern auch auf ihre Erwähnung schon in Manns 1909 erschienener Erzählung *Das Eisenbahnglück* (S. 385, Anm. 207). Dem folgen auf der nächsten Seite Ausführungen, die den Leser über die Regulierung der Isar zu Beginn des 19. Jahrhunderts informieren, „einen kulturgeschichtlich als Krieg der Elemente übercodierten Kampf um wirtschaftlich attraktives Bauland“ (S. 387), und mithin als Voraussetzung dafür, dass der Erzähler von *Herr und Hund* den Weg entlang der Isar so beschreiben kann, dass als „Kernbestand“ der „bukolischen Motivik des Wasserlaufs“ nunmehr „das vom Erzähler [von *Herr und Hund*] systematisch ausgereizte Modell eines Kriegsschauplatzes“ erkennbar wird, „eines Kräftespiels der Elemente nämlich“ (S. 386). Man liest dies alles mit Interesse und Bewunderung sowohl für das historische Wissen als auch die interpretatorische Verknüpfungskunst, fragt sich gelegentlich aber doch, inwiefern die eine oder andere

Erläuterung für das Verständnis des eben behandelten Textes und für seine Funktion im Hinblick auf das Demonstrationsziel wirklich notwendig oder auch nur hilfreich ist.

Aber wie dem auch sei: Hier schreibt ein herausragender Kenner und Könnler. Der Dankadresse am Ende des Buches ist zu entnehmen, dass der Erste Weltkrieg über zwei Jahrzehnte im Zentrum seiner Lektüre stand und seine Reiseziele bestimmte. Seine daraus resultierenden Text- und Faktenkenntnisse sind flächendeckend und überwältigend. Seine analytisch-interpretatorischen Fähigkeiten und seine Darstellungskunst hat er in einer Vielzahl (die Bibliographie nennt 18) von oft umfangreichen Studien perfektioniert, auf denen diese „Summe“ seiner Recherchen und Reflexionen aufbaut. Seine Sprache lässt an terminologischem Reichtum, der die Genauigkeit zur Geltung bringt, nichts zu wünschen übrig, und sein Stil ist von jener leicht fassbaren Klarheit und Eingängigkeit, die das Leserinteresse wach hält und weiter zieht. Gelegentlich überlässt er sich der Fabulierlust vielleicht ein bisschen zu viel und erlaubt sich ein blumiges Bild, etwa wenn er in einer seiner Erörterungen des *Zauberbergs* schreibt, dass „das Schiffchen des angehenden Werftingenieurs [Hans Castorp] auf dem Berge festsaß“ (S. 198), was man seit Noahs Tagen nicht mehr gehört hat. Mitunter fällt er aber auch in den neusachlich-administrativen Ton und konstatiert in dieser Form, dass es vor Beginn des Ersten Weltkriegs für die „Protagonisten“ der deutschen Dichtung „zwei grundsätzlich differenzierende Arbeitsplatzbeschreibungen“ gegeben habe (S. 97). Und einmal zumindest gefällt es ihm auch, einen Befund – über die Bedeutung des sogenannten Kriegserlebnisses – als Kalauer zu formulieren: „Der bloße Verweis auf das Erlebnis verdrängt die Frage nach dem Ergebnis“ (S. 99).

Jene beiden von Honold aus einer Fülle von Werken und Aufzeichnungen herauspräparierten „Arbeitsplatzbeschreibungen“ weisen den „Protagonisten“ der deutschen Literatur vor dem Ersten Weltkrieg zwei „Ausgangssituation[en]“ zu:

„eine, die den Dichter fast vollständig vergesellschaftet, seine Kompetenz gleichsam diffundieren lässt in ein massenhaft geteiltes Bedürfnis nach Bezauberung, und die von der Vorbild- und Seherfunktion kaum mehr übrig lässt als eine gesteigerte Empfänglichkeit für alle Dinge des Lebens; und eine andere, die ihn von der Menge radikal abspaltet und zum Hüter des letzten Arkanums erhebt, eines Schutzbildes, wie es schon zu Zeiten des Trojanischen Krieges angerufen wurde: [...]. Im Zwiespalt zwischen trotzender Selbstbehauptung und wandlungsbereiter Zukunftsfähigkeit bewegten sich in jenen ‚Zeiten der Wirren‘ die Dichter selbst. (S. 97)

Das Wort „Wirren“, mit dem Stefan George 1921 seine Zeit charakterisierte, kommt, so erfährt man (S. 31 und 54), vom altdeutschen Wort *wirre*, gehört zum selben Wortstamm wie das romanische *guerre* / *guerra* und heißt letztlich also

‚Krieg‘. Dichtung oder Literatur in „Zeiten der Wirren“ ist also Dichtung oder Literatur „in Zeiten des Krieges“, auch wenn die Waffen schweigen.

In der Tat bilden enthusiastisiertes Dichter-Sehertum und prosaisch-nüchternes Schriftstellertum im Leben und Schaffen der Autoren des „literarischen Hauptfeldes“ (S. 247) – Gerhart Hauptmann (\*1862), Stefan George (\*1868), Hugo von Hofmannsthal (\*1874), Thomas Mann (\*1875), Rainer Maria Rilke (\*1875), Alfred Döblin (\*1878), Robert Musil (\*1880), Gottfried Benn (\*1886) – keine absoluten Gegensätze, sondern Pole, zwischen denen sich diese Autoren in den Jahrzehnten vor und nach dem Ersten Weltkrieg bewegten. Dem Pol des Dichter-Sehertums blieben George und Rilke am meisten verhaftet; nicht umsonst war für sie auch die um 1910 einsetzende Hölderlin-Rezeption, der Honold ein langes Kapitel widmet (S. 98–135) von besonderer Bedeutung. Bei den anderen sind mehr oder minder starke Positionsveränderungen zu beobachten, die allerdings nicht erst und nicht allein durch den Krieg motiviert wurden, sondern schon vorher einsetzten und durch andere Faktoren wie die Modernisierung der Lebenswelt, den Aufstieg der modernen Medien und das Emporkommen der Massenkultur mit bedingt wurden. Dem entspricht, dass die Ausführungen über die älteren Autoren – Hauptmann, George, Hofmannsthal, Rilke, Thomas Mann – immer wieder auch in die Jahre vor 1910, ja vor 1900 zurückführen. Ebenso entspricht dem, dass programmatische Äußerungen und Werke aus der Vor- und Nachkriegszeit eng aufeinander bezogen werden, so zum Beispiel, wenn Korrespondenzen zwischen Thomas Manns Erzählungen *Der Tod in Venedig* (1912) und *Herr und Hund* (1919) sowie seinen Romanen *Der Zauberberg* (1924) und *Doktor Faustus* (1947) ansichtig gemacht werden.

Fragt man nun, was der Ausbruch (der Rezensent bleibt bei der vielfach in Misskredit gebrachten, aber trotzdem sehr berechtigten Metapher) des „Weltkriegs“ (so Arthur Schnitzler schon am 5. August 1914, S. 245), sein Verlauf und sein Ende für das Leben und Schaffen dieser Autoren bedeutete, so ist die Antwort nicht mit wenigen Sätzen zu geben. Der halb literarische, halb propagandistische „Gedankendienst“ von Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal, Alfred Döblin und anderen sowie die ‚Verarbeitung‘ der Kriegserfahrung in Werken, die während des Kriegs (z.B. Döblins Roman *Wallenstein*, verfasst 1916–1919, publiziert 1920) oder lange danach entstanden sind (Döblins *Berlin Alexanderplatz*, 1929, oder *Revolutionstage im Elsaß*, 1939), werden in meist umfangreichen biographischen, textgenetischen und werkanalytischen Kapiteln ausführlich dargestellt. Döblins *Berlin Alexanderplatz* braucht zehn Seiten, Musils *Mann ohne Eigenschaften* 28, Manns *Zauberberg* 26, Brochs *Schlafwandler*-Trilogie 21, Prousts *Recherche* gar 46. Das ist um so erstaunlicher, als der Krieg in *Berlin Alexanderplatz* und im *Mann ohne Eigenschaften* ja gar nicht der eigentliche Gegenstand ist und im *Zauberberg* wie in der *Schlafwandler*-Trilogie nur am Ende für ein paar knappe Seiten unmittelbar in den Blick kommt. Freilich, die Romane von Musil, Mann und Broch sind „teleologisch“ strukturiert (S. 701), folgen dem „Hysteron proteron“-Prinzip (S. 700) oder sind – nach einem Wort von Clemens Lugowski – „von hinten“ motiviert (S. 702): Sie haben ihr Ziel im Krieg und wollen den Weg in den Krieg aus der

Nachkriegsperspektive rekonstruieren. Der hierbei sich öffnende „Hiat zwischen Nachträglichkeit der Erzählung und Vorzeitigkeit der Geschichte“ (S. 713) wird von den Autoren dadurch überbrückt, dass sie ihre „Vorkriegspräparate“ gleichsam „mit dem Keim des Bevorstehenden“ infizieren (S. 713), so dass die Werke voller Vorgriffe auf den Krieg sind; Metaphern, die Honold dafür verwendet, lauten Wetterleuchten („wetterleuchtet der Krieg“: S. 571) und „Vorecho“ oder „Vor-Echo“ (S. 591 und 749). Ein solches „Vorecho“ ist beispielsweise im *Zauberberg* die Erscheinung des vor dem Krieg verstorbenen Joachim Ziemßen in der damals noch gar nicht gebräuchlichen grauen Felduniform mit Stahlhelm, für den der Erzähler noch gar keine Bezeichnung hat (S. 748f.), oder im *Mann ohne Eigenschaften* die beiläufige Verwendung der Rangbezeichnung „Erzherzog“, die Honold mit Blick auf die Schüsse von Sarajewo als bewusst gesetztes „Menetekel“ interpretiert (S. 720). An *Berlin Alexanderplatz*, dessen Handlung in den Jahren 1927/1928 spielt, zeigt Honold mit vielen Hinweisen gleichsam das Nachbeben des Kriegs im mörderischen Getriebe der modernen Großstadt und in der Seele eines durch den Krieg schon pathologisierten männlichen Zeitgenossen. Im Ausfindigmachen solcher Vor- oder Nachverweise auf den Krieg ist Honold von äußerster Hellsichtigkeit und geht manchmal bis an den Rand dessen, was man als bedeutungsvoll zeichenhaft anerkennen mag, so etwa wenn er die Liniennummer 41 der Berliner Straßenbahn, mit der Franz Biberkopf wirklichkeitsgetreu nach seiner Entlassung aus dem Zuchthaus von Tegel nach Berlin-Mitte fährt, als Umkehrung von 14 und mithin als Verweis auf den August 1914 interpretiert: „Den Weg zurückzugehen, mit der Linie 41 *retour*, das bedeutet – wenn wir die Kriegsgesänge Biberkopfs ernst nehmen – eine Lektüre in Gegenrichtung: alles zurück auf die 14, zum Augusterlebnis der Mobilmachung und den vier Jahren danach“ (S. 673f.).

Über den detaillierten und lang sich hinziehenden Ausführungen verliert man die Frage, was der Krieg für die Autoren bedeutete, leicht aus den Augen, vor allem aber die Antworten, die Honold sukzessive gibt, aber nicht systematisch zusammenfassend darstellt. Das soll nicht als Manko bezeichnet werden; Zusammenfassungen sind oft auch entstellende Vergrößerungen. Trotzdem sollen hier ein paar signifikante Hinweise zusammengezogen werden:

(1.) Im Hinblick auf die Geltungsansprüche der Autoren, die schon vor dem Krieg in Frage gestellt waren, bedeutete der Ausbruch des Kriegs einen Aufmerksamkeitsschub und beendete das zuvor bestehende „Entfremdungssyndrom“ (S. 371). Thomas Mann schwärmte im Oktober 1914 in dem kleinen Essay *Gute Feldpost* davon, dass er Briefe erhalte, in denen Soldaten von der Front schrieben, dass sie „manchmal miteinander sprächen“, was er „gemacht, namentlich von dem letzten, einer kleinen Geschichte vom Tode [gemeint ist *Der Tod in Venedig*], und dass diese ihnen ‚niemals näher war‘“ (S. 370f.). Erhöhte Aufmerksamkeit kam auch von oben: Die *Frankfurter Zeitung* meldete im Januar 1915, der Kaiser werde anlässlich seines Geburtstags einige deutsche Dichter – Richard Dehmel, Gerhart Hauptmann, Ernst Lissauer, Will Vesper, Walter Flex, Rudolf Alexander Schröder und andere – für ihre Kriegsdichtungen mit dem Roten Adlerorden auszeichnen (S. 222). Nach dem Krieg bestand für die Autoren das Problem, diese Aufmerksamkeit zu verstetigen, was angesichts der Umwälzungen und fortdauernden Turbulenzen keine Kleinigkeit war.

(2.) Bei manchen Autoren führte der Ausbruch des Kriegs zu einer Verlagerung der Produktion vom Dichterischen aufs Zeitgeschichtliche, Politische und Propagandistische. Thomas Mann unterbrach bekanntlich die Arbeit am *Zauberberg*-Stoff, um sich für vier Jahre dem kriegerischen „Gedankendienst“ zu widmen (S. 247ff.). Für Kafka und Benn bedeutete der Ausbruch des Kriegs einen produktiven Impuls (S. 472ff. und 614ff.), während „Döblins literarische Produktion während der Kriegszeit ins Stagnieren kam“ (S. 629). Für eine jüngere Generation von Autoren – Ernst Jünger (\*1895) und Erich Maria Remarque (\*1898) können als Exponenten genannt werden – wurde das „Kriegserlebnis“ zur Basis der Autorschaft und zum zunächst ausschließlichen (bei Jünger) oder dominierenden (bei Remarque) Gegenstand der literarischen Produktion.

(3.) Einige Autoren wurden durch den Kriegsausgang in schwere psychosomatische Krisen gestürzt. Carl Einstein erlitt 1917 oder 1918 einen Nervenzusammenbruch, der wohl mit zu den Voraussetzungen seiner Politisierung gegen Kriegsende gehört (S. 624). Das krassste und bedauernswerteste Beispiel ist indessen der Kulturhistoriker und Sammler Aby Warburg, der 1914 sowohl seinen „Habitus“ als auch seine Tätigkeit „auf Kriegszustand“ umstellte (S. 631), zum Spezialisten für Kriegspropaganda und zu einem entschiedenen Vertreter der deutschen Position wurde – und „durch die deutsche Niederlage und den Sturz des Kaiserreichs“ in eine „schwere Nervenkrise“ gestürzt wurde (S. 635), die trotz bester ärztlicher Betreuung nie wieder ganz kuriert werden konnte. Das lässt an Warburgs hanseatischen Mitbürger Albert Ballin denken, den Generaldirektor der Hamburg-Amerika-Linie, der sich nach der Abdankung des deutschen Kaisers, mit dem er befreundet war, am 9. November 1918 das Leben nahm. Zusammenbrüche dieser Art sind von den Autoren des „literarischen Hauptfeldes“ nicht bekannt. Sollten sie im literarischen Schaffen und in der Absicht, den Krieg literarisch zu verarbeiten, ein Schutzmittel gehabt haben?

(4.) Erstaunlich ist, dass keiner der großen Autoren das mörderische Geschehen an der Front direkt und ausführlich darzustellen versuchte. Bei einigen mag das am Mangel an eigener Erfahrung liegen. Thomas Mann sorgte 1914 wie schon 1900 dafür, dass er ausgemustert und nicht einmal dem Landsturm zugewiesen wurde (S. 237 und 247f.). Hugo von Hofmannsthal ließ sich vom südöstlichen Aufmarschgebiet rasch wieder nach Wien versetzen. Franz Kafka und Hermann Broch wurden als untauglich eingestuft. Alfred Döblin, Gottfried Benn und Robert Musil beobachteten den Krieg indessen über Jahre hinweg aus nächster Nähe zur Front, verhielten sich aber nicht anders als Thomas Mann, der den Erzähler des *Zauberbergs* am Ende, als der Held in das Kampfgetümmel eintaucht und unter Beschuss gerät, ausrufen lässt: „Hinweg! Wir erzählen das nicht!“ Warum? Vielleicht war es ihnen unmöglich, ihre Darstellungskunst dem mörderischen militärischen Kern ebenjenes Kriegs zu widmen, den sie 1914 begrüßt hatten, nun aber

als Katastrophe betrachten mussten. Jedenfalls überließen sie die direkte Schilderung des Grauens in den Gräben und auf den Schlachtfeldern den Autoren der jüngeren Generation zunächst bellizistischer und nationalistischer Oboedienz (Schauwecker 1919, Jünger 1920, Beumelburg 1924), dann pazifistischer und linker Ausrichtung (Renn 1927, Remarque 1928/1929, Köppen 1930). Von ihnen berücksichtigt Honold vor allem Remarque und Jünger; Schauwecker und Beumelburg tauchen nicht auf, ebensowenig Dwinger und Zöberlein. Honolds „Einsatz der Dichtung“ bewegt sich auf dem Höhenkamm der Literatur. Das Panorama der Gipfel ist großartig, aber von dem, was in den Niederungen der populären Kriegsliteratur geschieht, sieht man wenig.

Große Verehrung genießt auch in diesem Buch Walter Benjamin, den Honold schon im Jahr 2000 als Leser porträtiert hat.<sup>2</sup> Benjamins Aufzeichnungen aus dem Krieg werden ausführlich erörtert (S. 114ff und 185ff.), obwohl ihre literaturgeschichtliche Bedeutung meines Erachtens sehr peripher ist; was ihn zum *praeceptor historiae litterariae* werden ließ, entstand später. Ebenso werden einige von Benjamins Verlautbarungen über den Ersten Weltkrieg mehrfach als Ausgangspunkte weiterer Überlegungen angeführt, so die These, dass der verlorene Krieg „dem Geschlagenen [...] abhanden“ komme, weil dieser – so Honold mit Wolfgang Schivelbusch<sup>3</sup> – die „Definitionsmacht seiner Niederlage“ verliere (S. 153, 305 und 687), und ebenso Benjamins These, dass der Krieg alle mitteilbare Erfahrung überholt und die Heimkehrer habe verstummen lassen (S. 417f, 498 und 687). Es ist schwer, diesen apodiktisch formulierten Feststellungen, die inzwischen dogmatischen Rang genießen, zu widersprechen. Und doch sei darauf hingewiesen, dass der Krieg die Teilnehmer weder rat- noch sprachlos machte, was auch immer von ihren Verarbeitungsversuchen zu halten ist. Unter dem Titel *Im Todesrachen / Die deutsche Seele im Weltkrieg* legte Franz Schauwecker bereits 1919 einen Versuch vor, die vielfältigen Erfahrungen an der Front systematisch zu beschreiben, und im Jahr 1920 erschienen unter dem Titel *Seelenleben des Soldaten an der Front* die vergleichbaren Aufzeichnungen des 1918 gefallenen Nervenarztes Ludwig Scholz sowie unter dem Titel *In Stahlgewittern / Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers* Ernst Jüngers schonungslos eindringliche Schilderung seines fast vierjährigen Fronteinsatzes. Insgesamt erschienen zwischen 1919 und 1932 (jeweils einschließlich) neben unzähligen Artikeln 2.390 Kriegsbücher (pro Jahr also 170),<sup>4</sup> von denen

<sup>2</sup> Alexander Honold, *Der Leser Walter Benjamin. Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte*. Berlin 2000.

<sup>3</sup> Wolfgang Schivelbusch, *Die Kultur der Niederlage*. Berlin 2001, S. 14.

<sup>4</sup> Vgl. Thomas F. Schneider (Hg.), *Die Autoren und Bücher der deutschsprachigen Literatur zum Ersten Weltkrieg 1914–1939. Ein bio-bibliographisches Handbuch*. Göttingen – Osnabrück 2008, S. 9.

etwa 700 (oder 50 pro Jahr, freilich mit ungleichmäßiger Verteilung) erzählerischen Charakter hatten.<sup>5</sup> Angesichts dieser Zahlen kann von einer Erfahrungs- und Erzählkrise nur in einem sehr spezifischen und erläuterungsbedürftigen Sinn die Rede sein.

Das sind freilich beckmesserische Anmerkungen, die den Informationen- und Perspektivenreichtum dieser in jeder Hinsicht „großen Erzählung“ über den „Einsatz der Dichtung“ und die „Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs“ nicht im geringsten in Frage stellen.