

DE GRUYTER

Martina Meidl

DIE SPRACHE DES ERLITTENEN KRIEGES (1914–1938)

FRANZÖSISCHE FRONT- UND VETERANENLYRIK
DER GRANDE GUERRE

MIMESIS ROMANISCHE LITERATUREN
DER WELT

DE
—
G

Martina Meidl

Die Sprache des erlittenen Krieges (1914–1938)

Mimesis



Romanische Literaturen der Welt

Herausgegeben von
Ottmar Ette

Band 113

Martina Meidl

Die Sprache des erlittenen Krieges (1914–1938)



Französische Front- und Veteranenlyrik der Grande
Guerre

DE GRUYTER

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): 10.55776/PUB1149.

FWF Österreichischer
Wissenschaftsfonds

ISBN 978-3-11-135543-6

e-ISBN (PDF) 978-3-11-136397-4

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-136427-8

ISSN 0178-7489

DOI <https://doi.org/10.1515/9783111363974>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte, die nicht Teil der Open-Access-Publikation sind (z. B. Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.). Diese erfordern ggf. die Einholung einer weiteren Genehmigung des Rechteinhabers. Die Verpflichtung zur Recherche und Klärung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2024942972

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Fragen zur allgemeinen Produktsicherheit:
productsafety@degruyterbrill.com

Inhaltsverzeichnis

Einleitung — 1

I Frontlyrik als Zeugnisliteratur — 14

Zeugnis und Literatur — 14

Zeugnis und Ästhetik — 19

Zwischen individueller und kollektiver Erfahrung — 22

Zeugnis und Anklage — 24

Zeugnis und Sprache — 27

Merkmale der zeugnishaften Frontlyrik — 29

Der Gesang vom Schützengraben: François Porchés *Poème de la tranchée* — 32

Georges Chennevières ‘De profundis’ — 53

Larréguy de Civrieux *La Muse de Sang* — 64

II Vom Erlebnis zur Sprache — 76

Ausdruck des Kriegserlebnisses — 76

Erleben und dichterisches ‘Nacherleben’ — 78

Erlebnis und Fiktion — 81

Der diskursive ‘Eingriff’ — 84

Vom Erlebnis zur Erfahrung — 86

Deutungs- und Sinngebungsmodelle — 89

Extremsituation und Vitalismus — 90

Drieu La Rochelles Frontlyrik — 92

Krieg als Ritus und Fest — 96

Liminalität und Transzendenz — 100

Liminalität und Phantastik — 108

Der Totentanz: Noël Garnier, Paul Vaillant-Couturier — 115

III Identitäten im Wandel — 122

Verlust des Selbstbilds — 122

Georges Chennevières ‘Dans une grange’ und ‘L'étranger’ — 126

Rückkehr als ein Anderer — 134

Entfremdungserlebnisse — 141

Bilder der Entmenschlichung — 150

Verzerrung von Raum und Zeit — 154

Die Rolle des Kindesmotivs — 158

Die Rollen der Landschaft — 161

Die Landschaft als Patiens — 165

IV Im Kriegserlebnis verfangen — 170

- Die Heimsuchung durch die Erinnerung — 170
- Trauma — 175
- Gegenwart des Krieges in der Veteranenlyrik — 178
- Erinnerung und Schuld — 186
- Schreiben und Schuld — 193
- Abgründe und Bewältigung: Charles Vildracs *Chants du désespéré* — 198
- Guillaume Apollinaires 'Ombre' — 209
- Chennevières 'De profundis' als Bewältigungsmodell — 212

V Die Suche nach Sprache — 218

- Das Unsagbare — 218
- Inkohärenz des Traumas — 223
- Literatur und (Un)Sagbarkeit — 226
- Möglichkeiten der Lyrik — 229
- Zur Rolle des Rhythmus — 234
- Schreiben und Bewältigung — 238
- Intransitives Schreiben — 242
- Autoreflexives Schreiben bei Sauvage, Linais,
Vildrac und Gonzague-Frick — 247
- Metapoetik in Cocteau's *Discours du grand sommeil* — 254

Conclusio — 261

Bibliographie — 267

Anhang — 279

- Jean-Marc Bernard
 - De profundis* — 279–280
- Jean-Pierre Calloc'h
 - La veillée dans les tranchées* — 280–282
- Georges Chennevière
 - De profundis* — 282–289
 - Appel aux Hommes* — 289–292
 - L'Étranger* — 292–293
 - Dans une grange* — 293–294
- Marc de Larréguy de Civrieux
 - La Muse de Sang* — 294
 - 1815 – 1915 — 294–295

- Pourquoi ?* — 295
Inferno ! — 295-296
L'ossuaire — 296
Nuit de relève — 296-297
Tuerie d'automne — 297
Le dormeur solitaire — 297-298
Nuit de garde — 298-299
Chasse d'hiver — 299
Mes ennemis — 299-300
Le drapeau de la révolte — 300
A bas le veau d'or ! — 300-301
La lune rouge — 301-302
A celle qui oubliera — 302-303
La maison forestière — 303-306
Lettre d'un singe de l'Argonne
à une perruche de Paris — 306-307
L'épître au perroquet — 307-308
Les soliloques du soldat — 308-310
Vade retro — 311
- Paul Costel
- Le corps à corps* — 312-313
- Paul Vaillant-Couturier
- O* — 313-314
XII — 314
- Eugène Dabit
- Poème* — 315-316
- Pierre Drieu La Rochelle
- Paroles au départ* — 316-318
- Noël Garnier
- Dans la tranchée* — 318-320
Lettre à Claude, mort... — 321
Petite Suite... — 322-323
Il pleut encore... — 323-324
Chansons macabres — 324-326
Minutes — 326-328
Ah ! ne parlez plus de la gloire... — 328-329
Pour Paul Vaillant-Couturier — 329-330
Petite Source... — 330
Peau de chagrin — 331-332

Prophétie — **332**

Et moi aussi... — **332-333**

Hommes — **333-335**

Nostalgie de la guerre — **335-336**

Lucien Linais

Le fou — **336-337**

L'instinct — **337**

François Porché

Le poème de la tranchée — **337-353**

Marcel Sauvage

Dépot — **353**

Éloignement — **353-354**

Mains dans la nuit — **354**

Printemps 1919 — **355-357**

L'écho nous trompe — **357-358**

Rappel — **358**

Namensverzeichnis — 359

Einleitung

Zweifellos kommt der Gattung Lyrik in der literarischen Darstellung und Verarbeitung von Fronterlebnissen im Zuge des Ersten Weltkriegs eine besondere Rolle zu. Sie verzeichnet eine enorme Produktivität, unter anderem auch in Form der semantisch wie pragmatisch zueinander im Gegensatz stehenden Propagandalyrik und des Schützengrabenliedes. Der Erste Weltkrieg fällt zudem in die Epoche der avantgardistisch-experimentellen Dichtung, in der die Lyrik als bevorzugte Gattung im Vordergrund steht. Im Zuge der persönlichen Kriegserfahrung zeigt sich bei den einzelnen Vertretern der historischen Avantgarde jedoch ein sehr unterschiedlicher Umgang mit den experimentellen Neuerungen, der von deren Intensivierung bis zu deren völliger Ablehnung reicht oder sogar zum Verstummen führt. Zudem ist der Übergang von einer kriegsbejahenden Dichtung zur 'Lyrik des erlittenen Krieges' in vielen Fällen mit einem radikalen sprachlichen Wandel verbunden.

Ebendieser Wandel ist Indiz für die Funktionsweise vieler Texte der Kriegslyrik als historisches Zeugnis. Über die tatsächliche Unmittelbarkeit des Ausdrucks in Frontgedichten, wie sie etwa von Georg Philipp Rehage in Frage gestellt wird,¹ lässt sich diskutieren. Doch die zumindest quantitativ messbare Prävalenz der Lyrik gegenüber den großteils erst später entstandenen Romanen und Dramen über den Ersten Weltkrieg kann sicher nicht alleine und – so unsere Hypothese – auch nicht vorrangig durch die an der Front gegebenen produktionstechnischen Voraussetzungen erklärt werden. Es liegt auf der Hand, dass Lyrik, wenn sie zum Zeugnis des erlittenen Krieges wird, mehr als viele andere Lyrik und mehr als andere Literatur im Sinne von Hegels Poesiekonzept als intensivster und unmittelbarster Ausdruck subjektiven Empfindens fungieren kann.

Dass die Frontdichtung von ihren Urhebern unter anderem als historisches Zeugnis aufgefasst wurde, belegen zahlreich eingewobene biographische Realia, die der lyrischen Aussage eine konkrete Verankerung in Raum und Zeit geben oder Kameraden benennen. Jean Cocteau beispielsweise betont in seinen Briefen immer wieder seine Rolle und gesellschaftliche Verantwortung als Zeitzeuge und lässt auch die lyrischen Sprecherinstanzen seiner Texte den Zeugnisbegriff ins Spiel bringen. Selbst Apollinaires Verse «Je lègue à l'avenir l'histoire de Guillaume Apollinaire / Qui fut à la guerre et sut être partout» aus 'Merveille de la guerre' (*Calligrammes*) rufen die Vorstellung von einem Zeugnis auf.

¹ Georg Philipp Rehage: «Wo sind Worte für das Erleben». *Die lyrische Darstellung des Ersten Weltkrieges in der französischen und deutschen Avantgarde*. G. Apollinaire, J. Cocteau, A. Stramm, W. Klemm. Heidelberg: Winter 2003 (Studia Romanica, III), S. 28.

Auf die Frontdichtung und ganz allgemein auf Lyrik in Funktion einer Zeugnis- oder Bewältigungsliteratur trifft vielleicht in noch höherem Maße als auf entsprechende Prosa zu, was Berel Lang in Bezug auf den Augenzeug*innenbericht zum Holocaust als «intransitives Schreiben» bezeichnet: Ein oder eine Augenzeug*in schreibt «nicht, um etwas vom Autor wie auch Leser Unabhängiges zu schaffen, sondern *schreibt sich selbst*».² Langs Konzept des «intransitiven Schreibens» wird im Verlauf dieser Studie mehrmals aufgegriffen. Es stellt in der Auseinandersetzung mit Bewältigungsliteratur ein wichtiges Kriterium und einen Parameter, der Erkenntnisgewinn verspricht, dar.

Wie in den folgenden Kapiteln näher ausgeführt wird, geht es beim Schreiben von Zeugnis- und Bewältigungsliteratur nicht nur um eine Darstellung, sondern vor allem auch um ein Begreifen des Erlebten sowie um Subjekt- und Identitätsbildung. Hayden White, der das von Berel Lang als Akt der Bewältigung definierte Konzept des «intransitiven Schreibens» aufgreift und weiterentwickelt, spricht zudem von einem spezifischen Stil, der dieses Schreiben charakterisiert – der Stil der «middle-voicedness», der eine unmittelbare Präsenz des Aussagesubjekts zu suggerieren vermag, über die sich der oder die Verfasser*in gleichzeitig selbst inszeniert (s. Kap. V). Eine der wirkungsmächtigsten Strategien der Generierung von Unmittelbarkeit ist aus unserer Sicht im lyrischen Rhythmus zu finden. Dass der Rhythmus im Bewältigungsprozess eine wichtige Rolle einnehmen kann, steht außer Zweifel. Als ebenso eminent kann andererseits die Bedeutung von Distanzierungsmechanismen in der hier fokussierten Lyrik angesehen werden: auch für Strategien der Abstandnahme werden gattungstypische Stilmittel genutzt, deren Ästhetik von Trauma oder Bewältigung beherrscht erscheint.

Auch Saul Friedländers Konzept der Inkohärenz einer «tiefen» und grundsätzlich nicht darstellbaren Erinnerung, das heißt einer unmittelbaren Erinnerung an historische Traumata durch Betroffene, der die kohärente und sinnhafte Darstellung der «allgemeinen», nicht-traumatischen Erinnerung gegenübersteht, kann in Bezug auf die hier thematisierte Lyrik gewinnbringend sein:

Any attempt at building a coherent self founders on the intractable return of the repressed and recurring deep memory. [...]

Individual common memory, as well as collective memory, tends to restore or establish coherence, closure and possibly a redemptive stance, notwithstanding the resistance of deep memory at the individual level.³

2 Berel Lang in Hayden White: *Historical Emplotment and the Problem of Truth*. In: Saul Friedländer (Hg.): *Probing the Limits of Representation: nazism and the 'Final solution'*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press 1993², S. 37–54, hier S. 47–48.

3 Saul Friedländer: *Trauma, Transference and 'Working through' in Writing the History of the Shoah*. In: *History and Memory*, 4, 1 (1992), S. 39–59, hier S. 41.

Schier unzählig sind die Äußerungen von Frontdichtern über die Unsagbarkeit des Erlebten (s. Kap. V). Man denke an August Stramms vielzitierte Aussage «Wo sind die Worte für das Erleben. [...] Ich dichte nicht mehr, alles ist Gedicht umher», die aus einem Frontbrief vom 6. Oktober 1914 stammt, den Stramm an Herwarth und Nell Walden richtete. Das Versagen der eigenen Sprache geht Stramms Darstellung zufolge einher mit einem Zustand des inneren Schmerzes beziehungsweise auch dem Gefühl eines inneren Sterbens, denen eine äußere Rohheit und Teilnahmslosigkeit entgegensteht. So schreibt er im selben Brief:

Was soll ich sagen. Es ist so unendlich viel Tod in mir Tod und Tod. In mir weints und außen bin ich hart und roh. [...] Es ist so viel Wunder um mich Wunder ringsum ich kann überhaupt nicht mehr lesen und denken Das Wort schon stockt mir vor Grauen Ich fluch lieber, fluche, tobe, reite, saufe, schlafe und hab immer die Brust voll Weh. Weh, ich weiß nicht warum, nicht woher, wohin. Ich bin in Unglauben. Lebe gestorben. Und bin gesund dabei und stark wie eine starkwandigtaube Nuß.⁴

Saul Friedländer zufolge gibt es für die «tiefe», sich ihrer Versprachlichung sperrende Erinnerung nur einen einzigen Weg, die Generation der Zeitzeug*innen zu überdauern: deren Festhalten in Kunst und Literatur.⁵ Hayden White geht in seiner Aufsatzsammlung *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect* noch weiter und erkennt in der modernen Literatur und im Film, aber auch in Dokumentationen oder Ausstellungen literarische Strategien wieder, die in der Lage sind, die Offenheit, den Fragmentarismus und die Dissonanz des postmodernen Geschichtsbildes wiederzugeben.⁶ Die moderne Lyrik zeichnet sich zweifellos durch solche Strategien des Fragmentarismus, der Inkohärenz und der Dissonanz aus. Sie treibt «Zeichen und Bezeichnetes so weit wie möglich auseinander», wie es Hugo Friedrich ausdrückt.⁷ Diese gattungsspezifischen Strategien können nicht nur ein durch die vom Menschen verursachten Katastrophen des 20. Jahrhunderts bestimmtes postmodernes Geschichtsbild im Sinne Hayden Whites festhalten, sondern auch die nach Friedländer eigentlich nicht repräsentierbare «tiefe Erinnerung», die sowohl als kollektive Erinnerung gedacht werden kann als auch als eine durch persönliche

4 August Stramm: *Briefe an Nell und Herwarth Walden*. Herausgegeben von Michael Trabitzsch. Berlin: Edition Sirene 1988, S. 24 f.

5 Saul Friedländer: Trauma, Transference and «Working through» in *Writing the History of the «Shoah»*, S. 55.

6 Hayden White: *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1999, S. 82.

7 Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Erweiterte Neuauflage. Hamburg: Rowohlt 1979⁹, S. 17.

Traumata gekennzeichnete individuelle Erinnerung. Sie können die traumatisch bedingte Präsenz und Unmittelbarkeit von Erlebtem zum Ausdruck bringen und diese Präsenz über Generationen hinweg aufrufen.

Andererseits häufen sich jedoch bereits während des Krieges Stimmen, die der Lyrik als Darstellungsmedium von Kriegserlebnissen kritisch gegenüberstehen. So verkündet etwa der Kritiker Maurice Boigey im April 1918 im *Mercur de France*, dass, wie Laurence Campa zusammenfasst, die Lyrik zu den Ausdrucksformen gehöre, die sich nicht mehr eignen, über die Schlachten des modernen Krieges zu sprechen. Campa zufolge liegt in dieser schon während des Krieges verbreiteten Ansicht eine der Ursachen für das Vergessen der «poésie combattante». Man stellte einerseits die am ästhetischen Innovationspotential gemessene literarische Qualität der Frontlyrik infrage, andererseits deren Eignung, Zeugnis abzulegen. Hinzu kommt in der Nachkriegszeit noch das generell negative Image von Lyrik als Medium der Kriegspropaganda.⁸ Louis Aragons vielzitierte Aussage, über den Krieg zu schreiben, sei, für ihn zu werben, schlägt in dieselbe Kerbe – er selbst verfasste erst Jahrzehnte später Lyrik, die von seinen Kriegserlebnissen inspiriert war (*Le roman inachevé*, 1956). Das anerkannte Genre der französischen Literatur des Ersten Weltkriegs war im Unterschied zur deutschen, englischen und italienischen schon während des Krieges die Erzählliteratur. Henri Barbusse und Georges Duhamel waren Prix Goncourt-Preisträger (*Le feu*, 1916, *Civilisation*, 1918), auch Maurice Genevoixs *Sous Verdun* und *Nuits de guerre* erschienen bereits während des Krieges.

Die Polemiken rund um den lyrischen Kriegsdiskurs setzten in Frankreich spätestens im Jahr 1917 ein, wie Laurence Campa aufzeigt. Die Vertreter der Dada-Bewegung wie auch Pierre Reverdy setzten sich für die Autonomie der Kunst und Poesie ein und richteten sich gegen den gesellschaftlichen Druck, der der Literatur ein Zeitzeugnis abverlangte. Reverdy publizierte ausschließlich Gedichte ohne Kriegsbezug, die Grenobler Zeitschrift *Les Trois Roses* verschrieb sich ganz einer Kunst «[qui] suffit à lui-même», die *Revue de la Quinzaine* unterstützte diejenigen, die auch abseits der Kriegsthematik Literatur produzierten.⁹

Auf der einen Seite existierte also in der Literatur und in der Kritiklandschaft ein Diskurs, der angesichts einer breiten zeugnishaften Literaturproduktion die

⁸ Laurence Campa: *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique*. Paris: Classiques Garnier 2010 (Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles, 12), S. 23; dies.: *Première Guerre mondiale – La poésie*. In: Silke Segler-Meißner/Isabella von Treskow (Hg.): *Traumatisme et mémoire culturelle. France et espaces francophones*. Berlin/Boston: De Gruyter 2024, S. 115–128, hier S. 119–122.

⁹ Laurence Campa: *Poètes de la Grande Guerre*, S. 22 ff.

Autonomie von Kunst und Literatur einforderte. Hinzu kam das Schweigen von Dichtern, die im Zuge ihrer Kriegserlebnisse der Lyrik als Ausdrucksmedium ab schworen oder auch ganz verstummten. Die auf Fronterlebnisse bezogene Lyrik sah sich bald in dem Dilemma, einerseits einem autonomen Kunstbegriff nicht zu entsprechen oder gar als reine Umstandslyrik betrachtet zu werden, andererseits als die Fronterlebnisse thematisierende Literatur gegenüber der zeugnishaften Erzählliteratur nicht ernst genommen oder mit Nachrang behandelt zu werden. Spätestens mit Jean Norton Crus *Témoins* (1929) wurde die Lyrik schließlich ganz aus dem Genre der Zeugnisliteratur und damit aus dem wohl bedeutendsten Bereich des Kanons der Literatur des Ersten Weltkriegs ausgeschlossen.

Dies sind nur einige der Faktoren, die dazu geführt haben, dass die französische Lyrik des Ersten Weltkriegs mit Ausnahme von wenigen Fällen über Jahrzehnte hinweg vernachlässigt beziehungsweise auch vergessen wurde, und zwar sowohl auf Seiten der Forschung als auch ganz grundsätzlich in der gesellschaftlichen Rezeption von Textzeugnissen. Ein breiter Fundus an französischsprachiger Lyrik des Ersten Weltkriegs wurde in den Schatten 'kanonisierter' Dichtung von den historischen Avantgarden nahestehenden Autoren gestellt – vor allem derjenigen Guillaume Apollinaires, aber auch Jean Cocteaus, Paul Éluards, André Bretons oder Blaise Cendrars' – und wird von der Kritik bis heute vernachlässigt oder ist ganz in Vergessenheit geraten. Ian Higgins bezeichnet diesen Umstand plakativ als «collective amnesia».¹⁰ Es handelt sich dabei meist um Texte, die keine augenscheinlichen stilistischen Erneuerungen hervorbrachten, auch wenn ein zweiter Blick dies oft revidieren kann. In solchen Texten treten das ästhetische und auch das experimentelle Moment häufig gegenüber der wirkungsmächtigen Präsenz von Bildern in den Hintergrund, die das Leid des Schützengrabendaseins, die von Kampfeinsätzen ausgelöste psychische Belastung oder das posttraumatische Fortdauern unbewältigten Erlebens zur Sprache bringen.

Dennoch ist jeder einzelne der im Zuge dieser Studie zur Sprache gebrachten Texte erneuernd für und aus sich. Es handelt sich sogar um eine Innovation *sine qua non*, denn die Thematik gibt einen Grenzgang vor, den ausnahmslos jeder der hier fokussierten Frontdichter unternimmt. Jeder von ihnen begibt sich auf unbekanntes Terrain, in dieses 'no man's land' des bisher nie Dagewesenen samt dessen Versprachlichung, in dem auch die Grenze des Sagbaren und das Scheitern des benutzten Mediums angesiedelt sind. Viele Dichter reflektieren über diesen Grenzgang oder auch über dessen Scheitern, das autoreflexive Schreiben ist in der Front- und Veteranenlyrik des Ersten Weltkriegs weit verbreitet und gibt

¹⁰ Ian Higgins (Hg.): *Anthology of First World War French Poetry*. Glasgow: University of Glasgow French and German Publications 1996, S. vii.

uns wertvolle Einblicke in das Verhältnis und Vertrauen der Verfasser zum beziehungsweise in das Medium Lyrik. Als Darstellungsmedium von Kriegserlebnissen gewinnt die Lyrik eine neue, eigene Form – so eine unserer Ausgangshypothesen. Sie wird zur ‘Zeugnislyrik’ oder auch zur ‘Bewältigungslirik’, eine Lyrik *sui generis*, deren Pragmatik form- und diskursbestimmend ist.

Die Auswahl der untersuchten Gedichte entspricht dem Interessensfokus der Studie, der auf eine Textreihe gelegt wird, die als ‘Lyrik des erlittenen Krieges’ bezeichnet werden kann, insofern sie die leidvollen Aspekte des Stellungskrieges, dessen Folgen und die (Un)Möglichkeit seiner Bewältigung zur Sprache bringt. Anhand eines sehr vielfältigen Korpus lassen sich Einsichten und Erkenntnisse gewinnen, die auch auf allgemein menschliche Tendenzen im Umgang mit extrem belastenden Ereignissen und deren Bewältigung beziehungsweise der Reflexion über sie schließen lassen. Texte wie die im Rahmen dieser Studie untersuchten können helfen, die Tragweite menschlicher Katastrophen wie der des Ersten Weltkrieges sowie deren Nachwirken über Generationen hinweg zu verstehen.

Da es um den Gebrauch von Literatur und insbesondere lyrischen Texten in ihrer Funktion als Darstellungsmedium von Bewältigungsprozessen geht, wird Literatur anderer Pragmatik im Rahmen dieser Studie ausgespart, allen voran die propagandistische Lyrik, deren Diskurs die Aspekte des ‘erlittenen Krieges’ meist, wenn auch nicht immer, umgeht. Denn selbst wenn sie dies nicht tut, ist sie in keinem Fall bewältigungsorientiert angelegt, sondern vermag das Leid in ein kohärentes Sinngebungsmuster einzufügen, das einen Veränderungs- oder Bewältigungsbedarf per se ausschließt. Dies bedeutet allerdings nicht, dass hier ausschließlich Texte besprochen werden, die durch eine Antikriegshaltung gekennzeichnet sind. Das zwischen propagandistischer und Antikriegsdichtung liegende Spektrum ist nämlich viel breiter als gedacht und oft durch denselben Bewältigungsbedarf gekennzeichnet wie Lyrik mit eindeutig pazifistischer Botschaft. Aus diesem Grund stehen der ideologische Kontext und die Haltung zum Krieg einzelner Autoren – die sich in den allermeisten Fällen in den ersten Wochen oder Monaten des Fronteinsatzes ändert – hier nicht im Vordergrund.

Wie angesprochen wurde, liegt ein breites Textkorpus an Kriegserlebnisse thematisierender Lyrik sozusagen ‘brach’. Die vorliegende Studie setzt sich zum Ziel, zumindest einen Teil dieser Texte sichtbar zu machen, sie in den literaturwissenschaftlichen und erinnerungskulturellen Diskurs einzugliedern und sie wiederum aus diesem Kontext heraus in den Blick zu nehmen. Dabei ist überraschend, wie schwierig sich der Zugang zu diesen Texten manchmal gestaltet – in manchen Fällen ist nur eine einzige Textausgabe öffentlich zugänglich. Andererseits überrascht die Disponibilität mancher Lyriksammlungen in Antiquariaten und Bücher-

börsen, oft noch dazu in Ausgaben, die wertvolle Paratexte enthalten. Als eine der wichtigsten Materialquellen, aus denen die vorliegende Studie schöpft, sei an dieser Stelle dankend das Archiv des *Historial de la Grande Guerre* in Péronne erwähnt.

Die Kriterien für unsere Textauswahl sind nicht nur inhaltlich bestimmt. Die Auswahl fällt auf Lyrik von Dichtern, die selbst als Soldaten in verschiedenen Funktionen oder auch als Sanitäter an der Westfront im Einsatz waren. Dies erfolgt dezidiert nicht aufgrund eines einzelbiographischen Zugangs, sondern ergibt sich aus dem Aspekt des Zeugnisanspruchs sowie aus der Präsenz von Strukturen des Traumas und von Strategien der Bewältigung, die uns im Rahmen dieser Studie interessieren.

Die gewählten Gedichte sind im Zeitraum von 1914 bis 1938 entstanden und auch erschienen, die meisten von ihnen jedoch nicht nach dem Jahr 1926 und in Sammlungen, die in Form von *plaquettes* in sehr geringen Auflagen gedruckt wurden. Manche der Texte wurden zuvor einzeln in Literaturzeitschriften oder Frontzeitschriften publiziert, andere gelangten über die Feldpost ins Hinterland, wo sie teils noch während des Krieges, teils danach – manchmal posthum – gesammelt erschienen. Viele der Texte entstanden tatsächlich in der Zeit des Fronteinsatzes und wurden in Notizheften aufbewahrt oder mit der Feldpost verschickt. Einen Einblick in die Produktionsumstände an der Front versucht folgender Ausschnitt aus dem Vorwort Gaston Vidals zur im Jahr 1917 erschienenen Anthologie *Les auteurs de la tranchée. Pages choisies des lauréats du concours des auteurs du front* zu geben. An Darstellungen wie dieser lässt sich die Tendenz zu einer gewissen Sublimierung der in der Extremsituation entstandenen Texte ablesen:

C'est dans la boue gluante et souvent nauséabonde des tranchées, c'est dans les saopes ténébreuses, dans les cagnats rudimentaires, dans les camps de repos, aux heures interminables de l'attente, de la faction, parfois aux minutes angoissantes précédant l'attaque, c'est face à face avec leurs souvenirs, leurs affections, leurs craintes et tout ce que limite la mort toujours proche de ceux-ci ont laissé courir leur plume, noté parfois de mémoire des rimes, exprimé leurs sentiments sincères, leurs sensations aiguës, le tout d'une puissance multipliée par le péril ou par l'intensité des instants vécus. Sur les genoux ou sur le sac, sur le coin d'une table éclairée à la diable ou sur une pierre pas trop rugueuse, ces lignes furent griffonnées d'un stylo ou d'un crayon hâtifs, noircissant des feuillets plus ou moins tachés de graisse, ces rythmes furent scandés par le canon, ces blagues jaillirent comme des fusées du crépitement des balles ou du bruit de déchirure de lugubres obus.¹¹

Oft wurden Frontgedichte in den publizierten Sammlungen durch Gedichte ergänzt, die bereits aus der Nachkriegszeit stammen und die auch die Heimkehr

11 Anon. (Hg.): *Les Auteurs de la Tranchée. Pages choisies des lauréats du concours des auteurs du front. Préface de G. Vidal*. Paris: La Renaissance du Livre 1917, S. 6.

sowie die Probleme der Bewältigung des Erlebten oder der Wiedereingliederung in die zivile Gesellschaft thematisieren. Letztere Textreihe wird in der vorliegenden Studie als 'Heimkehrer-' oder 'Veteranenlyrik' bezeichnet.

Ein Anhang macht einen Teil der wenig bekannten oder vergessenen Lyrik sichtbar, die im Laufe dieser Studie zur Sprache kommt. Doch auch Gedichte 'kanonisierter' Autoren wie Guillaume Apollinaire und Jean Cocteau stehen in unserem Interessensfokus. Sie sind Teil des lyrischen Diskurses, um den es in dieser Studie geht, auch wenn der poetologische oder pragmatische Hintergrund dieser Texte sowie zumeist auch der Grad ihrer Literarizität ein anderer ist. Der literaturwissenschaftliche Diskurs zur französischsprachigen Lyrik des Ersten Weltkriegs richtete bisher – und tut dies bis heute – sein Augenmerk vor allem auf die den Avantgarden nahestehenden Schriftsteller (Apollinaire, Cocteau, Cendrars, Dalize, Salmon, Aragon) beziehungsweise auf Autoren, deren Frontlyrik aus dem Ersten Weltkrieg als vernachlässigter Teil ihres Gesamtwerks im Zuge der Gedenkjahre 2014–2018 wieder in Erinnerung gerufen wurde (Aragon, Drieu La Rochelle, Cocteau, Claudel, u. a.).

Aus diesem Grund wird avantgardistische Lyrik zwar mit einbezogen, steht aber nicht im speziellen oder ausschließlichen Fokus der vorliegenden Studie. Es sei daher an dieser Stelle ergänzend auf eine Reihe von Teilstücken des aktuellen und auch des älteren literaturwissenschaftlichen Diskurses rund um die Weltkriegslyrik französischsprachiger Avantgardedichter verwiesen. Während der Gedenkjahre ist Olivier Parenteaus Studie *Quatre poètes dans la Grande Guerre* (2014) zu Apollinaire, Cocteau, Drieu La Rochelle und Éluard erschienen. Laurence Campa widmet sich in *Poètes de la Grande Guerre* (2010) der Lyrik Apollinaires, Cendrars', Dalizes und Salmons, neben anderen. Georg Philipp Rehage fokussiert speziell die Lyrik der Avantgarde mit deren Ausdrucksmöglichkeiten in seiner vergleichenden Studie zu Apollinaire, Cocteau, Stramm und Klemm.¹² Laurence Campa, Annette Becker, Claude Debon, Michel Décaudin, Marie-Louise Lentengre, Jean-Yves Casanova, Laure Michel und andere widmen sich Apollinaire, der lange Zeit als 'einzig wahrer Frontdichter' galt.¹³ Im Zuge der Gedenkjahre oder kurz zuvor sind zudem auch

12 Vgl. Georg Philipp Rehage: «*Wo sind Worte für das Erleben*».

13 Laurence Campa: *Guillaume Apollinaire*. Paris: Gallimard (NRF) 2013; Annette Becker: *La Grande Guerre d'Apollinaire. Un poète combattant*, Paris: Tallandier 2014 (TEXTO. Le goût de l'histoire); Claude Debon: *Guillaume Apollinaire après «Alcools»*. 1. *Calligrammes*. Paris: Minard 1981 (Bibliothèque Guillaume Apollinaire, 12/Bibliothèque des lettres modernes, 31); Michel Décaudin (Hg.): *Apollinaire et la guerre*. 2. Bde. Paris: Lettres Modernes Minard 1973–1976 (La revue des lettres modernes, 450–455/Série Guillaume Apollinaire, 13); Marie-Louise Lentengre: *L'écriture de la guerre chez Apollinaire, Marinetti et Ungaretti*. In: Michel Décaudin/Sergio Zoppi (Hg.): *Guillaume Apollinaire devant les Avant-Gardes européennes*. Roma: Bulzoni 1997 (Quaderni del Novecento Francese, 17), S. 207–226; Jean-Yves Casanova: *Guillaume Apollinaire. Portrait du poète en*

noch breiter fokussierte Studien und Sammelbände zur Avantgarde in Kunst und Literatur des Ersten Weltkriegs erschienen, wie Michel Murats «Les avant-gardes littéraires et la Grande Guerre» (2016), der zweisprachige Sammelband *Avant-garde perdue. Verlorene Avantgarde*¹⁴ oder Philippe Dagens Studie *Le silence des peintres. Les artistes face à la grande guerre* (2012).

Lange Zeit war die Ansicht verbreitet, die französische Lyrik des Ersten Weltkriegs sei in deutlich geringerem Maße kriegskritisch bestimmt als etwa die englische. Zudem maß man ihr, abgesehen von den Texten der 'Höhenkammliteratur', sprich den Texten mit Kriegsbezug aus Apollinaires *Calligrammes*, eine der Erzählprosa weit untergeordnete Rolle zu. Erst mit Nancy Sloan Goldbergs Dissertation *The Discourse of Dissent* (1987) beziehungsweise mit deren publizierter, eine Anthologie integrierender Fassung *En l'honneur de la juste parole. La poésie française contre la Grande Guerre* (1993) sowie mit der sich auf Goldberg beziehenden Studie und Anthologie von Ian Higgins (1997) wurde dieses Bild zurechtgerückt.¹⁵ Durch Goldbergs und Higgins' Arbeiten wurde ein umfassendes Korpus pazifistischer Lyrik sichtbar und gleichzeitig auf Versäumnisse aufmerksam gemacht, die noch nicht nachgeholt werden konnten. Goldberg geht von Romain Rollands Anthologie *Les poètes contre la guerre* (1920) aus, deren Texte kaum in den literarhistorischen Diskurs Eingang gefunden haben, und erweitert deren Spektrum mithilfe umfangreicher Bibliotheksrecherchen. Sie verweist bereits auf die Tatsache, dass ein breiter Fundus an französischer Frontlyrik weiterhin in Archiven schlummert, eine Tatsache, auf die im Zuge der Gedenkjahre 2014–2018 wiederholt aufmerksam gemacht wurde.

Die meisten der Texte aus Romain Rollands Anthologie sowie aus Nancy Sloan Goldbergs und Higgins' Studien stammen von Schriftstellern aus dem Umfeld der von sozialistischem und unanimistischem Gedankengut geprägten Gruppe der Abbaye de Créteil, die abseits der Avantgardebewegung stand und ihre Vorbilder etwa in der Lyrik Walt Whitmans oder Émile Verhaerens fand. Neben Texten der Abbayemitglieder Georges Duhamel, Charles Vildrac, René Arcos, Luc Durtain oder Georges Chennevière wurde inzwischen auch die Frontdichtung von Larréguy de Civrieux (durch Rolland 1920, Goldberg 1993, Higgins 1996, Winter 1997), Noël Garnier (durch

Éros guerrier. In: Romain Vignest/Jean-Nicolas Corvisier (Hg.): *La Grande Guerre des écrivains*. Paris: Garnier 2015 (Rencontres, 137), S. 181–202; Laure Michel: *Le patriotisme d'Apollinaire*. In: ebda., S. 203–222.

¹⁴ Marie Darrieussecq, Frank Witzel u. a. (Hg.): *Avant-garde perdue. Verlorene Avantgarde*. Nancy: Goethe Institut 2017.

¹⁵ Ian Higgins (Hg.): *Anthology of First World War French Poetry*.

Goldberg 1993, Higgins 1996), Marcel Sauvage (durch Goldberg 1993, Higgins 1996), Louis Krémer (durch Campa 2008, 2010), François Porché (Higgins 1996) oder auch Paul Costel (durch Mole¹⁶) zumindest ausschnittsweise vor dem Vergessen bewahrt.

Es gilt jedoch, noch weitere Lyrik des ‘erlittenen Krieges’ in Erinnerung zu bringen, wie die vernachlässigten Texte der genannten Autoren oder etwa auch Lucien Linain’s *Les minutes rouges* (1926), Paul Vaillant-Couturiers *XIII Danses macabres* (1920) und Gaston Delavières (alias Gaston Petit) *Poèmes composés à l’Hôpital Saint-Martial de Châteauroux et à l’Hôpital auxiliaire de Valençay* (1915) – teils aus literaturwissenschaftlichem, teils aus historischem und erinnerungskulturellem Interesse. Es bleibt zu hoffen, dass zumindest einige der hier besprochenen lyrischen Texte weiteren Eingang in den literaturwissenschaftlichen und literarhistorischen Diskurs finden. Denn von manchen unter ihnen kann man in der Tat sagen, dass sowohl ihre Ästhetik und Literarizität als auch die zeitlose Essenz, die ihr Ausdruck des Leids in sich birgt, eine Befassung auch jenseits der Interessenschwerpunkte dieser Studie und jenseits eines spezifischen historischen Interesses lohnend machen.

Das im Rahmen der vorliegenden Studie untersuchte Korpus setzt sich also zusammen aus einerseits wenig bekannten und kaum bis gar nicht von der Kritik wahrgenommenen Gedichten, andererseits auch aus bekannten Texten der französischen Lyrik des Ersten Weltkriegs. Die Untersuchung avantgardistischer Ausdrucksmodi nimmt zum einen aufgrund dieser Mischung einen limitierten Platz ein, zum anderen auch aufgrund der Tendenz der hier zur Sprache kommenden französischen Avantgardedichter, in der Darstellung der belastendsten Aspekte des Fronteinsatzes – wie später noch erläutert wird und einem inzwischen breiten Konsens der Kritik entspricht – das experimentelle Moment in den Hintergrund treten zu lassen. Wie bereits gesagt wurde, ergibt sich die Auswahl und die Mischung verschiedenster stilistischer und ästhetischer Ausprägungen aufgrund des Fokus auf eine Lyrik des ‘erlittenen Krieges’, also auf einen Diskurs, der auf eine bestimmte Thematik beschränkt ist. Aus dieser Thematik ergibt sich zudem nicht automatisch eine Einschränkung auf pazifistische Lyrik, wie etwa bei Nancy Sloan Goldberg (1993), die ihre Studie wiederum nicht auf Lyrik von Dichtern mit Front Erfahrung begrenzt und somit auch Dichterinnen zu Wort kommen lässt.¹⁷

16 Gary D. Mole: L’Enfer noir de la guerre aux visions spectrales: le réalisme graphique dans la poésie de combat de Paul Costel. In: *Essays in French Literature and Culture* 51 (2014), S. 77–96.

17 Zu französischen Dichterinnen des Ersten Weltkriegs siehe außerdem Nancy Sloan Goldberg: *Woman, Your Hour is Sounding. Continuity and Change in French Women’s Great War Fiction, 1914–1919*. London/New York: Palgrave Macmillan 1999; dies.: French Women Poets Respond to the Great War. In: Patrick J. Quinn/Steven Trout (Hg.): *The Literature of the Great War Reconsidered. Beyond Modern Memory*. London/New York: Palgrave Macmillan 2001, S. 93–112.

Die besagte Thematik des ‘erlittenen Krieges’ kreist um die potentiell traumatisierende Substanz von Fronterlebnissen, wie beispielsweise die Akustik der Kriegsmaschinerie, die meteorologischen Bedingungen und hygienischen Umstände in den Schützengräben, die ständige Exponiertheit des Körpers, in der das Überleben zum Zufall wird, das daraus resultierende Gefühl der absoluten Ohnmacht, psychische Veränderungsprozesse und die Begegnung mit Verletzung, Schmerz und Tod. Doch sie umfasst auch die Problematik der Versprachlichung des Erlebten, die Problematik des Erinnerns und der Schuld, die Folgen von Mutilation sowie verschiedene Phänomene posttraumatischer Belastung.

Unsere Studie begibt sich in zweierlei Hinsicht auf unbekanntes Terrain. Einerseits bezüglich der Wahl eines Großteils ihres Korpus, andererseits aufgrund ihrer Perspektive, mittels der auch einige ‘kanonisierte’ Texte neu gelesen werden. Viele der Fragen, denen die vorliegende Studie nachgeht, wurden bisher noch nicht auf die französische Lyrik des Ersten Weltkriegs bezogen gestellt. Es sind dies vor allem die Fragen zu den Eigenschaften und Möglichkeiten von Lyrik als Zeugnisliteratur, Fragen zur Lyrik als Ausdruck von Veränderungsprozessen, Fragen zur lyrischen Darstellung unbewältigten und traumatischen Erlebens und Erinnerns, Fragen zur Sagbarkeit solchen Erlebens und Erinnerns sowie Fragen zu gattungsbedingten Möglichkeiten und Grenzen von Lyrik als Medium der Darstellung und der Bewältigung von Fronterlebnissen. Der Begriff ‘Medium’ wird dabei in einem ganz traditionellen Sinn als vermittelnde Entität verstanden. Es geht uns hier um Lyrik als den materiellen Träger einer Darstellung wie auch als den perspektivierenden und ästhetisierenden Vermittler von durch Fronterlebnisse inspirierten Inhalten. Kurz gefasst lässt sich sagen, dass die Grenzen, Bedingungen und Konsequenzen der lyrischen Vermittlung von Fronterlebnissen sowie von deren Nachwirkungen im Zentrum unserer Untersuchungen stehen.

Der Zeugnisbegriff, mit dem hier operiert wird, schöpft insbesondere aus den Studien Giorgio Agambens, Dominick LaCapras, Hayden Whites und Peter Kuons, die großteils im Kontext der Holocaustforschung stehen und dennoch auch für die Untersuchung der Spuren von belastendem, unbewältigtem Erleben und von Traumata in der im Rahmen der vorliegenden Studie untersuchten Front- und Heimgekehrtenlyrik gewinnbringend sind. Dazu kommen, neben einer Reihe von Standardwerken aus der Psychologie, für unseren Kontext relevante Überlegungen zu Trauma und Literatur etwa von Cathy Caruth, Shoshana Felman und Dori Laub, George Steiner, Monika Schmitz-Emans, Hannes Fricke, Silke Segler-Meißner und Isabella von Treskow.

Allgemein kann gesagt werden, dass der theoretisch-methodische Zugriff je nach in den jeweiligen Kapiteln dieser Studie behandelten Sachverhalten erfolgt

und auch dort erörtert wird. Grundsätzlich kommen neben Studien aus dem Bereich der literatur- und geschichtswissenschaftlichen Forschung zur Zeugnis- und Bewältigungsliteratur sowie zu Literatur und Trauma auch stärker literarhistorisch perspektivierende Arbeiten zur französischen Literatur und im Speziellen zur Lyrik des Ersten Weltkriegs zur Sprache (Compagnon, Campa, Parenteau), sowie auch solche, die verstärkt den interdisziplinären Austausch zwischen Literatur- und Geschichtswissenschaften suchen (Becker, Beaupré). Zudem sind komparatistische Studien von Interesse (Rehage, Lentengre, Vondung, Bianchi/Garfitt, Beaupré, Erll etc.), die Divergenzen wie auch Kongruenzen fokussieren. Sie vermögen oft deutlicher als andere, die Konstanten im menschlichen Erleben der Extremsituation des Stellungskriegs sichtbar zu machen, wobei der auch im Rahmen unserer Studie mitunter verwendete Begriff der 'Kriegstopik' im französischen literaturwissenschaftlichen Diskurs noch häufiger zum Einsatz zu kommen scheint als etwa im deutschsprachigen.

Aufgrund der spezifischen Funktionalität und Wirkungsmächtigkeit der Front- und Veteranenlyrik als Zeugnis- und Bewältigungslyrik kommen in der vorliegenden Studie auch traditionelle Ansätze aus dem Bereich der linguistischen Pragmatik und der Kommunikationstheorie zur Anwendung. Sich mit den «livres de la Grande Guerre» auseinanderzusetzen, bedeute «descendre dans l'enfer» – mit diesem persönlichen Bekenntnis bezieht sich Antoine Compagnon im Vorwort zu seiner Anthologie auf seine Lektüre von Frontliteratur des Ersten Weltkriegs und deren Wirkung.¹⁸ Für die gattungsspezifischen Fragestellungen zur Lyrik als Darstellungsmedium von Fronterlebnissen werden schließlich verschiedene Ansätze aus der Lyriktheorie herangezogen, die von Georg Wilhelm Friedrich Hegel bis Jonathan Culler reichen.

Weitere Forschungsgebiete, die für unsere Studie relevant sind, wurden im Zuge des erinnerungskulturellen 'turns' eröffnet (Assmann, Erll, Margalit, Friedländer, u. a.). Wenn ein großer Fundus an französischer Frontlyrik von der Kritik vernachlässigt wurde, so scheinen die zahlreichen Texte der unmittelbaren Nachkriegszeit, die den Schmerz des Erinnerns wie auch die anhaltende Präsenz des Krieges thematisieren, überhaupt vergessen. Auch wenn nur ein Bruchteil dieser Texte in unserer Studie behandelt werden kann, erscheint deren Besprechung als Beitrag zum erinnerungskulturellen Diskurs rund um den Ersten Weltkrieg unerlässlich. Generell lässt sich sagen, dass der 'Hype' der Erinnerungsjahre 2014–2018, das heißt zu einer Zeit,

¹⁸ Antoine Compagnon (Hg.): *La Grande Guerre des écrivains. D'Apollinaire à Zweig*. Paris: Gallimard 2014 (folio classique), S. 13.

in der das endgültige Ende des kommunikativen Gedächtnisses angesiedelt werden kann, trotz vieler Vernachlässigungen eine wertvolle Erweiterung des kulturellen Gedächtnisses angestoßen hat, die bei weitem noch nicht abgeschlossen ist. Dennoch läuft die Heimkehrer- und Veteranenlyrik der Nachkriegsjahre weiterhin Gefahr, im ‘Sumpf des Vergessens’ zu versinken.

I Frontlyrik als Zeugnisliteratur

Die folgenden Überlegungen sind dem Verhältnis von Frontlyrik und Zeugnisliteratur gewidmet. Die semantische Breite und Diversität, die der Zeugnisbegriff in den letzten Jahrzehnten aus der Perspektive verschiedener Disziplinen und unter Fokussierung sehr heterogener Textkorpora erfahren hat, erschweren eine exhaustive Besprechung und Zusammenschau. Anstelle einer solchen soll versucht werden, die Problemfelder zu skizzieren, die den Zeugnisbegriff in Zusammenhang mit Literatur und insbesondere mit der Frontlyrik des Ersten Weltkriegs zum Gegenstand kontroverser Diskussion machen. Es sind dies das Verhältnis von Literatur und Geschichte beziehungsweise historischem Zeugnis, die Frage nach dem Realitätsbezug literarischer Zeugnisse, das Verhältnis von literarischem Zeugnis und Ästhetik, die Frage nach der Pragmatik literarischer Zeugnisse und nicht zuletzt die Frage nach der Bildung von deren Aussagesubjekt.

Im Anschluss an die Skizzierung dieser Problemfelder werden drei repräsentative Texte beziehungsweise Textsammlungen vorgestellt, die einen Eindruck von der Breite des Spektrums zeugnishafter und den eigenen Zeugnisanspruch auch explizit verbalisierender Frontlyrik zu vermitteln vermögen und anhand derer mancher Aspekt der genannten Problemfelder nochmals zur Sprache kommen wird. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei dem Bereich der Pragmatik zuteilwerden, da diese in den lyrischen Texten, in denen Zeugnishaftigkeit oder auch die Anklage in den Vordergrund treten, besonders greifbar wirkt. Doch auch der Problematik der Ästhetisierung, der Rolle des Realitätsbezugs und der Frage nach dem Aussagesubjekt der Darstellung potentiell traumatisierender Erlebnisse, die jeweils auch an anderer Stelle dieser Studie zur Sprache kommen werden, wird Rechnung getragen.

Zeugnis und Literatur

Der Begriff «Zeugnisliteratur» wurde in den Literatur- und Kulturwissenschaften durch die Holocaustforschung geprägt und bisher vorwiegend in diesem historischen Kontext gebraucht. Der französische Terminus «littérature de témoignage» hat in den letzten Jahren allerdings eine Erweiterung in seinem Anwendungsfeld erfahren, die nicht zuletzt der Konzentration der Forschung zum Ersten Weltkrieg anlässlich der Gedenkjahre verpflichtet ist. Im deutschen Sprachraum ist etwa kaum bekannt, dass Georges Duhamel in seinem Essai «Guerre et littérature» aus dem Jahr 1920 den *témoignage*-Begriff bereits auf die Literatur des Ersten Weltkriegs angewandt hat: «les livres qui tâchent à dépeindre la guerre : ils

constituent [...] la littérature de témoignage».¹ Die Rezeption dieser Überlegungen Duhamels und vor allem derjenigen Jean Norton Crus, der 1929 seine bis heute kontrovers diskutierte Studie *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928* vorlegte, haben den *témoignage*-Begriff inzwischen nachhaltig mitgeprägt. Die französische Shoah-Expertin Annette Wieviorka, hebt Rémy Cazals in seiner Einleitung zu *500 témoins de la Grande Guerre* hervor, setzt den Beginn des Phänomens des «témoignage de masse» ebenfalls im Ersten Weltkrieg an.²

Die Auswahl der im Rahmen dieser Studie besprochenen Texte ermöglicht es, ein hohes Maß an erfahrungsbasiertem Schreiben zur Untersuchung heranzuziehen. Daraus resultiert im Grunde für jeden der Texte eine gewisse Zeugnishaftigkeit, die aber keinesfalls mit uneingeschränkt empirischem Realitätsbezug gleichzusetzen ist. Leonard V. Smith bringt eine sowohl in den Geschichts- als auch in den Kulturwissenschaften weit verbreitete Ansicht auf den Punkt, wenn er wie folgt gegen Jean Norton Cru argumentiert: «any combatant's testimony is testimony to *something*, but that something is often not an empirically verifiable reality».³

Auch Giorgio Agamben vertritt in seiner Studie *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge* (1998) die Anschauung, dass die mimetische, wahrheitsgetreue Wiedergabe eines Ereignisses nicht die Hauptaufgabe von Zeugnissen sei. Oft vermag gerade die literarische Verarbeitung, die kein authentisches Bild abgibt, dem Erlebten gerecht zu werden.⁴ Zudem scheint sich im literarischen Schaffensprozess das Erlebte gleichsam zu verselbstständigen. Wie Olaf Müller darlegt, entzieht sich etwa für Louis Aragon in «La guerre à la mode» (1930) der Krieg sogar «der mimetischen Repräsentation in literarischer Form [...] und [besitzt] eine eigentümliche Autonomie gegenüber den Aussageintentionen dessen, der dennoch den Versuch unternimmt, den Krieg realistisch darzustellen».⁵ Die Frage nach dem Realitätsbezug zu stellen und diesen in der Tradition Norton Crus zum zentralen Parameter für Zeugnishaftigkeit zu erklären, wäre angesichts jüngster

1 Georges Duhamel: *Guerre et littérature. Conférence faite le 13 janvier 1920 à la Maison des Amis des Livres*. Paris: Monnier 1920, S. 28–29.

2 Rémy Cazals (Hg.): *500 témoins de la Grande Guerre*. Portet-sur-Garonne: Éditions midi-pyrénéennes, Édhisto 2013, S. 9.

3 Leonard V. Smith: *The Embattled Self. French Soldiers' Testimony of the Great War*. Ithaca/London: Cornell University Press 2014, S. x.

4 Vgl. auch Jessica Ortner: *Poetologie «nach Auschwitz»: Narratologie, Semantik und sekundäre Zeugenschaft in Elfriede Jelineks Roman «Die Kinder der Toten»*. Berlin: Frank & Timmes 2016, S. 293 f.

5 Olaf Müller: *Der unmögliche Roman. Antikriegsliteratur in Frankreich zwischen den Weltkriegen*. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld/Nexus 2006, S. 37.

historischer Studien wie derjenigen Rémy Cazals',⁶ die sich als Fortsetzung von Crus *Témoins* versteht, zwar keine anachronistische Vorgangsweise, würde aber dem in den vorliegenden Überlegungen herangezogenen Zeugnisbegriff nicht gerecht. Vielmehr schließt unser Zeugnisbegriff auch Aspekte des literarischen *Mimesis*-Begriffs mit ein, demzufolge, im Sinne Erich Auerbachs, die «literarische Darstellung oder 'Nachahmung'» von Wirklichkeit gleichzeitig als deren «Interpretation» aufzufassen ist.⁷

Im Zuge der Neudefinition des Verhältnisses von Literatur und Geschichte, die mit den Studien zur Textualität von Geschichte (Paul Ricoeur, Hayden White, u. a.) einen wichtigen Impuls erfahren hat, und spätestens seit dem Plädoyer Michel Vovelles in seinem Aufsatz «Pertinence et ambiguïté du témoignage littéraire pour une histoire des attitudes collectives devant la mort» (1983), die Literatur als Baustein des öffentlichen Diskurses für mentalitätsgeschichtliche Untersuchungen heranzuziehen,⁸ ist die Rezeption literarischer Texte als historische Zeugnisse auch im geschichtswissenschaftlichen Diskurs selbstverständlich verankert.⁹ Wie Dominick LaCapra festhält, liegt für die Geschichtswissenschaft «der Wert von Romanen vornehmlich in ihrer Verweiskfunktion – sie fungieren als Fenster zum Leben der Vergangenheit».¹⁰

So umfasst etwa die Kulturgeschichte des Ersten Weltkriegs, die im Umfeld des Historial de Péronne betrieben wird, alle Bereiche der Darstellung. Bereits Georges Duhamel gibt der von ihm als generisch entworfenen «littérature de témoignage» den Anspruch, ein Spiegel der historischen Realität zu sein. Geschichte bleibe vor allem über die Literatur im Gedächtnis – so müsse man, Duhamel zu-

6 Rémy Cazals (Hg.): *500 témoins de la Grande Guerre*.

7 Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen: Francke 2015¹¹ [1946], S. 515.

8 «[...] le détour par la littérature me semble, en tant qu'historien des mentalités un moyen non seulement utile, mais indispensable pour réintroduire dans une voie qui n'aurait que trop tendance à céder aux séductions de l'histoire immobile en se perdant avec ravissement dans l'ethnographie historique, la dimension du temps court, celui de l'histoire qui bouge, de ses frissons de sensibilité qui sont beaucoup plus que l'écume superficielle des jours.» (Michel Vovelle: *Pertinence et ambiguïté du témoignage littéraire pour une histoire des attitudes collectives devant la mort*. In: Gilles Ernst (Hg.): *La mort en toutes lettres*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy 1983, S. 291–300, hier S. 300). Der Aufsatz Vovelles wird auch von Laurence Campa (*Poètes de la Grande Guerre*, S. 35) herangezogen.

9 Umgekehrt beurteilen Fulda/Tschopp die Nutzung der geschichtstheoretischen Debatte für die Analyse literarischer Geschichtsdarstellung zwar als in der Praxis fortgeschritten, aber in deren theoretischer Fundierung als «erweiterungsbedürftig». Daniel Fulda/Silvia S. Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte. Ein Compendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin/New York: De Gruyter 2011, S. 6–7.

10 Dominick LaCapra: *Geschichte und Kritik*. Frankfurt am Main: Fischer 1987, S. 111.

folge, Dostojewski lesen, um die Vorgeschichte des revolutionären Russlands zu verstehen.¹¹ Die Präsenz des Mimesisbegriffs, der in Duhamels Überlegungen zur literarischen Zeugnishaftigkeit eine große Rolle spielt, wird besonders in Aussagen wie der folgenden deutlich: «Contempler le monde et les hommes, imiter ensuite les objets de la contemplation, mettre en relief les linéaments et les rapports susceptibles d'éclairer ce qu'il y a de plus secret, de plus caractéristique dans ces objets, voilà le but, voilà la raison même de l'écriture».¹² Nach aristotelischem Vorbild geht es für Duhamel in der Dichtung in erster Linie darum, das Allgemeine mitzuteilen, das, «was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit (eikos) oder Notwendigkeit (anankaion) Mögliche».¹³

Der Literatur wird als Zeugnis von Kriegsereignissen nicht nur bei Georges Duhamel, sondern etwa auch bei Laurence Campa, Hayden White oder Jay M. Winter sogar ein gewisser Mehrwert zugeschrieben: «Analysées comme des témoignages élaborés et complexes, elles permettent d'explorer les faces cachées des autres discours».¹⁴ Was aber sind die «faces cachées», die Laurence Campa hier anspricht? Die Literatur bringt gerade aus mentalitätsgeschichtlicher Perspektive unzählige Facetten des Kriegserlebnisses zum Vorschein, die sonst im Verborgenen blieben. Literarische Mechanismen, wie die Fiktionalisierung oder auch zahlreiche als typisch lyrisch geltende Mittel, erweitern zudem das Vermögen, als traumatisierend Erlebtes in Worte zu fassen, und somit den Referenzbereich des Gesagten. Gerade moderner und experimenteller Literatur wird eine solche Erweiterung der Sagbarkeit häufig zugestanden, beispielsweise durch Hayden White, der deren Möglichkeiten der Darstellung von «modernist events» wie dem Holocaust hervorhebt.¹⁵ Ähnliches bemerkt Jay Murray Winter zur Gattung Lyrik als Medium von Fronterfahrung im Ersten Weltkrieg: «Parce que la poésie est reflet de l'indicible, elle permet aux soldats de la Grande Guerre d'exprimer leur expérience des combats et de la mort» (weiterführend dazu s. Kap. V. 'Die Suche nach Sprache').¹⁶

Doch auch lebensweltliche Details abseits traumatischer Erfahrungen – wie etwa die Sprache der *tranchées*, die Henri Barbusse oder Roland Dorgelès ihren Protagonisten in den Mund legen, um nur ein Beispiel zu nennen – gehören zu den sonst verborgenen Aspekten. Barbusse suggeriert den Gebrauch des Schützengra-

11 Georges Duhamel: *Guerre et littérature*, S. 34.

12 Ebd., S. 14.

13 Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 2005 (Universal-Bibliothek, 7828), S. 29.

14 Laurence Campa: *Poètes de la Grande Guerre*, S. 35.

15 Hayden White: *Figural Realism*, S. 82.

16 Jay Murray Winter: Les poètes-combattants de la grande guerre. Une nouvelle forme du sacré. In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 41 (1994), S. 67–73, hier S. 67.

benargots sogar als unabdingbar für den Zeugnischarakter seines Werkes, wenn er den homodiegetischen Erzähler auf die Frage des Kameraden Barque, wie wohl die Sprache der Figuren seines Romans aussehen werde, antworten lässt: «Je mettrai les gros mots à leur place, mon petit père, parce que c'est la vérité».¹⁷ Zudem entspricht die möglichst spiegelgleiche Wiedergabe von Soziolekten dem poetologischen Programm des literarischen Realismus, zu dessen Verfahren sich Barbusse bekennt, wobei die Poetik des Realismus schon von sich aus mit einem gewissen Zeugnisanspruch operiert und in ihren Faktizität und Unmittelbarkeit suggerierenden Erzählverfahren das Zeugnishafte sucht.¹⁸

Problematischer erscheint allerdings die Verbindung des Realismusbegriffs mit der Gattung Lyrik, wie etwa Georg Philipp Rehage oder Sophie Guermès aufzeigen.¹⁹ Einerseits vergrößert die Überwindung des hegelianischen Lyrikbegriffs durch die Moderne die Distanz zwischen Gedicht und Lebenswelt, zwischen poetischem und faktischem Subjekt. Die romantische, von Hegel über Diltheys Erlebnisgedicht bis Käte Hamburgers Begriff des lyrischen Ichs reichende Vorstellung von Lyrik als «Selbstaussdruck der Subjektivität des Dichters»²⁰ scheint längst überwunden. Dennoch spielen gerade in zeugnishafter Lyrik wie der des Ersten Weltkriegs Erlebnis und Faktizität eine große Rolle und werden durch diverse Verfahren, wie etwa die Datierung oder das Nennen von Kameraden, Truppeneinheiten und Einsatzorten, suggeriert. Natürlich ist der Realismus ein literarisches Verfahren, ein Darstellungsmodus und kein referentieller Vorgang. Er ist im Bereich der literarischen Mimesis angesiedelt und nicht mit dem Wirklichkeitsbezug gleichzusetzen, den er suggeriert. Der poetische Realismus, wie ihn Sophie Guermès definiert,²¹ er-

17 Henri Barbusse: *Le feu (journal d'une escouade)*. Herausgegeben von Denis Pernot. Paris: Flammarion 2014, S. 241.

18 Zum Verhältnis von Zeugnisliteratur und literarischem Realismus siehe unter anderem James E. Young: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag 1992, S. 91–138.

19 Georg Philipp Rehage: «*Wo sind Worte für das Erleben*», S. 12 ff.; Sophie Guermès: Du réalisme en poésie. In: *Poétique* 66, 2 (2011), S. 171–184, passim.

20 Georg Philipp Rehage: «*Wo sind Worte für das Erleben*», S. 13.

21 Sophie Guermès: Du réalisme en poésie, passim; Sophie Guermès greift unter anderem auf Aussagen Baudeaires und Cocteaus zum Realismus in der Poesie zurück, denzufolge es sich dabei um einen «lyrisme fondé sur l'observation et la sensation, et – conséquence logique mais non nécessaire – tendant à l'universalisation» handelt (ebda., S. 172). Ähnlich erscheint auch Yves Bonnefoys Konzept des poetischen Realismus angelegt, das Guermès ebenso in ihre Überlegungen einbezieht: «Pour Yves Bonnefoy, c'est la dérive de 'ce qui est' à 'ce qui passe', à l'éphémère» (ebda., S. 173). In diesem Sinne ist der poetische Realismus also durchaus auch an Subjektivität geknüpft, sofern diese mit Wahrnehmung und Beobachtung einhergeht. Zudem ist der Realismus (auch der poetische) für Guermès mit einem Ausschluss des Übernatürlichen verbunden (vgl. ebda., S. 171).

scheint in den hier gewählten Textbeispielen (Porchés, Chennevières und Larréguy) jedenfalls als adäquates Ausdrucksmittel einer Zeugnis ablegenden, auf Enthüllung und Anklage abzielenden Lyrik, und seine Wahl scheint nicht allein poetologisch oder ästhetisch begründet zu sein. Als ästhetisierend zu charakterisierende Verfahren sowie Mechanismen der semantischen Verdunkelung finden in den genannten Beispielen im Gegensatz zu Texten, die an anderer Stelle dieser Studie besprochen werden, nicht oder kaum statt.

Zeugnis und Ästhetik

Die Auffassung von Literatur als Zeugnis und deren nivellierende, medienindifferente Einfügung in einen breiten historischen Diskurs führt im Gegenzug durchaus auch zur Betonung von Ästhetik und Literarizität als Differenzmerkmal. Selbstverständlich ist die Funktion der Frontliteratur nicht auf die des Zeugnisses reduzierbar. Selbst Texte wie François Porchés *Poème de la tranchée*, die ihren Anspruch auf Zeugnishaftigkeit vordergründig machen, sind in ihrer Pragmatik weitaus komplexer. Das Schreiben folgt nicht allein dem Antrieb des Zeugniswillens und den Anforderungen des Bewältigungsprozesses, sondern versteht sich auch als literarisches Projekt: «Les auteurs [...] témoignent – mais leur rôle ne s'arrête pas là. Ils interprètent et donnent sens tout en poursuivant métaphoriquement le combat avec des armes littéraires».²²

Gerade am Beispiel des Argotgebrauchs als Instrument der Milieuzzeichnung im literarischen Realismus, wie wahrscheinlich auch anhand jedes anderen, nicht an die Figurenrede gebundenen stilistischen Aspekts der Frontliteratur, lässt sich die Frage nach dem Verhältnis von Ästhetik und Zeugnishaftigkeit aufwerfen. Allzu häufig werden diese beiden Aspekte auseinanderdividiert, ja sogar voneinander ausgeschlossen.²³ «Ein Gedicht, das kaum sagbaren Schrecken darstellen will, darf nicht ästhetisierend wirken, um so das Grauen zu mildern», merkt Georg Philipp Rehage in seiner Studie zur lyrischen Darstellung von Fronterfahrungen in der französischen und deutschen Avantgarde an.²⁴ Was echtes Zeugnis ist, wird nicht durch Ästhetik verbrämt, und was die Ästhetik in den Vordergrund treten lässt, kann einem vorgegebenen Zeugnisanspruch von vornherein nicht ge-

22 Nicolas Beaupré: *Écrire en guerre, écrire la guerre. France, Allemagne 1914– 1920*. Paris: CNRS 2006 (CNRS Histoire), S. 22.

23 Vgl. Georg Philipp Rehage: «*Wo sind Worte für das Erleben*» oder Gary D. Mole: *L'horreur de la guerre, l'extase de la guerre: la poésie française des soldats-poètes, 1914–18*. In: *Nouvelles Études Francophones* 24, 2 (2009), S. 37–54.

24 Georg Philipp Rehage: «*Wo sind Worte für das Erleben*», S. 30.

recht werden – so eine gängige, primär ethisch begründete Sichtweise, die insbesondere im Kontext der Holocaustliteratur Geltung und in Theodor Adorno mit dessen vieldiskutierter Aussage über die Unmöglichkeit, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben,²⁵ ihren wohl prominentesten Vertreter fand.

Zurück zu Norton Cru führt uns die Auffassung, Lyrik sei aufgrund ihrer Gattungsmerkmale undurchschaubar und somit prinzipiell nicht zeugnishaft. Die Literarizität von Lyrik reduziere deren dokumentarischen Anteil: «On pourrait cependant y glaner des impressions de guerre, mais comme la part de la littérature y est plus grande que la part du renseignement documentaire, les inconvénients de l'admission de la poésie sont plus grands que ses avantages».²⁶ Für Blaise Cendrars beispielsweise, der nach dem Krieg dem lyrischen Genre abschwor, lag, wie Laurence Campa darstellt, die Ästhetisierung vor allem der experimentellen Poesie im Widerspruch zum Kriegserlebnis: «L'expérience combattante a définitivement fait perdre au poète le goût de l'art et de l'esthétique».²⁷ Die Apollinaire-Rezeption kann zudem als Beispiel und Beleg dafür dienen, dass die ästhetisierende Darstellung von Kriegserlebnissen lange Zeit ideologisch interpretiert wurde und es zum Teil auch heute noch wird. Eine Revision dieses 'Images' des prominentesten Frontdichters französischer Sprache als selbst nach seinen Fronterlebnissen kriegsbegeisterten, die vitalistische Kraft des Orlogs feiernden Poeten wurde erst durch Claude Debon (1981) eingeleitet und unter anderem von Laurence Campa (2010, 2013) weitergeführt.²⁸ Wohl kein anderer Vers aus der Lyrik des Ersten Weltkriegs wurde von der Kritik so kontrovers diskutiert wie Apollinaires «Ah Dieu! que la guerre est jolie».

An dieser Stelle sei festgehalten, dass die Diskussion um die Vorrangigkeit von Ästhetik oder Zeugnis in vielen Fällen dem 'Henne oder Ei'-Problem gleicht. Ästhetik und Pragmatik, Ausdrucksform und Zeugniswille sind in der Frontliteratur, wenn auch auf je individuelle Weise, eng miteinander verbunden und bedingen sich gegenseitig. Der in der Einleitung skizzierte Fokus der vorliegenden Studie bringt zwar die Tendenz mit sich, alles Stilistische zuerst unter dem Blickwinkel des potentiell traumatisierenden Fronterlebnisses zu betrachten und in Zusammenhang mit dem Bewältigungsprozess zu bringen. So erscheint auch der

25 Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft [1949]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, «Prismen. Ohne Leitbild». Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 30.

26 Jean Norton Cru: *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*. Paris: Les Étoiles 1929, S. 11.

27 Laurence Campa: *Poètes de la Grande Guerre*, S. 57.

28 Claude Debon: *Guillaume Apollinaire après «Alcools»*. 1. *Calligrammes*; Laurence Campa: *Poètes de la Grande Guerre*; dies.: *Guillaume Apollinaire*.

in vielen Texten zum Ausdruck kommende Zeugniswille als bestimmende Kraft und Motor, in dessen Dienst sich die Ästhetik stellt. Dennoch muss für jeden Einzelfall eigens beurteilt werden, wo das Primat liegt. Allzu häufig kann dabei über den Bereich der Mutmaßung nicht hinausgegangen werden. Zugegebenermaßen erscheint etwa Jean Cocteau stark literarisiertes Zeugnis des *Discours du grand sommeil* (1925) nicht immer als unmittelbare Wiedergabe von subjektgebundener Erfahrung und Emotionalität greifbar. Selbst wenn Cocteau hier das avantgardistische Schreiben deutlich reduziert, was Georg Philipp Rehage auf die Kriegsthematik zurückführt,²⁹ ist es nicht zuletzt der hohe Kunstanspruch dieses epischen Gedichts, der viele Passagen als Ausdruck traumatischer Erinnerung weniger leicht erkennbar erscheinen lässt als solche aus anderer, ähnliche Kriegserfahrungen thematisierender Lyrik. Einige Momente wirken vielleicht gesucht und ästhetisierend. Dennoch fällt die Kritik Gary Moles,³⁰ der von «truquage poétique» spricht, aus unserer Sicht zu harsch und viel zu zielsicher aus. Mole bezieht seine Kritik auf ein Enjambement an der Stelle des *Discours du grand sommeil*, an der der schwerverletzte «capitaine», nachdem er den lyrischen Sprecher vergebens um den Gnadenschuss anstelle des Transports ins Lazarett gebeten hat, stirbt: «Il se calme. / Il se calme. Il se / calme. / Il est mort.»³¹

Ganz auf das Primat des Zeugniswillens gegenüber der ästhetischen Form ist der Fokus von Peter Kuons Untersuchung von Berichten Überlebender des Holocaust in *L'écriture des revenants* (2013) gerichtet. Rhetorik, Ästhetik und Literarisierung stehen dieser Studie zufolge in den untersuchten Texten ausschließlich in Funktion des Zeugnisses:

Le recours aux devises rhétoriques et aux stratégies littéraires n'est pas une fin en soi, mais ne sert qu'un seul but, celui de rapprocher le lecteur d'une réalité qui lui a été épargnée de vivre, de lui faire imaginer ce qu'il ne peut pas avoir. Quelques témoignages résolument littéraires [...] soulignent comment l'artifice, en faisant levier sur l'imagination du lecteur, aide à communiquer la vérité essentielle de l'expérience concentrationnaire sans la trahir.³²

Dieser Blick auf eine ganz in die Pragmatik des Zeugnisses eingeschriebene Funktionalität von Ästhetik ist mehr als nachvollziehbar und lässt sich auf viele Frontgedichte des Ersten Weltkriegs richten, die ihren Zeugnisanspruch vordergründig

²⁹ Georg Philipp Rehage: «*Wo sind Worte für das Erleben*», S. 159.

³⁰ Gary D. Mole: *L'horreur de la guerre, l'extase de la guerre*, S. 48.

³¹ Jean Cocteau: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*. Paris: Gallimard 2003, S. 222.

³² Peter Kuon: *L'écriture des revenants. Lectures de témoignages de la déportation politique*. Bruxelles: Kimé 2013, S. 339–340.

machen – aus unserer Sicht letztendlich auch auf Jean Cocteau's *Discours du grand sommeil*.

Konsequenterweise kann für Peter Kuon die Zeugnisliteratur aufgrund ihres Wesens als Zeugnis von vornherein auch nicht zum Objekt literarischer oder ästhetischer Interpretation werden. In seiner Studie, deren Gegenstände von der Reportage bis zu lyrischen Texten reichen, geht er sogar noch einen Schritt weiter und argumentiert für eine Anerkennung des «témoignage» als eigenes Genre sowie für dessen Positionierung jenseits von Literatur und Historiographie. Denn alle Textsorten, ob Gebrauchstexte oder literarische Texte – so Kuons Schlussfolgerung nach Einsichtnahme in ein breites Spektrum an Textkorpora –, greifen im Grunde auf dasselbe «artifice» zurück, um der traumatisierenden Erfahrung des Holocaust verbal Ausdruck zu verleihen. Wie Giorgio Agamben mit Verweis auf Aussagen Primo Levis im Rahmen eines Interviews betont,³³ sah sich dieser beispielsweise nicht primär als Schriftsteller, sondern als Zeuge, der auf das literarische Schreiben zurückgriff. Eine terminologische Differenzierung zwischen Zeugnisliteratur und literarischem Zeugnis erfolgt bei Kuon nicht und wird auch in der vorliegenden Studie ausgespart, was aber keinesfalls bedeutet, dass die Literarizität und teils hohe Artifizialität der untersuchten Texte ausgeblendet wird.

Zwischen individueller und kollektiver Erfahrung

Im Zentrum stehen in Peter Kuons *L'écriture des revenants* neben der generischen Autonomie des Zeugnisses zudem der Erfahrungsbegriff und die damit zusammenhängende Individualität jedes einzelnen Zeugnisses: Kuon plädiert zusammenfassend für die Anerkennung der «autonomie du témoignage qui n'est ni source historique ni objet littéraire ou esthétique mais trace verbale, parlée ou écrite, de l'expérience unique d'un individu».³⁴ Bei aller Individualität tendiert wahrscheinlich dennoch jeder Zeugnisanspruch auch zur Verallgemeinerung, denn der Begriff der Zeugenschaft impliziert die Teilnahme an einem kollektiven Ereignis. Den Zeug*innen kommt dabei die Sonderstellung zu, ihre Zeugenschaft verbalisieren und Zeugnis ablegen zu können, wo dies anderen mitunter nicht möglich ist.³⁵ So sieht etwa Maurice Genevoix in einem Interview aus dem Jahr 1965 die Schilderung seiner Verwundung auf der Anhöhe der Épargés bei Verdun im April 1915 zugleich als individuelles wie auch kollektives Zeugnis: «Qu'il soit bien entendu que

33 Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge* (Homo sacer III). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 13–15.

34 Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 255.

35 Vgl. Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt*, S. 31.

c'est un cas parmi des centaines de milliers d'autres. Je suis obligé de dire 'je' mais je m'efface en quelque sorte, si paradoxalement que ce soit, derrière ce 'je'.³⁶

Im Zuge des Zeugniswillens wird von den Frontdichtern die Subjektgebundenheit des Erlebens häufig aus den Augen verloren. Als Beispiel kann an dieser Stelle Marc Larréguy de Civrieux dienen, der im kurz vor seinem Tod entstandenen 'Avertissement' zu seinen von seinem Vater gesammelten und posthum unter dem Titel *La Muse de sang* (1919) publizierten Gedichten diesen den Anspruch gibt, die «exacte psychologie du soldat» wiederzugeben (s. unten). Gerade im Intimismus vieler Texte wird aber die Individualität des Zeugnisses augenscheinlich. Über das Ausmaß der intersubjektiven Übereinstimmung von Fronterlebnissen kann nur spekuliert werden, wenn auch die Wiederholung zahlreicher Eindrücke und Emotionen in der Frontliteratur, natürlich auch über die nationalen und sprachlichen Grenzen hinweg, viele davon zum *locus communis* werden lässt und eine gewisse Allgemeingültigkeit suggeriert. Von 'Kriegstopoi' in der Literatur des Ersten Weltkriegs zu sprechen und diese im Sinne einer Themen- und Motivgeschichte zu deuten ist eine in der Literaturwissenschaft verbreitete Methodik, die vor allem ältere, oft komparatistische Arbeiten oder auch Anthologien für sich fruchtbar machen.

Eine besonders wichtige Rolle spielt die Betonung des kollektiven Erlebens in der französischen Frontlyrik. Damit ist an dieser Stelle nicht die Thematisierung der Frontkameradschaft gemeint, die in der Frontliteratur aller Sprachen von großer Bedeutung ist (auch wenn sie in der Lyrik deutlich weniger Raum einnimmt als in der Erzählliteratur), sondern der Einfluss des philosophisch-literarischen Konzepts des Unanimismus auf das Erleben und auf die Darstellung von Frontereignissen. Georges Chennevière etwa, so gibt die Einleitung André Cuiseniers und René Maublancs zu dessen *Œuvres poétiques* (1929) an, habe sich immer geweigert, sich darauf zu beschränken, die Seele eines einzelnen Individuums wiederzugeben. Einer kollektiven Seele auf der Spur, war Chennevière maßgeblich an der Entwicklung des Konzepts und Programms des Unanimismus beteiligt, das er Cuisenier/Maublanc zufolge im Laufe gemeinsamer Spaziergänge und Ausflüge zusammen mit Jules Romains ersann und das schließlich auch von anderen Dichtern und Frontdichtern der Gruppe der Abbaye de Créteil getragen wurde.

Ein repräsentatives Bild der unanimistischen Lyrik zum Ersten Weltkrieg und ihres pazifistischen Hintergrunds ergibt bereits die Anthologie Romain Rollands mit der Aufnahme von Texten René Arcos', Georges Duhamels, Luc Durtains, Pierre Jean Jouve, Jules Romains' und Charles Vildracs. Die erste eingehende Untersu-

36 Maurice Genevoix: *Maurice Genevoix sur sa blessure en 1915 dans le «Magazine mensuel de la Première Guerre mondiale»*, Radiointerview übertragen am 31. Juli 1965.

chung und Zusammenschau dieser Texte verdanken wir Nancy Sloan Goldberg (1987, 1993).³⁷ Die vorliegende Studie fungiert in manchen Aspekten als deren Weiterführung, fokussiert allerdings einschränkend die im Kontext von Fronterlebnissen und deren Erinnerung entstandene Lyrik von Georges Chennevière, René Arcos und Charles Vildrac und erweitert das Blickfeld durch Texte abseits der Abbaye (Larréguy, Sauvage, Garnier, Cocteau, Apollinaire, Porché, Vaillant-Couturier, Gonzague Frick, Dorgelès, Drieu la Rochelle, Costel, Linais) mit teils pazifistischem, teils kriegskritischem, teils auch patriotischem Hintergrund.

Zeugnis und Anklage

Der Zeugniswille und die Motivation zu schreiben sind in der Frontliteratur eng miteinander verbunden. In etlichen Texten von Frontdichtern findet sich explizit der *témoignage*-Begriff, wie etwa im weiter unten besprochenen *Poème de la tranchée* François Porchés, das sich wiederholt selbst als Zeugnis ausweist. Meist ist es das Empfinden einer Mangelsituation in Form des erlittenen Unrechts, das gleichsam zum Himmel schreit und danach verlangt, bezeugt zu werden. Gemeinsam ist all diesen Texten die Fokussierung des als Unrecht empfundenen Leidens in und um den Schützengraben, das häufig mit einer durch die Passivität des Stellungskrieges noch verstärkten Opfermotivik einhergeht, deren Bilderrepertoire vom Leidensweg Jesu Christi bis zur drastischen, in der Erzählprosa wie Lyrik fast omnipräsenten Schlachtviehmetaphorik reicht. Sehr unterschiedlich ist allerdings der Verlauf sowohl des Unrechts- als auch des Opferdiskurses. Den Opfern werden meistens, aber durchaus nicht immer Täter gegenübergestellt, gegen die sich das Zeugnis in Form einer Anklage richtet. Das erlittene Unrecht erfährt meistens – wenn auch nicht immer – keinerlei Kompensation, das Opfer entbehrt meistens – wenn auch nicht immer – jedes Sinns.

Sobald der Zeugnisbegriff in der Frontdichtung explizit ins Spiel kommt, und dies geschieht bereits in frühen Texten, auch wenn sich seine Präsenz ab 1916 (Verdun) deutlich häuft, wird der Appellcharakter augenscheinlich. Die zeugnishaft Frontlyrik richtet sich an ein Zielpublikum und will auf dieses einwirken, es zu einer Reaktion veranlassen, wie etwa zur Revision der politischen Ansicht, zur Er- und Anerkennung des wahren Ausmaßes des Opfers der Soldaten oder zum Eingeständnis eigener Versäumnisse. Mit großer Deutlichkeit kommen die Absichten der Sprecher und die Pragmatik der Texte zum Vorschein, zu deren häufigsten die Bekundung, den vielen 'Sprachlosen' eine Stimme zu verleihen oder die

37 Nancy Sloan Goldberg: *Discourse of Dissent*; dies.: *En l'honneur de la juste parole*.

Zivilbevölkerung über die Lügen der Propaganda zu unterrichten, gehören. Am Gegendiskurs zur Propaganda, zu dem sich die Frontlyrik mit Ausdrücken wie «l'honneur de la juste parole» (Georges Chennevière, titelgebender Vers für die Studie Goldbergs) oder «la vraie réalité» (Marcel Martinet) explizit bekennt, nehmen so gut wie alle in dieser Studie behandelten Autoren teil.

Viele glaubten sogar, mithilfe des literarischen Zeugnisses ein Ende des Krieges herbeiführen zu können, beziehungsweise, nach Kriegsende, den Frieden dauerhaft zu sichern. Georges Duhamel zum Beispiel zieht vom Grad der Belehrungskraft Rückschlüsse auf die Qualität der «littérature de témoignage», die sich von der «littérature de convention» unter anderem durch ihren Belehrungsanspruch unterscheidet. Selbst einer der prominentesten «témoins», schließt Georges Duhamel seinen Essai mit den sehr persönlichen Worten «je désespère d'apprendre quelque chose à mes fils et je me demande avec angoisse si, pour savoir ce que nous savons, ils ne devront pas, eux aussi, faire la tragique expérience».³⁸ Ähnlich äußert sich Jean Norton Cru, demzufolge ein echtes Zeugnis, wie etwa dasjenige Maurice Genevoixs, als verpflichtende Schullektüre den Frieden langfristig sichern würde.³⁹ Auch Paul Costel deklariert seine Dichtung im Vorwort zu *Les hurlements de l'enfer* als «enseignement»,⁴⁰ um ein weiteres von zahlreichen Beispielen zu nennen.

Gerade dort, wo der Appellcharakter am deutlichsten in den Vordergrund rückt und der Fokus ganz auf das Lesepublikum gerichtet zu sein scheint, wird aber auch das jeweilige Aussagssubjekt über den Ausdruck seines Zeugniswillens besonders greifbar. Es kommt also – um bei der traditionellen Terminologie Bühlers⁴¹ beziehungsweise Jakobsons⁴² zu bleiben, die bereits Peter Kuon in *L'écriture des revenants* (im Kontext der Holocaustliteratur) fruchtbar macht – neben der appellativen auch die expressive Funktion zum Tragen. Durch das Erlebte ausgelöste Emotionen oder Traumata kommen zum Ausdruck und werden durch den Zeugnisanspruch als authentisch und unmittelbar gekennzeichnet. Nicht nur die Verbalisierung an sich, sondern auch die Teilhabe am öffentlichen Diskurs

38 Georges Duhamel: *Guerre et littérature*, S. 51–52.

39 Jean Norton Cru: *Témoins*, S. 153–154: «Si seulement on pouvait lire une fois par an ces 96 pages devant tous les élèves assemblés, dans chaque école primaire de France et d'Allemagne, on obtiendrait de meilleurs résultats en faveur du maintien de la paix que par tous les moyens de propagande coûteuse».

40 Paul Costel: *Les hurlements de l'enfer. Poèmes des tranchées*. Paris: Eugène Figuière 1919, S. 5.

41 Vgl. Karl Bühler: *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion von Sprache*. Stuttgart: Fischer 1965² [1934].

42 Vgl. Roman Jakobson: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Herausgegeben von E. Holenstein und T. Scheibert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 262).

und das von der Gesellschaft entgegengebrachte Verständnis sind entscheidende Resilienzstiftende Faktoren.⁴³

Die Gerichtetheit an die Leser*innenschaft in Form der oben skizzierten appellativen Pragmatik, die den Zeugnisanspruch oft begleitet, findet sich gleichermaßen in Lyrik, Erzählprosa und popularen Zeugnissen ohne literarischen Anspruch wieder. Dasselbe lässt sich wahrscheinlich nicht im selben Ausmaß über die expressive Dimension des Zeugnisses sagen. Diesem Aspekt trägt der Intimismus vieler lyrischer Texte, der mit anderen stilistischen, prosodischen und typographischen Mitteln zu operieren vermag als der der Prosaerzählung, des Tagebuchs oder des Briefverkehrs, auf eigene Weise Rechnung, wie an gegebener Stelle (Kap. V, 'Die Suche nach Sprache') gezeigt wird.

Dem Intimismus gegenüber steht andererseits die Auslagerung des lyrischen Ichs, die – insbesondere in der avantgardistischen Poetik – poetologisch begründet sein kann, aber auch als Distanzierungsstrategie fungiert. Denn nichts ist schwieriger, als ein inkohärentes Ich zur Sprache zu bringen, in dessen Geschichte ein durch traumatische Erinnerung ausgelöster Identitätsbruch stattgefunden hat (s. Kap. III, 'Identitäten im Wandel'). Was Peter Kuon, der anhand von Paul Ricœurs Konzept der narrativen Identität aus *Soi-même comme un autre* (1990) die Problematik autobiographischer Zeugnisliteratur sichtbar macht, zu Berichten Holocaustüberlebender schreibt, mag ähnlich auch für die Frontliteratur gelten: «l'effort de ressusciter le «non-je» du camp risque d'éveiller, au moment de l'écriture, des traumatismes, ensevelis au plus profond de la mémoire, mais aussi, dans le meilleur des cas, de les maîtriser par une écriture qui bannit les hantises».⁴⁴ Selbstverständlich ist festzuhalten, dass der durch die Fronterlebnisse bewirkte Identitätswandel, der in mehreren der in dieser Studie fokussierten Texte thematisiert wird, ganz anders gelagert ist als die systematische Vernichtung von Identität im Zuge des Holocaust. Jede an der Holocaustliteratur orientierte Theorie und erprobte Erkenntnis kann nur partiell und mit Umsicht auf die Frontliteratur des Ersten Weltkriegs übertragen werden. Auf die Unvergleichbarkeit von durch Holocaust-Erlebnisse ausgelösten Traumatisierungen weisen unter anderem Bruno Bettelheim in *Erziehung zum Überleben. Zur Psychologie der Extremsituation* und Shoshana Felman in *Testimony. Crises of witnessing in literature*,

43 Vgl. Boris Cyrulnik: Traumatisme et mémoire culturelle. In: Silke Segler-Meißner/Isabella von Treskow (Hg.): *Traumatisme et mémoire culturelle*. Berlin/Boston: De Gruyter 2024, S. 73–84, hier S. 80.

44 Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 66.

psychoanalysis, and history hin.⁴⁵ Festgehalten sei an dieser Stelle, dass beide der oben skizzierten pragmatischen Aspekte des Zeugnisses – sowohl der Appell als auch die Expressivität – Teil eines Bewältigungsprozesses sind, vor dessen Hintergrund das Schreiben stattfindet und in dessen Zeichen es steht.

Zeugnis und Sprache

Unsere Auswahl für die im Anschluss folgenden Textbesprechungen fällt auf eine nicht ästhetisierend wirkende, von traditionellem Stil und schlichter Metaphorik gekennzeichnete, zeugnishaft wirkende und sich als Zeugnis deklarierende Lyrik. Bei aller Divergenz kann den gewählten Texten von François Porché und Georges Chennevière sowie der Textsammlung Marc de Larréguy de Civrieux ein schlichter, klarer Stil fern von experimentellem Anspruch attestiert werden. Trotz des Gebrauchs metaphorischer Sprache hält sich in allen drei Beispielen die Mehrdeutigkeit in Grenzen, von poetischer Dunkelheit lässt sich wahrscheinlich an keiner Stelle sprechen. Einerseits entspricht dieser Stil dem poetologischen Gegenprogramm zu Symbolismus und Avantgarde, das in und rund um die Gruppe der Abbaye de Créteil vorherrschte, die eine an Walt Whitman und Émile Verhaeren orientierte, durch einen «trionphe de la sensation, du vécu» bestimmte Ästhetik der Verbindung von Leben und Kunst und des sozialen Engagements propagierte.⁴⁶ In diesem poetologischen Kontext sowie in demjenigen des Unanimismus kann Georges Chennevières «De profundis» verortet werden. Auch der schlichte Stil von François Porchés *Poème de la tranchée* steht, wenn auch nicht im Kontext der Abbaye, so dennoch dem poetischen Realismus der Zeit nahe. Ein allein durch die seine Fronterfahrung thematisierende Lyrik bekannt gewordener Dichter wie etwa Marc de Larréguy de Civrieux kann allerdings kaum poetologisch eingeordnet werden, wenn auch seine Verehrung Lamartines und Rollands bekannt ist.

Antoine Compagnon attestiert der französischen Literatur des Ersten Weltkriegs – sowohl der patriotischen als auch der pazifistischen – eine Tendenz zu traditionellen Formen: «c'est une littérature aux formes généralement plus ordonnées et routinières qui s'écrivit et se publia durant la guerre, comme si la ferveur patriotique, mais aussi la protestation pacifiste ou l'expression du désespoir, allaient de pair avec un certain académisme, à commencer par les alexandrins

⁴⁵ Bruno Bettelheim: *Erziehung zum Überleben. Zur Psychologie der Extremsituation*. München: DTV 1985² [1979], S. 16–22; Shoshana Felman in: Shoshana Felman/Dori Laub: *Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, New York (u. a.): Routledge 1992, S. 224 ff.

⁴⁶ Marie Louise Bidal: *Les écrivains de l'Abbaye. Georges Duhamel, Jules Romains, Charles Vildrac, René Arcos, Luc Durtain, Georges Chennevière*. Paris: Boivin 1938, S. 61.

qu'Edmond Rostand composa sur la destruction de la cathédrale de Reims en septembre 1914». ⁴⁷ Im Vergleich zu anderen Literaturen war die französische wohl insgesamt konventioneller. Als auslösendes Moment für diese Tendenz nennt Compagnon das abrupte Ende, das dem avantgardistischen Internationalismus mit Beginn der Mobilisierung gesetzt wurde. ⁴⁸ Auch wenn die Dada-Bewegung und der Surrealismus durch den Krieg gestärkt wurden, beziehen sich diese kaum auf die Erfahrung des Großen Kriegs. ⁴⁹ Paradoxerweise, so Compagnon, setzt sich der Internationalismus wenn nicht im Avantgardismus, so jedenfalls in der topischen Homogenität, die die Kriegsliteratur über die Grenzen hinweg charakterisiert, fort. ⁵⁰

Nancy Sloan Goldberg, wie bis zu einem gewissen Grad auch Georg Philipp Rehage, führen den Stil vieler Texte und Sammlungen von Frontdichtern darüber hinaus auf deren ideologisch-appellative oder didaktische Pragmatik zurück. Zentral für Goldberg ist die dem pazifistischen Engagement verpflichtete und stilbestimmende Gerichtetheit an eine breite Leser*innenschaft: «Ce besoin intense qu'ont les poètes pacifistes de communiquer la vérité est l'élément le plus important de leur production, car il en détermine le contenu ainsi que la forme». ⁵¹ Selbst ästhetisch sonst deutlicher Engagierte wechseln zu einem leser*innenorientierten «simple and direct approach». Sie tendieren zur Vermeidung von «extensive metaphor and symbolism in favor of a pure and straightforward narrative line». ⁵² Als Beispiel führt Nancy Goldberg die auffällig didaktisierende Struktur von Pierre Jean Jouvés 'Danse des morts' (1917) an.

Ähnlich sieht, wie bereits gesagt wurde, auch Georg Philipp Rehage den traditionelleren Stil von Jean Cocteau's *Discours du grand sommeil* (1925) gegenüber dem des parallel entstandenen, doch früher publizierten *Cap de Bonne-Espérance* (1919), aber auch bestimmte Texte Apollinaires in ihrer vergleichsweise schlichten Gestalt im Zusammenhang mit dem Kriegsthema begründet. ⁵³ Über Apollinaires Stilwandel im Zuge des Fronterlebnisses reflektiert auch Marie-Louise Lentengre, die diesen in einer der Darstellung des Krieges als menschliche Tragödie entgegenkommenden Vereinfachung und Verarmung des Sprachgebrauchs sieht – sti-

47 Antoine Compagnon (Hg.): *La Grande Guerre des écrivains*, S. 15.

48 Ebd.

49 Vgl. ebda., S. 45.

50 Ebd., S.17

51 Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole. La poésie française contre la Grande Guerre*. New York: Lang 1993, S. 37.

52 Nancy Sloan Goldberg: *Discourse of Dissent. French Poetry against the Great War*. Nashville, Tenn.: Vanderbilt University 1987, S. 12.

53 Georg Philipp Rehage: «Wo sind Worte für das Erleben», S. 150.

listische Tendenzen, die sich allerdings bereits in Texten ankündigen, die vor Kriegsbeginn entstanden sind.⁵⁴

Wenn es sich so verhält, was auch aus Sicht der vorliegenden Studie plausibel erscheint, gebührt der Stilwandel in den letztgenannten Fällen eher der Dominanz der persönlichen Verarbeitung von Fronterfahrungen als der den hier als zeugnishaft angeführten Textbeispielen eignenden appellativen Orientierung an einer bestimmten Leser*innenschaft. Auch Jay Murray Winter bemerkt, dass die meisten französischen Frontdichter – egal ob avantgardistischen Hintergrunds oder nicht – traditionelle Formen in der Darstellung des Leidens und Sterbens nicht oder zumindest nicht systematisch ablehnten. Dennoch gaben sie diesen, so Winter, eine «nouvelle formulation pour leur donner une énergie nouvelle».⁵⁵

Merkmale der zeugnishaften Frontlyrik

Auf fünf zentrale Kriterien, denen die Auswahl der hier folgenden Beispiele zeugnishafter Frontlyrik verpflichtet ist, sei nun überleitend zu den Textbesprechungen verwiesen. Das erste und aus Sicht der Verfasserin dieser Studie wirkmächtigste Kriterium einer möglichen Gattungsbestimmung von zeugnishafter Lyrik oder 'Zeugnislyrik' ist der starke Ausdruck des Willens zur Mitteilung durch einen sehr präsenten lyrischen Sprecher in Ich-Form, der sich meist als Augenzeuge präsentiert. Ein weiterer, allen Texten unserer Auswahl gemeinsamer Aspekt ist die Textfunktion des Appells und der Anklage. Als dritte Kategorie sei das Sprechen für Andere beziehungsweise die Repräsentation des Kollektivs durch den lyrischen Sprecher oder auch vorwortgebenden Dichter angeführt.⁵⁶ Schließlich spielen die Semantik und die Referentialität der Texte eine zentrale Rolle: Ihr Diskurs und ihre Bilderwelt lassen sich auf mit den Kriegserlebnissen verbundene leidauslösende Konkreta wie Details des Schützengrabendaseins, der Schlacht und der Begegnung mit dem Tod sowie auf damit verbundene Abstrakta beziehen. Die stilistische Ten-

54 Marie-Louise Lentengre: *L'écriture de la guerre chez Apollinaire, Marinetti et Ungaretti*, S. 219.

55 Jay Murray Winter: *Les poètes-combattants de la grande guerre*, S. 67.

56 Noël Garnier etwa stellt seiner zweiten Sammlung von Kriegsllyrik, *Le mort mis en croix* (1926), das im Zuge seines Besuchs des Chemin des Dames entstandene Gedicht 'Pelegrinage' voran. Hier richtet die lyrische Sprecherinstanz das Wort an die gefallenen Kameraden und schließt den Text mit folgender Strophe: «Je parle donc. Je dis ce que vous eussiez dit / Si je m'étais couché, au lieu de vous, sous terre / Et que vous eussiez fait le voyage du front / Où tout se tait, hormis le cœur des survivants...» Noël Garnier: *Le don de ma mère*. Paris: Flammarion 1920, S. 10. Das für diese Arbeit benutzte Exemplar enthält einen Zeitungsausschnitt mit handschriftlicher Widmung für Marthe Chailau.

denz zum (poetischen) Realismus gebührt neben ästhetischen Prämissen dem Mitteilungswillen und dem appellativen Charakter dieser Texte, nicht aber ihrer Referentialität auf Kriegsrealia. Diese ist avantgardistischen Frontgedichten beispielsweise Apollinaires, wenn auch stark poetisiert, ebenfalls in hohem Maße gegeben. Zuletzt sei festgehalten, dass alle lyrischen Sprecher beziehungsweise vorwortgebenden Autoren den Zeugnischarakter explizit für die vorliegenden Gedichte beanspruchen.

Vielleicht können in diesem Zusammenhang auch Aspekte von Avishai Margalits Konzept des «moralischen Zeugen» für die Bestimmung der Zeugnishaftigkeit von Frontlyrik des Ersten Weltkriegs fruchtbar gemacht werden. In *Ethik der Erinnerung* (2000) definiert er den moralischen Zeugen als Augenzeugen, der das Leid, von dem er spricht, «in Form von Erfahrungswissen» kennt. Der moralische Zeuge ist also ein unmittelbar Beteiligter, indem er als Opfer selbst Leid erfahren hat oder sich durch seine Zeugenschaft in unmittelbare physische Gefahr begeben hat.⁵⁷ Dieser paradigmatische Zeuge folgt zudem einem «moralische[n] Impuls»⁵⁸ und gibt seinem Bericht nicht nur dokumentarischen Charakter, sondern stellt diesen auch in den Dienst einer «Erhellung», also einer bewertenden Deutung des Geschehenen. Dies erfolgt durch ein Inbezugsetzen des Geschehenen mit Erfahrungs- beziehungsweise Deutungsmustern und zielt ab auf eine Entlarvung des «Böse[n]».⁵⁹

Auf die zeugnishaft Frontlyrik des Ersten Weltkriegs ist die Eigenschaft des Augenzeugenberichts übertragbar, dem ein moralisch-bewertender und revelatorischer Beweggrund zugrunde liegt. Ein weiterer Aspekt ist die Hoffnung auf Rezeption durch eine «moralische Gemeinschaft»,⁶⁰ die Zeugnisse im Sinne der Verfasser*innen zu deuten weiß. Diese Hoffnung, die sich in der zugrunde liegenden Zielgerichtetheit des Zeugnisses verbirgt, schwingt auch im Appell und in der Anklage der zeugnishaften Frontlyrik mit. Margalit denkt in seinen Ausführungen allerdings Frontberichte oder Frontliteratur des Ersten Weltkriegs nicht mit. Moralische Zeugenschaft bezieht sich für ihn auf «Leiden, verursacht durch ein absolut böses Regime»,⁶¹ ein Kontext, den Margalit von Naturkatastrophen als nicht in menschlicher Absicht ausgelöstes Leid abgrenzt. Wo die sich quasi verselbstständigende Grausamkeit des Stellungskrieges und dessen maschinelle Gewalt zu positionieren sind, bleibt zu überlegen.

57 Avishai Margalit: *Ethik der Erinnerung*. Frankfurt am Main: Fischer 2000 (Max Horkheimer Vorlesungen), S. 61 f.

58 Ebda., S. 61.

59 Ebda., S. 73 ff.

60 Ebda., S. 63.

61 Ebda., S. 60.

Zum Begriff der ‘Zeugnislyrik’ sei an dieser Stelle wiederholt, dass aus unserer Sicht nichts gegen dessen Verwendung spricht, auch wenn es sich um eine im aktuellen Diskurs inexistente Gattungsbezeichnung handelt. Zu umfangreich sind die thematischen und motivischen Parallelen zu der gängig als Zeugnisliteratur bezeichneten Erzählprosa, um die zeugnishaften lyrischen Texte vom Genrebegriff der Zeugnisliteratur auszunehmen, wie es etwa Jean Norton Cru getan hat. Nun stellt sich die Frage, ob eine Etablierung des Begriffs ‘Zeugnislyrik’ neben dem der Zeugnisliteratur, der einen breiten Referenzbereich aufweist, Sinn macht. Dies ist nur dann der Fall, wenn spezifisch lyrische Mittel in der Zeugnishaftigkeit im hier thematisierten Bereich der Zeugnisliteratur zum Tragen kommen. Dies kann vorbehaltlos bejaht werden – man denke etwa an die Möglichkeiten der Lyrik in der Wahl und Variation der Sprecherperspektive, die lyrischen Möglichkeiten der Intensivierung von Anklage und Appell sowie generell von Emotionalität, die beispielsweise durch die Rhythmisierung gegeben sind (s. Kap. V, ‘Auf der Suche nach Sprache’).

Eine besondere Stellung innerhalb der mit dem Zeugnisbegriff operierenden Frontlyrik nimmt Jean Cocteaus *Discours du grand sommeil* (1925) ein. Trotz des bereits oben erwähnten relativen Verzichts auf avantgardistische Techniken steht die Sammlung in ihrer Vieldeutigkeit und teils dunklen Metaphorik dem poetischen Realismus fern. Das Titelgedicht ‘Discours du grand sommeil’ wird, wie auch schon der ‘Prologue’ («J’ai vu [...]», «J’ai entendu [...]»), zwar als Zeugnis ausgewiesen («Va et raconte [...]», «Tu verras», «Tu vas connaître» etc.), doch die Sprecherposition nimmt hier die die Poesie symbolisierende Figur eines Engels ein, eine Art innere Stimme, die der Figur des «Jean» den Auftrag erteilt, in den Krieg zu ziehen, um von seinen Erfahrungen zu berichten. Die Sprecherposition des allegorischen inneren Engels steht also gleichzeitig innerhalb wie außerhalb des Kriegsgeschehens. Zudem wird die Rede des Engels als visionär inszeniert, indem sie Bilder vom Krieg und von Jeans Fronterlebnissen präsentiert, die in der Zukunft verortet sind.

Diese Bilder vom Krieg zeigen vor allem die Wirkung des Kriegsgeschehens auf den Menschen auf, die Veränderung, die Wandlung der involvierten Soldaten. Bilder von einer Reduzierung des Menschen auf seine atavistischen, animalischen, instinktiven Anteile gipfeln im Sprachverlust: «Il a oublié l’usage des mots».⁶² Trotz der allegorischen Präsenz des Poesiebegriffs wird dem Soldaten nicht explizit seine Sprache wiedergegeben, und das Motiv des stellvertretenden Sprechens des Zeugens für das Kollektiv, das einen wichtigen Aspekt der Zeugnishaftigkeit der im Folgenden besprochenen Texte darstellt, wird ganz ausgespart.

62 Jean Cocteau: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*, S. 164.

Der Fokus des «Discours du grand sommeil» liegt einerseits auf dem zeugnishaften Aufzeigen des Unrechts und Leids – in den Feldbriefen an seine Mutter, in denen sich zahlreiche Parallelen zu Textpassagen der Sammlung des *Discours du grand sommeil* ausmachen lassen, betont Cocteau immer wieder seine besondere Verantwortung als Zeitzeuge. So heißt es in einem Brief an die Mutter vom Jänner 1916: «Je travaille – ou plus exactement un poème *me* travaille. J'y raconte ce que j'ai vu, ce que j'ai entendu, car, comme une bourse qu'on trouve et qu'on porte au commissariat de police l'époque ne *nous* appartient pas, elle appartient à l'avenir, et il faut la lui rapporter intacte».⁶³ Der hier zum Tragen kommende Zeugnisbegriff wird durch das Bild der gefundenen und der Polizei auszuhändigenden Geldbörse repräsentiert, das in Versform im «Discours du grand sommeil» wiederkehrt. Dieses Bild verdeutlicht den hohen Objektivitäts- und moralischen Anspruch, der dem Zeugen zukommen soll, ebenso wie die Vorstellung von der Rolle des Dichters als Medium, als «véhicule».

Neben dem Zeugnisaspekt und der Referenz auf das Kriegsgeschehen wird der Inhalt des Titelgedichts durch die Auseinandersetzung mit dem Poesiebegriff bestimmt. Ausgelotet werden das Wesen der Poesie an sich und insbesondere deren Rolle im Kontext des Kriegserlebnisses als Grenzerfahrung. Die (Un)Sagbarkeitsproblematik spielt dabei eine zentrale Rolle, vor allem auch im poetologischen «Prologue» der Sammlung. Mit der Problematik der Sagbarkeit, der unser Kapitel V («Die Suche nach Sprache») gewidmet ist, sieht sich so gut wie jede Zeugnisliteraturproduktion konfrontiert. Bereits Georges Duhamel räumt Folgendes ein:

Les témoins ont fait le possible pour bien déposer ; toutefois, qu'est-ce qu'un livre en face des dix millions d'âmes qui s'affrontent dans les campagnes tragiques ? Que peuvent les mots pour traduire la détresse d'un moribond expirant face contre terre ? Certes, les témoins ont fait ce qu'ils ont pu, mais ils n'étaient que des hommes.⁶⁴

Der Gesang vom Schützengraben: François Porchés *Poème de la tranchée*

François Porché ist heute in erster Linie durch seine Frontlyrik bekannt. Er publizierte jedoch bereits vor Kriegsbeginn mehrere Lyriksammlungen, wurde 1923 mit dem «Grand prix de littérature de l'Académie française» ausgezeichnet, war in den 1920er und 1930er Jahren als Dramaturg erfolgreich und verfasste literarhistorische

⁶³ Wiedergegeben in: Susanne Winter: *Jean Cocteau's frühe Lyrik: poetische Praxis und poetologische Reflexion*. Berlin: Erich Schmidt 1994 (Studienreihe Romania), S. 49.

⁶⁴ Georges Duhamel: *Guerre et littérature. Conférence faite le 13 janvier 1920 à la Maison des Amis des Livres*, Paris: Monnier 1920, S. 32.

Studien und Biographien zu Proust, Baudelaire, Verlaine, Valéry, Tolstoi und anderen.⁶⁵ Vom Kriegsbeginn bis zu seiner Ausmusterung Ende 1914 aufgrund doppelseitiger Pneumonie war Porché im 94. Infanterieregiment im Einsatz. Seine Fronterfahrungen verarbeitete er in *L'arrêt sur la Marne* (1916), *Le poème de la tranchée* (1916) und *Le poème de la délivrance: précédé des images de guerre* (1919), allesamt lyrische Texte, die er 1921 unter dem Titel *Les commandements du destin* nochmals gesammelt publizierte. Dennoch wurde seine Kriegsdichtung kaum, und wenn, dann hauptsächlich von der zeitgenössischen Kritik besprochen. Sie wurde nicht wieder aufgelegt, abgesehen von Faksimile-Nachdrucken von *L'arrêt sur la Marne* bei Hardpress Publishing 2013 und Forgotten Books 2017 sowie von *Le poème de la tranchée* bei Forgotten Books 2018. Porché's Kriegslyrik ist zudem über Online-Ressourcen zugänglich und fand zumindest ausschnittweise Eingang in die Anthologien von Prévost/Dornier (1920) und Higgins (1996).⁶⁶ Sie wird von Marsland,⁶⁷ Beaupré,⁶⁸ Mole (2014)⁶⁹ und Buelens⁷⁰ erwähnt und von Mole (2009)⁷¹ neben einer Auswahl von Texten weiterer Frontdichter nur knapp besprochen. Eingehende Studien zu Porché's Kriegslyrik liegen nicht vor. Sein allegorisches Theaterstück *Les Butors et la Finette* (1917), das sich auf die Marneschlacht beziehen lässt, wurde von Victor Basch in seinen *Études d'esthétique dramatique* (1929) gewürdigt.

Das im August 1916 in den Éditions de la Nouvelle Revue Française erschienene *Poème de la tranchée* fügt sich in eine Reihe von Lyrik und Prosa ein, die ab Herbst 1914 das Leben und Sterben in den Schützengräben zur Sprache bringt. Im November 1914 entsteht beispielsweise Adolphe Gysins 'Les Poilus', wo der Schützengraben allerdings noch nicht als «marque de la longueur, de l'ennui et de la morosité de la guerre» fungiert.⁷² Mit zunehmender Häufigkeit findet sich schließlich, wie bei Porché, der 'tranchée'-Begriff auch im Titel wieder: etwa in Peter Baums *Schützengrabenverse* (1916), Jean-Pierre Colloc'h's 'Quart de nuit aux tranchées' (1916), Syl-

65 François Porché publizierte unter anderem folgende Studien, von denen manche auch in Übersetzungen erschienen sind: *La Vie douloureuse de Charles Baudelaire*. Paris: Plon 1926; *L'Amour qui n'ose pas dire son nom*. Paris: Grasset 1927; *Verlaine tel qu'il fut*. Paris: Flammarion 1933; *Portrait psychologique de Tolstoï (de la naissance à la mort). 1828–1910*, Paris: Flammarion 1935; *Baudelaire: histoire d'une âme*. Paris: Flammarion 1944.

66 Ernest Prévost/Charles Dornier (Hg.): *Le livre épique. Anthologie des poèmes de la Grande Guerre*. Paris: Chapelot 1920; Ian Higgins (Hg.): *Anthology of First World War French Poetry*. Glasgow.

67 Elizabeth A. Marsland: *The nation's cause. French, English and German poetry of the First World War*, London (u. a.): Routledge 1991.

68 Nicolas Beaupré: *Écrire en guerre, écrire la guerre*.

69 Gary D. Mole: *L'Enfer noir de la guerre aux visions spectrales*.

70 Geert Buelens: *Europas Dichter und der Erste Weltkrieg*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014.

71 Gary D. Mole: *L'horreur de la guerre, l'extase de la guerre*.

72 Nicolas Beaupré: *Écrire en guerre, écrire la guerre*, S. 178.

vain Royés ‘La prière des tranchées’ (1916), Isaac Rosenbergs ‘Break of Day in the Trenches’ (1916), in der Gedichtsammlung *Im Schützengraben* aus der Feldzeitung der 54. Inf.-Div. (1916), Ludwig Bäumers ‘Dämmerung im Graben’ (1916), Max Buteaus *Tenir, récits de la vie de tranchées* (1918), Daniel Mornets *Tranchées de Verdun, juillet 1916–mai 1917* (1918), Siegfried Sassoons ‘Suicide in the Trenches’ (1918), Paul Costels *Les hurlements de l’enfer. Poèmes des tranchées* (1919), Gaston Chantrieux ‘La tranchée’ (1920), Noël Garniers ‘Dans la tranchée’ (1920), Louis Merciers *Poèmes de la tranchée* (1923) oder Kurt Tucholskys ‘Der Graben’ (1926). Wie Nicolas Beaupré festhält, eignet sich die Darstellung des Schützengrabenalltags ganz besonders für eine lebensweltliche Darstellung des Krieges und seiner Gewalt.⁷³ Der Blick kann auf verschiedenste Konkreta des Kriegsalltags sowie des Kampfesgeschehens gerichtet werden und die Perspektive der Soldaten in den Schützengräben zeugnishaft den Leser*innen nahebringen.

François Porchés Text kann als Beispiel dafür gelten, dass Lyrik, die das unermessliche Leid des Schützengrabendaseins zum Ausdruck bringt und beklagt, nicht notwendigerweise mit einer Antikriegshaltung oder pazifistischen Intention einhergeht. Der Zeugnswille, der die gesamte Anlage des Poems trägt und den Text in seiner Motivik und detaillierten Darstellung von Schützengräben und Kampfsituationen in einem gewissen Sinne in die Nähe des (späteren!) Frontromans rückt, steht hier in einem anderen pragmatischen Kontext als in den meisten der im Rahmen dieser Studie besprochenen Texte. Oft nimmt in der Frontdichtung ein und dieselbe Topik erlebnisrelevanten Faktoren und soziopolitischen Prämissen verpflichtet völlig unterschiedliche Funktionen an. So steht in Porchés *Poème de la tranchée* etwa das Opfermotiv – an und für sich einer der fruchtbarsten Antikriegstopoi, der üblicherweise der Opferschaft der Frontsoldaten die Täterschaft der Kriegstreiber gegenüberstellt – in keinem explizit kritikreichen Kontext und ist Teil eines deutlich patriotischen Diskurses, auch wenn sich dieser in aller Schärfe von jenem der Propagandaliteratur distanziert.

Die drei in weitere Subsequenzen gegliederten Teile des *Poème de la tranchée* – ‘La veille’, ‘Le jour’, ‘Le lendemain’ – stellen eine Zeitspanne von eineinhalb Tagen dar, indem sie Einblick geben in die Situation der Frontsoldaten am Abend vor, am Tag des und am Morgen nach einem groß angelegten Angriff. ‘La veille’ steigt ein mit dem nächtlichen Bild und Symbol des Dauerregens und endet zum Morgengrauen. Das frühe Tageslicht gibt schließlich den Blick auf die Schützengräben frei. Der zweite Teil (‘Le jour’) inszeniert den Angriff: Dieser beginnt mit dem Fallen der ersten Schüsse und endet mit der nach der Schlacht einkehrenden Stille. Der dritte Teil (‘Le lendemain’) schließt den Rahmen mit dem aber-

73 Ebd., S. 184.

mals nächtlichen Bild vom Dauerregen und endet mit dem Anbruch des ‘Tages danach’, der erst das wahre Ausmaß der Katastrophe zum Vorschein bringt.

Die motivische Breite des *Poème de la tranchée* und dessen detaillierte lebensweltliche Verankerung dürften in der französischen Frontlyrik einzigartig sein. Eine große Zahl an Themen und Topoi der Literatur des Ersten Weltkriegs findet in diesen epenhaften Text Eingang und lässt sich anhand dieses Beispiels vorstellen und abhandeln. Im Gegensatz zu *L’arrêt sur la Marne*, Porchés ein halbes Jahr zuvor erschienenenes und ebenfalls in drei Teile strukturiertes Poem über die erste Marneschlacht, scheint *Le poème de la tranchée* eines konkreten Chronotopos enthoben und wird zu einem beliebigen, aber repräsentativen Ausschnitt aus dem Kampfgeschehen an der Westfront. Die Datierung lautet «Janvier–Mai 1916», ein Zeitraum, in den die ersten Monate der Schlacht um Verdun fallen.

Porchés *Poème de la tranchée* steht den avantgardistischen Tendenzen seiner Zeit fern und kann wahrscheinlich dem poetischen Realismus, wie ihn Sophie Guermès skizziert,⁷⁴ zugeordnet werden. Die metrische Struktur des sehr formbewussten Poems ist abwechslungsreich und steht in engem Zusammenhang mit dem Inhalt. Wechsel der Vers-, Reim- und Strophenstruktur führen zu semantisch bedingten, oft radikalen Rhythmusänderungen. So finden neben dem klassischen Alexandriner auch Acht-, Sieben-, Fünf- und Viersilber Eingang. Zusätzlich markiert der Einsatz von Asterisken, Leerzeilen und Einzügen inhaltliche Subsequenzen und lässt verschiedene Momente und Ebenen entstehen. Der semantische Zugewinn durch Tropen wie Metaphern, Allegorien oder Metonymien ist klar und überschaubar, die Schlichtheit des Stils erfährt gegen Ende des Textes auch eine poetologische Begründung.

«*La pluie épaisse dans la nuit*»

Ein Rahmen wird den in diesem Text fokussierten eineinhalb Tagen durch das lautmalerisch inszenierte Bild des nächtlichen Regens gegeben, das im selben Wortlaut den ersten und den letzten Teil einleitet («*La pluie épaisse dans la nuit / Partout piétine à petit bruit*»⁷⁵). Das Bild des Regens reflektiert eine der zentralen Widrigkeiten der Westfront und ist in der Lyrik der Dichtersoldaten beinahe omnipräsent. Es lenkt den Blick auf eine den Geschicken der Menschen gleichgültig gegenüberstehende Natur, deren Kontinuität in fast paradoxem Kontrast zur im Mittelteil geschilderten Ausnahmesituation steht, in die die Soldaten im Zuge der

74 Sophie Guermès: *Du réalisme en poésie*.

75 François Porché: *Le poème de la tranchée*. Troisième édition. Paris: nrf 1916, S. 9 u. 45.

Schlacht geraten. Der Kreislauf der Natur läuft unbeirrt weiter: «L'eau du ciel s'abat sur la terre / [...] / Du même sombre élan qu'elle avait autrefois, / Quand les premiers humains s'étonnaient dans les bois / De son triste mystère». ⁷⁶ Das Kriegsgeschehen reduziert sich angesichts der Beständigkeit des Laufs der Zeit auf einen kurzen, unbedeutenden Ausschnitt der Menschheitsgeschichte. Wenn für die Frontsoldaten nach den traumatisierenden Erlebnissen der Schlacht im letzten Teil ('Le lendemain') nichts zu sein scheint wie zuvor, bleibt auch dort die Natur unverändert: «Et toujours l'averse et la boue / Comme devant» ⁷⁷ – ein Bild, das sich zudem auf die Ergebnislosigkeit einzelner Schlachten im Stellungskrieg beziehen lässt.

Der Regen ist seit Anbeginn ein «triste mystère» und Spiegelbild der *conditio humana*. Wenn diese Eigenschaft sich speziell anhand des Lebens im Schützengraben zu manifestieren vermag, auf das sich das Bild der «face monotone / des marâtres saisons» ebenso wie auf den Dauerregen beziehen lässt, so deutet die allmähliche Verschlechterung der Witterungsverhältnisse im Laufe des Eingangsteils («La bise a soufflé / Plus aigre, / Les collines ont enflé / Leur dos maigre») ⁷⁸ das Leid der bevorstehenden Schlacht voraus.

Des Weiteren wird der Regen zum Bildspender für die Sühne- und Opfermotivik, die in Porchés Poem eine zentrale Rolle spielt. In Form der Allegorie des Regens als Geißelung der Erde findet in den folgenden Versen, deren den Textfluss bremsender Rhythmus die Relevanz der Passage hervorhebt, der in der Lyrik des Großen Krieges weit verbreitete Topos vom Orlog als Strafe Gottes Eingang: «Sous le fouet la terre expie, / Accroupie, / Un très vieux crime inconnu. // Tout a froid dans sa chair tendre, / Tout se sent débile et nu / Et châtié sans comprendre.» Hand in Hand mit der Erbsündemotivik wird hier das kriegstopische Motiv der Unwissenheit und Ohnmacht der Soldaten eingebracht («Tout se sent [...] chatié sans comprendre»; «Quel destin les condamne [...] ?»), ⁷⁹ das sich auch an anderen Stellen des Poems findet («Partout [...] / Les hasards d'un sort accablant»; «Combien sont-ils dans l'ignorance / Du simple cœur qui se soumet ?»). ⁸⁰

Ähnlich wie das 'La veille' dominierende Bild vom Regen ermöglicht auch die Fokussierung der Waldlandschaft, die anfangs noch keine Kriegsthematik erraten lässt, eine behutsame Einführung des eigentlichen Themas. Noch bevor der Blick auf die Schützengräben und auf das Leid der Frontsoldaten freigegeben wird, tauchen im frühen Tageslicht aus dem Nebel die Reste eines Baumes auf. Herausge-

⁷⁶ Ebda., S. 10.

⁷⁷ Ebda., S. 46.

⁷⁸ Ebda., S. 11.

⁷⁹ Ebda., S. 10 f.

⁸⁰ Ebda., S. 15 u. 46.

löst und hervorgehoben in Form einer eigenen Strophe, führt das Bild dieses Baumes und dessen Zustandes das Kriegsthema ein. Es lässt die Landschaft zum Schlachtfeld werden und deutet symbolisch auf das Schicksal der Soldaten: «Des vapeurs blanches / Un arbre sort: / Trois, quatre branches / Sur un tronc mort».⁸¹ Bilder zerschossener Bäume kehren in vielen Texten der Frontlyrik des Ersten Weltkriegs und in ähnlicher Funktion wie hier wieder (s. Kap. III, 'Identitäten im Wandel').

«Réveillez-vous»

Auch wenn bereits in der ersten Strophe des Poems metonymisch auf die Frontsoldaten Bezug genommen wird, wo der personifizierte, gleichsam zum Feind gewordene Regen «Entoure un cou / De son bras mou»,⁸² werden der Schützengraben und das Schicksal der dort auf den Beginn der Schlacht Wartenden erst nach etwa einem Drittel des ersten Teils ('La veille') explizit fokussiert. Eingebaut in eine Passage anaphorisch anklagender Apostrophen zuerst Gottes und dann des personifizierten Tages erreicht das Poem mit dem Blick in den Schützengraben seinen ersten dramatischen Höhepunkt. Der Einsatz der wiederholenden Interrogatio sowie die anschließende Deixis («Les voici») und anaphorische Aufforderung («Montre») entwerfen eine Isotopie des Zeigens und Aufdeckens und verdeutlichen an dieser Stelle erstmals die Anlage des Poems als Zeugnis:

As-tu compris ?

As-tu compris le sens des fougères trouées
Et ce que guette au loin l'œil aigu du veilleur ?
As-tu compris dans tes nuées
Ce qui se passe ici, Seigneur ?

*

Lève-toi, jour transi,
Montre où nous en sommes,
Dis à Dieu: « Les voici,
Les hommes ! »

Aube sinistre,
Plane sur eux,
Montre le bistre
Des fronts terreux.

⁸¹ Ebda., S. 12.

⁸² Ebda., S. 9.

Montre la boue
 Et le boyau,
 Montre la fièvre sur la joue,
 Montre les pieds dans l'eau.⁸³

Eine Abweichung von der Topik der Frontdichtung stellt hier die Haltung des lyrischen Aussagesubjekts dar. Wenn der Ton der vergeblichen Apostrophe Gottes vorwurfsvoll ist und den Menschen als von Gott verlassen darstellt («As-tu compris dans tes nuées»), so ist die bald darauf einsetzende Anrede an die Zivilisten, an die der Text primär appelliert und die in keiner Weise einem in der Frontliteratur verbreiteten negativen Rollenbild entsprechen, deutlich gemäßiger: «Un volet clos vous trompe, un rideau sourd vous leurre. [...] / Réveillez-vous, prions.»⁸⁴ Auch den Daheimgebliebenen scheinen das Tageslicht und dessen Enthüllungen – das heißt das wahre Ausmaß des Opfers der Frontsoldaten – vorerst verborgen. Die Aufforderung, zu erwachen, erlaubt somit mindestens zweierlei Deutung: Man («nous») möge nicht das Morgengrauen als den möglicherweise bereits ausschlaggebenden Moment («Qui peut connaître l'heure / Où le sort s'accomplit ?») versäumen, um im Gebet den an der Front Kämpfenden rechtzeitig beizustehen – die anaphorische Wiederholung der Aufforderung «prions» verleiht der Textpassage selbst Gebetscharakter. Die Aufforderung zur Zustimmung und zum Beistand könnte – wie es Nicolas Beaupré tut – diesem und etlichen anderen Frontgedichten als zentrale Funktion beigemessen werden: «La tranchée permet à cette figure [celle du soldat] de fonctionner comme un rappel du consentement à la défense du pays.»⁸⁵

Eine vielleicht differenziertere Lektüre des Textes erlaubt aber auch, das Erwachen in «Réveillez-vous» auf eine Bewusstwerdung, nämlich das Begreifen der Leiden des Stellungskriegs, zu beziehen. Demnach scheint hier eine verhalten kritische Haltung des Sprechers gegenüber dem Krieg zum Vorschein zu kommen, von der in weiterer Folge noch die Rede sein wird.

Das Motiv des Wachens zur über Leben und Tod entscheidenden Stunde wird zudem in den Schlussversen des ersten Teils wiederaufgenommen, um den Einsatz der Frontsoldaten mit dem Opfer Christi in Verbindung zu bringen: «Adieu, père, époux, fils, frère, ami, tous les nôtres. / Vous n'avez point dormi comme les onze apôtres / Autour du Maître abandonné. / Adieu, vous voilà tous marchant la tête étroite, / Adieu, l'heure a sonné.» Das Sühneopfer, das sich bereits zu Beginn des Poems im Motiv des «vieux crime inconnu» und der Strafe

⁸³ Ebda., S. 13–14.

⁸⁴ Ebda., S. 24.

⁸⁵ Nicolas Beaupré: *Écrire en guerre, écrire la guerre*, S. 181.

Gottes ankündigt, setzt einen Erlösungsakt voraus, der von der im Text inszenierten Gottesfigur allerdings nicht erfüllt wird. Als zu Beginn des Mittelteils (‘Le jour’) lautstark die ersten Schüsse fallen, kommt es zu einer Art Flucht Gottes: «Dieu remonte et s’efface / Rien que les hommes face à face.»⁸⁶ Das Opfer der Soldaten erscheint nicht als tragischer Teil eines Kreislaufes von Vergehen und Entstehen, wie es noch in *L’arrêt sur la Marne* der Fall ist – auch wenn dessen Ausmaß schon dort völlig unangemessen erscheint:

Et vous, larges plaines couvertes
De sacs, de bidons, de képis.
Chaumes dorés et vignes vertes
Où les nôtres s’étaient tapis.
De quel poids seront les épis
Qui vont demain garnir vos granges.
De quel prix sacré vos vendanges !⁸⁷

«Nous réclamons leur vie, eux réclament la nôtre»

Im Grunde entbehren die Verse des *Poème de la tranchée* nicht des anklagenden Tons, den man von zeitgenössischen Texten mit ähnlicher Motivik her kennt. Doch das Objekt der Anklage – abgesehen von der Gottesfigur – wird ausgespart. Wir finden weder Schuldzuweisungen an Kriegstreiber noch eine negative Inszenierung des Kriegsgegners. Das Bild vom Feind, der im Schützengraben gegenüber ausharrt und pronominal mit einem vorerst nicht näher spezifizierten, aber kursiv hervorgehobenen «ils» um die Mitte des ersten Teils eingeführt wird, ist ein beinahe neutrales. Es hebt die Parallelen zur Situation der eigenen Soldaten hervor, wie zum Beispiel in «Nos créneaux et les leurs font de minces traits noirs / Comme des paupières plissées»⁸⁸ oder «Nous réclamons leur vie, eux réclament la nôtre».⁸⁹

Dem vor allem in Texten mit sozialistischem oder unanimistischem Hintergrund verbreiteten Motiv der Verbrüderung mit dem Feind steht Porchés Poem zwar fern. Zu einer Art Empathie kommt es dennoch an folgender Stelle, die den sonst abstrakt bleibenden und so gut wie nie sichtbaren Feind greifbar macht, indem sie ihn als Träger von Emotionen darstellt: «Plus rarement encore un chant triste s’élève, / Où plane en des mots inconnus / Un rêve hostile à notre

⁸⁶ François Porché: *Le poème de la tranchée*, S. 27.

⁸⁷ François Porché: *L’arrêt sur la Marne*. Sixième édition. Paris: nrf 1916, S. 62.

⁸⁸ François Porché: *Le poème de la tranchée*, S. 19.

⁸⁹ Ebda., S. 20.

rêve.»⁹⁰ Im Kontext der Invasion Belgiens («L'agression») wird in *L'arrêt sur la Marne* der Feind dagegen noch in erster Linie als Aggressor dargestellt, dem an der Marne Einhalt geboten wird.

«*La boue et le boyau*»

Die Konkretisierung ist eine der markantesten Eigenschaften des *Poème de la tranchée*. Ab dem Moment, zu dem in 'La veille' die Sprecherperspektive den Blick in den Schützengraben freigibt, kommen zahlreiche lebensweltliche Details zum Vorschein, die von der Beschaffenheit des Schützengrabens über die physische Verfassung der Soldaten bis hin zu deren Gedanken und Gefühlen angesichts der kurz bevorstehenden Schlacht reichen. So kommen etwa die «fange infinie», die die Füße im Wasser versinken lässt, oder die Schutz bietenden «hutte[s] / D'épais rondins et de ciment» zur Sprache. Man erfährt von vorbereitenden Tätigkeiten wie dem hastigen Anbringen von Stacheldrahtzäunen oder den von der Furcht vor dem Bevorstehenden ablenkenden Handlungen wie dem Fetten der Waffen oder dem Schreiben von Briefen bei knappem Kerzenlicht. Die Soldaten hängen Gedanken an zu Hause und Erinnerungen an eine glückliche Kindheit, die die Schützengrabenerfahrung kontrastieren, nach. Ihre Gefühle reichen von Anspannung bis zur Verzweiflung angesichts des unaufhaltsam herannahenden Zeitpunkts des Angriffs.

Die detaillierte Inszenierung des Schützengrabendaseins im ersten, der Schlacht im zweiten und des von Leid und Verwüstung gezeichneten Schlachtfelds im dritten Teil sind Ausdruck der dem Poem zugrundeliegenden Zeugnishaftigkeit, die zudem mehrmals explizit ins Spiel kommt. So etwa in Form der metonymisch ausgelagerten Zeugenschaft situationstypischer und apostrophisch personifizierter Gegenstände: «Répondez, sacs de terre, et vous, plaques de tôle, / Boucliers de trous ronds percés, / Et vous, glaise et cailloux que sa pelle a versé / Par-dessus son épaule, / Vous, ses témoins, ses confidents, / [...] / Redites-nous les mots que sans cesse il [sc. le soldat] murmure».⁹¹

⁹⁰ Ebda., S. 19.

⁹¹ Ebda., S. 16.

«*La foule obscure des métaux*»

Das Bild der Schlacht selbst wird schließlich im zweiten Teil wiederum onomatopoesisch eingeleitet. Quartette nehmen den Vierer-Rhythmus der Artillerie auf, die zunehmende Kürze der Verse bis hin zum Ein-Wort-Vers «*Précipités*» steigert Tempo und Dramatik:

Quatre éclairs brillent sur un bois;
 Quatre coups rageurs partent à la fois;
 Le ciel jette un grand cri, Dieu remonte et s'efface
 Rien que les hommes face à face.

Quatre autres coups, brefs, irrités,
 Emportent dans leur vent les brumes de l'aurore,
 Puis quatre encore,
 Précipités.⁹²

Angriffstaktiken und waffentechnische Realia, wie die Abgabe von jeweils vier Schüssen, die abermals das Bild der Geißelung suggeriert («*Le jour se lève, on entend battre / Tous les fléaux quatre par quatre*»),⁹³ das anschließende Trommelfeuer («*d'épais tourbillons noirs / Déroulent sous les vents de grans rideaux obliques. // Les pilons broient la forêt*») oder der je nach Waffentyp und Kaliber unterschiedliche Schusslärm («*Tous, soixante-quinze et quatre-vingt-dix, / Ceux-ci sonnont comme une cloche, / Ceux-là voix dure, œil sans reproche*»)⁹⁴ finden hier Eingang, teils mit bitterer Ironie:

Les obus frais, luisants comme des pommes mûres,
 Sortis à la hâte un par un,
 Vont en terre promise exhaler leur parfum:
 De mains en mains passe et repasse
 Le même fruit,
 Dont le départ émeut l'espace
 Du même bruit.⁹⁵

Der akustische Fokus, der hier zum Tragen kommt, wird durch Klang und Rhythmus verstärkt und kann als weiterer Topos der Frontliteratur gelten. Auch Frontlyrik, die der experimentellen Lautpoetik an und für sich fernsteht, wie hier

⁹² Ebda., S. 27.

⁹³ Ebda., S. 28.

⁹⁴ Ebda., S. 28.

⁹⁵ Ebda., S. 28–29.

diejenige Porchés («Tac-tac»)⁹⁶ oder auch diejenige Paul Costels, André Martels oder Edmond Adams,⁹⁷ sowie auch die Erzählprosa des Ersten Weltkriegs greifen vor diesem Hintergrund auf Onomatopoeitika zurück.

Ein weiterer, hier präsentierter Topos aus dem motivischen Umfeld der Kriegsmaschinerie ist die Übermacht der Technik gegenüber dem Menschen und der Natur, die in der Schlachtfeldarstellung zum Ausdruck kommt. Heimlicher Sieger sind die Maschinen, deren Herrschaft anzubrechen scheint: «La flamme a délivré de leur contrainte morne / La foule obscure des métaux: / Leur règne est arrivé, leur marche horrible écorne / La face antique des coteaux.»⁹⁸ Hier kehrt sich gleichsam das Machtgefälle um, das noch im Eingangsteil in Form des personifizierten Regens die Natur als überlegenen Gegner voraussetzt. Auch die Kulturlandschaft der Weinberge bei Verdun wird in den Blick genommen. Sie wird, dem Topos des *liber naturae* folgend, allegorisch als «beau livre» dargestellt, aus dem man nicht mehr lesen kann – ein Bild, das Sinnverlust und das Ende einer alten, gottgefälligen Ordnung impliziert: «Ce qu’après Dieu le laboureur / Dans la marge avait pu sous l’œil du Maître inscrire / Est effacé comme une erreur.»⁹⁹

Des Weiteren wird die Übermacht der Kriegsmaschinerie durch das Bild des durch Rauch und Staub gedämmten Sonnenlichts verdeutlicht, das die in den biblischen Passionsberichten erwähnte Sonnenfinsternis zu evozieren scheint: «Le soleil, comme au temps des colères bibliques, / Trébuché et disparaît».¹⁰⁰ Die Explosionswolke eines Frontbunkers erscheint euphemistisch als Strauß aufblühender Blumen: «Soudain, du sol ouvert, / Haute de cent pieds, blanche, étourdissante, / Une gerbe s’épanouit: / Dans sa montée et sa descente / Un blockhaus vert / S’évanouit.»¹⁰¹

Das Schauspiel der modernen Kriegstechnik hat zweifellos die Phantasie der Dichter angeregt. Insbesondere der Eindruck von Granateinschlägen und Explosionen wurde poetisch umgedeutet, wie weiter unten in unserem Text, wo die nächtliche Dunkelheit nach Abebben der Explosionswellen des beschriebenen Angriffs als «énorme vague sombre un instant repoussée»¹⁰² erscheint. Den visuellen Eindrücken folgt in der darauffolgenden Sequenz die Fokussierung der akustischen und schließlich der taktilen Wahrnehmung: Die Schlacht scheint immer näher zu rücken.

96 Ebda., S. 37.

97 Vgl. Gary D. Mole: *L’horreur de la guerre, l’extase de la guerre*, S. 40 und ders.: *L’Enfer noir de la guerre aux visions spectrales*, S. 88.

98 François Porché: *Le poème de la tranchée*, S. 31.

99 Ebda., S. 31.

100 Ebda., S. 32.

101 Ebda., S. 32.

102 Ebda., S. 43.

«*Les vents d'un sombre Esprit*»

Die Konkretisierung der Schlacht geht gegen Ende des ersten von zwei Teilen, in die 'Le jour' untergliedert ist, dazu über, die physischen und psychischen Auswirkungen des Kampfgeschehens auf die Soldaten zu fokussieren. Als der Lärmpegel ein Maximum erreicht, verlagert sich die Wahrnehmung von der Akustik auf die Erschütterung durch die Einschläge. In Form einer Gradatio wird die Einwirkung der Erschütterungen auf die Psyche der Soldaten thematisiert – bekannterweise ließ eine Missinterpretation von Ursächlichkeiten den Terminus «shell-shock» im Ersten Weltkrieg zur gängigen Bezeichnung für posttraumatische Belastungsstörungen werden. Auch Verwundung und Tod werden an dieser Stelle des Poems erstmals vor Augen geführt: «A présent dans le vacarme / On ne distingue aucun son. / Un choc arrache une larme, / Un autre imprime un frisson. // Au troisième, de l'oreille / Sort une goutte vermeille....».¹⁰³

Die im fokussierten Schützengrabenabschnitt wartenden Soldaten stehen vorerst auf der Stufe der Brustwehr und blicken auf das Schlachtfeld. Folgendes Bild bringt ihre Ge- und Entschlossenheit zum Ausdruck: «Le casque bas leur fait à tous la même tête, / Plate, fermée à la pitié».¹⁰⁴ Geleitet von einem «grand désir farouche», der sie verändert und selbst für ihre Liebsten kaum wiedererkennbar macht («La femme à ce moment ne reconnaîtrait plus / L'homme qui tant de soirs a gémi sur sa bouche»), steigen sie schließlich aus dem Schützengraben – eine Handlung, die durch die Isolierung des Verses «Ils escaladent les talus» hervorgehoben und als entscheidender Moment der Handlung markiert wird.¹⁰⁵

Die nun folgenden Strophen beziehen sich auf den Einsatz der Soldaten im 'No man's Land'. Sie stellen den Höhepunkt des Poems dar und manifestieren eine Fülle an Distanzierungsmechanismen. Zuerst umschreibt eine durch ihre Länge und Metapherndichte auffallende Strophe mit einer Vielzahl von Bildern, die anaphorisch durch das Deiktikum «voici» verbunden sind, das Geschehen. Das Ausrücken der Infanterie nach dem vorbereitenden Trommelfeuer wird durch eine Reihe von Allegorien inszeniert, deren Bildspender vor allem die Entschlossenheit und den Kampfgeist der Soldaten sowie die verwandelnde Gewalteinwirkung darzustellen vermögen, indem sie vom Brotbacken über das Ausschwärmen von Bienen und die Wolfsjagd bis zur Holzverarbeitung reichen. Es kehrt der Ton bitterer Ironie wieder:

¹⁰³ Ebda., S. 33.

¹⁰⁴ Ebda., S. 35.

¹⁰⁵ Ebda.

[...]
 Les rouleaux ont pétri la pâte,
 Voici le four où le pain cuit;
 Voici l'essaim hors de la ruche;
 Sur les pas du loup qui débuche
 Voici bondir meute et veneurs;
 Après le bûcheron qui cogne,
 Voici pour la fine besogne
 Les menuisiers et les tourneurs.¹⁰⁶

Anschließend wird das Verwandlungsmotiv fortgeführt. Der im Text skizzierte psychische Ausnahmezustand des Frontsoldaten, der nun wieder in der Einzahl ganz nahe fokussiert und greifbar wird, hebt einerseits dessen Selbstkontrolle auf und lässt andererseits das Geschehen nicht in Bewusstsein und explizites Gedächtnis dringen: «La raison suspend son contrôle, / S'obscurcit, laisse aller la main: / L'improvisateur de son rôle / Aura tout oublié demain.» Der hier beschriebene Zustand scheint traumatisierendem Erleben nahe (vgl. Kap. III, 'Identitäten im Wandel'). Zudem kommen gerade in diesem Teil des Poems Strategien der Versprachlichung eines solchen Erlebens besonders deutlich zum Vorschein.

Dennoch ist die Beschreibung des Ausnahmezustandes des Infanteristen auch Teil einer Art Schuldtilgungsrhetorik, die diesen Ausschnitt des Poems beherrscht. Die folgende Strophe folgt einer Passivierungsstrategie, indem sie die Handlungen des Soldaten als sowohl von einer ausgelagerten Instanz, einem «sombre Esprit», als auch vom Schicksal oder einer Art Gottesplan gelenkt darstellt: «Nuque basse il court, il se livre / A tous les vents d'un sombre Esprit... / Et pourtant, Seigneur, sur ton Livre / Ce drame aveugle était écrit.» Ähnlich steht auch der Kindesvergleich in Funktion des Unschuldserweises: «Pareil au gamin / Qui lance des pierres, / Le grenadier s'ouvre / Un sanglant chemin. // Que le ciel te couvre, / Innocente main !»¹⁰⁷

«Souviens-toi pour mieux te taire»

Die darauffolgenden Strophen steigern die Dramatik abermals, indem sie den Rhythmus durch die Kürze ihrer Verse beschleunigen. Sie sparen den semantischen Träger der Handlung aus und ersetzen ihn metonymisch durch dessen Waffen, die, nun bereits im Nahkampf, wie von alleine kämpfen: «Le ciseau coupe, / Le fusil part, / [...] / Dans chaque sape, / La crosse tape, / Le couteau

¹⁰⁶ Ebda., S. 36.

¹⁰⁷ Ebda., S. 38.

luit.»¹⁰⁸ Solche metonymischen Verschiebungen scheinen eine ähnliche Abgrenzungs- und Distanzierungshaltung auszudrücken wie etwa die Metaphern des Gefallenen als «mannequin de cire» und seines Gesichts als Maske, die mit Einbruch der Dunkelheit ihre Züge verliert. Ob sich letztere Metaphern auf den Anblick gefallener Kameraden oder des im Nahkampf getöteten Feindes beziehen, bleibt offen. Der Kontext des Schuldtilgungsdiskurses legt Zweiteres nahe. Das Bild von der Auflösung der Züge der «masque» im Finstern suggeriert zudem auch ein Verlassen der belastenden Erinnerung mit der Zeit – es verspricht dem Soldaten, vergessen zu können: «C'est le soir. / [...] / Déjà le masque noircit.»

Nach der Wiederkehr des abermals mögliche Trägerfiguren aussparenden Motivs der Schuld, deren Tilgung in «L'herbe veut qu'on la nettoie» eingefordert und somit ebenfalls bildhaft ausgelagert wird, stellt die nächste Sequenz einen Gegenentwurf zum Schuld diskurs dar, indem sie der durchweg abstrahierten Täterschaft das konkrete Bild vom gütigen, von seinem Gegner ablassenden Soldaten gegenüberstellt: «Va, l'homme en bleu, cherche, fouille, / Mais que ton bras s'apitoie / Quand l'homme en gris s'agenouille.» Diese Verse können abermals als repräsentativ für die Haltung des lyrischen Sprechers gegenüber dem Feind gelten, die im Gegensatz zu der des Aussagesubjekts von *L'arrêt sur la Marne* kaum Emotionen zu transportieren scheint und ein neutrales, wenn nicht im Ansatz von Empathie getragenes Feindbild entwirft. Ähnlich bemerkt Gary D. Mole, dass der die Schlacht abschließende Rückzug des Feindes von keiner Hochstimmung begleitet wird: «Même s'ils arrivent à mettre en déroute l'ennemi en face, Porché évite tout triomphalisme, toute gloire, toute héroïsme».¹⁰⁹

Anaphorisch hervorgehoben wird schließlich die apostrophisch an den unbestimmten, das Kollektiv repräsentierenden «homme en bleu» gerichtete Aufforderung, das Erlebte in Erinnerung zu behalten, aber dennoch darüber zu schweigen: «Souviens-toi de ce visage / Avec ses yeux effarés. Souviens-toi pour n'en rien dire / [...] Souviens-toi pour mieux te taire, / Imite en cela la terre / Qui ne fait aucun récit».¹¹⁰ Dieses Schweigen scheint sich insbesondere auf Handlungen zu beziehen, die mit Täterschaft in Verbindung gebracht werden könnten. Es ist ein aktives Verschweigen, nicht das unwillkürliche Schweigen des traumatisierten Heimkehrers, das uns in der Frontliteratur ebenfalls begegnet (s. Kap. III, 'Identitäten im Wandel'). Zum von Jean Paulhan als «Silence du permissionnaire» bezeichneten und von Carine Trevisan unter selbem Begriff untersuchten Topos¹¹¹ merkt Annette Be-

¹⁰⁸ Ebda., S. 39.

¹⁰⁹ Gary D. Mole: *L'horreur de la guerre, l'extase de la guerre*, S. 44.

¹¹⁰ François Porché: *Le poème de la tranchée*, S. 40.

¹¹¹ Carine Trevisan: *Les fables du deuil. La grande guerre: mort et écriture*. Paris: puf 2001 (Perspectives littéraires), S. 149–156.

cker Folgendes an: «Lorsque les combattants sont rentrés chez eux, ils se sont tus ou ont tu les épisodes les plus terrifiants. Ils ont évoqué ce qu'ils avaient dû subir, mais beaucoup moins ce qu'ils avaient dû faire subir».¹¹² Dem Empfinden und dem Ausdruck von Schuld ist ein Teil der Überlegungen unseres Kap. IV ('Im Kriegserlebnis verfangen') gewidmet, auf die an dieser Stelle verwiesen sei. Die im *Poème de la tranchée* beinahe leitmotivisch gegenwärtige Isotopie des Schweigens verhält sich bipolar zur Isotopie des Zeugnisses. Sie kehrt am Schluss des Poems in Form des Schweigens der «France peu connue» wieder, der die Zeugenschaft des *Poème de la tranchée* gilt und der somit Sprache verliehen wird: «Elle se taît, et sa bravoure / Est comme un mur sans ornement».¹¹³

«*Tout se confond dans la stupeur*»

Eine weitere Sequenz des zweiten Teils ('Le jour') kreist um die Frage nach dem Selbstbild der Soldaten («Comment [...] / Te vois-tu, toi, ta maison, / Tes amis, tes anciens rêves?»),¹¹⁴ die das bereits erwähnte kriegstopische Motiv des Persönlichkeits- oder Identitätswandels nach sich zieht. Genau genommen entsteht hier vielmehr das Bild einer graduellen physischen wie seelischen Vernichtung: «De ton âme d'autrefois / Que reste-t-il à cette heure ? / Un corps se traîne, une voix / De plus en plus faible pleure...».¹¹⁵ Das Motiv der Veränderung ist gekoppelt an die Darstellung von potentiell traumatisierenden Umständen und Ereignissen, die im *Poème de la tranchée* von den extremen Bedingungen des Schützengrabenlebens über das angsterfüllte Warten auf den Moment des Angriffs bis zu den schreckens-erregendsten Auswirkungen der Schlacht reichen. So findet hier etwa bereits das Bild vom Zutagetreten unbestatteter Leichname früherer Schlachten Eingang, das einem breiteren Publikum erst durch die Erzählliteratur (Dorgelès, Genevoix) bekannt wird: «Partout, des fosses retournées / Sortent, terreux, / Les cadavres sanglants des anciennes journées. / Un bras fiévreux / Bouche une brèche».¹¹⁶

Die «stupeur» der Frontsoldaten, die jegliche andere Emotion, sogar die Angst selbst, zum Ersticken bringt,¹¹⁷ kommt dem in der Erzählliteratur bei Barbusse oder auch in den Tagebüchern Robert Musils beschriebenen psychischen (Aus-

112 Annette Becker: Ce que l'on ne vous a jamais dit. In: *L'Express* (5.11.1998), o. S.

113 François Porché: *Le poème de la tranchée*, S. 50.

114 Ebda., S. 42.

115 Ebda., S. 42.

116 Ebda., S. 44.

117 Vgl. ebda., S. 44.

nahme)zustand sehr nahe. Näheres dazu ist in unserem Kapitel III ('Identitäten im Wandel') zu finden. Auch Raum- und Zeitwahrnehmung erscheinen hier verändert, und es wird ohne Maß und Ziel geschossen: «Le temps n'existe plus, le courage, la peur. / Tout se confond dans la stupeur. / Le fusil brûle, on tire, on tire...». ¹¹⁸

Das Schlachtfeld scheint im Chaos der Zerstörung zu versinken, bis sich schließlich die «derniers hommes gris» zurückziehen und Stille einkehrt: «Jusqu'à ce que [...] / Les hurlements de l'air un par un se soient tus». ¹¹⁹ Das metaphorische 'Schweigen' der Waffen wird durch die Endposition hervorgehoben, die es in 'Le jour' einnimmt, eine Stellung, die das Wort «tus» nachklingen lässt. Auch im Lese-
fluss erfolgt also ein Moment der Stille, der auf den Schlussteil, 'Le lendemain', einzustimmen vermag.

«Combien sont-ils dans la souffrance»

Die Eingangsverse des dritten Teils, 'Le lendemain', wiederholen den Beginn des Poems, indem sie das Bild des Regens wiederaufnehmen. Die dargestellte Wahrnehmung bleibt in diesem Eingangsdistichon akustisch dominiert: «La pluie épaisse dans la nuit / Partout piétine à petit bruit...». ¹²⁰ Nur kurz werden die Rezipient*innen geschont, bereits die zweite Strophe führt das Leid der Verwundeten vor Augen: «L'un grelotte / Et l'autre sanglote, / Et le troisième se tient coi». ¹²¹ Aus dem leisen Prasseln des Regens lösen sich das Schluchzen eines Soldaten und die durch Leerzeilen hervorgehobene Frage «– Qui es-tu, toi ?» Die Truppen versuchen, sich zusammenzufinden und ihren Bestand zu eruieren. Die Frage nach der Zahl der Verwundeten wird anaphorisch hervorgehoben, bleibt aber unbeantwortet:

Le troupeau perdu se dénombre.
Combien sont-ils
Au bord de l'ombre,
Clignant des cils ?

Combien sont-ils dans la souffrance
Sur ce sommet ?
Combien sont-ils dans l'ignorance
Du simple cœur qui se soumet ?¹²²

¹¹⁸ Ebda., S. 44.

¹¹⁹ Ebda., S. 44.

¹²⁰ Ebda., S. 45.

¹²¹ Ebda.

¹²² Ebda., S. 46.

Die Erschöpfung der Überlebenden und das Leid der Verwundeten stehen in einer Sequenz von insgesamt zwölf Strophen im Vordergrund. Einerseits zielt die Darstellung darauf ab, die Todesnähe hervorzuheben – so etwa in ähnlichen Bildern physischer und seelischer Reduzierung, wie sie in «Le jour» vorkommen und oben besprochen wurden. Der Lebensfunke, der dem Überlebenden erhalten bleibt, ermächtigt ihn zu kaum mehr, als seine Opferschaft, die am Schluss der folgenden Passage nochmals deutlich wird, fortzuführen:

Presque plus de force
Et jamais de trêve,
Vraiment presque rien sous la pauvre écorce
Que l'esprit qui rêve.

Juste une lueur dans un coin de l'âme
Après la démente,
Juste assez de flamme
Pour vivre et songer que tout recommence.

Juste assez de sang au creux d'un vaisseau
Pour guetter l'aurore,
Et donner demain ce dernier ruisseau
Qui palpite encore.¹²³

Zum Morgengrauen wird in einem Granattrichter schließlich eine Gruppe von fünfzehn Überlebenden gefunden. Das Aussehen der Soldaten gleicht dem von «sacs de terre et des remblais», sie sind kaum vom Hintergrund zu unterscheiden – ein Bild, das an das in der Lyrik des Großen Kriegs häufig wiederkehrende Motiv der Vermengung der Soldaten mit der Erde und deren physischer Auflösung erinnert und abermals die Todesnähe zu suggerieren vermag. Das Motiv findet sich ebenso in der Erzählliteratur: «Walter Flex et Max Buteau annoncent déjà cette fusion charnelle entre le sang, le corps des soldats et la terre qu'ils défendent, thème qui s'incarne par la suite tout particulièrement dans les descriptions en prose ou en vers de la guerre de tranchée».¹²⁴ Die Stimme der Überlebenden ist zudem schwach und gedämpft, eine Art Sprachverlust lässt sie mit Mühe «[d]e rares mots, rauques et lents» artikulieren.¹²⁵ Bilder wie diese zielen darauf ab, die Grenze zwischen Leben und Tod als vage und durchlässig erscheinen zu lassen.

Wenn der erste Teil des *Poème de la tranchée* das Warten auf die Schlacht inszeniert, so schließt die Darstellung der eineinhalb Tage an der Front hier im

123 Ebda., S. 47.

124 Nicolas Beaupré: *Écrire en guerre, écrire la guerre*, S. 181.

125 François Porché: *Le poème de la tranchée*, S. 48.

dritten Teil ebenfalls mit dem Motiv des Wartens. Die Bergung der im Granatrichter ausharrenden Überlebenden als wahrscheinlicher, doch das im Laufe des Poems entworfene Opferbild potentiell mildernder Ausgang wird ausgespart, nicht, ohne abschließend noch das Thema der Frontkameradschaft anklingen zu lassen: «Ils attendent qu'on les relève / En partageant leur pain».¹²⁶

«*Découvrons-nous devant ces hommes*»

Der Tod wird vor allem in 'Le jour' thematisiert, wo er aber kaum direkt vor Augen geführt wird und es offenbleibt, welche Seite der Front er trifft («Une femme est veuve, / Un fils orphelin»; «Soudain, il fait nuit / Sous trente paupières»). In 'Le lendemain' kursiert unter den Soldaten zwar hin und wieder der Name eines gefallenen Kameraden («Le nom d'un mort parfois circule / Entre les casques ruisselants»),¹²⁷ doch fokussiert und konkretisiert werden die Überlebenden, denen schließlich in den vier hymnischen und dennoch unpathetischen Strophen der Schlussequenz Heldenstatus verliehen wird: «Découvrons-nous devant ces hommes. / Sachons, indignes que nous sommes, / Rester près d'eux à notre rang».¹²⁸

Bilder von verschiedenen Kopfbedeckungen stilisieren schließlich in metonymischer Verfahrensweise das 'einfache Volk', eigentlich idealtypischer Held der Frontlyrik sozialistischer beziehungsweise pazifistischer Hintergrunds, als stets bereit, im Krieg für sein Land einzustehen: «Sous le vieux tricorne à cocarde, / Sous le bonnet lourd de la garde, / Sous le schako du voltigeur, / Aujourd'hui sous la bourguignotte, / Demain, ayant pris la hotte, / Sous le chapeau du vendageur».¹²⁹

Neben der Heroisierung steht in der Schlussequenz auch ein an die Leser*innenschaft gerichteter patriotischer und solidarischer Appell im Zentrum: «Découvrons-nous [...] / Sachons [...] Rester près d'eux à notre rang ; / Aimons en eux la France même, / Comme il convient ici qu'on l'aime: / D'un amour grave et déferent».¹³⁰ Es fällt auf, dass der lyrische Sprecher dem Kollektiv der Zivilist*innen als einem «Wir» zugehörig erscheint, Porché war zur Entstehungszeit des Gedichts bereits ausgemustert. Anders als in anderer zeugnishafter Lyrik, die meist mit einem 'autodiegetischen' lyrischen Sprecher in Ich-Form operiert, ist in Porchés *Poème de la tranchée* der Blick in den Schützengraben, auf das Kampfgeschehen und auf dessen verheerende Auswirkungen durchweg als Blick von

¹²⁶ Ebda., S. 49.

¹²⁷ Ebda., S. 48.

¹²⁸ Ebda., S. 49.

¹²⁹ Ebda.

¹³⁰ Ebda.

außen kodiert. Der Sprecher deklariert sich also nicht als unmittelbarer Zeuge, sondern verkörpert den Blick der Außenstehenden, die er auf diese Weise vielleicht stärker ins Geschehen zu ziehen vermag. Die Wir-Perspektive scheint den perlokutionären Effekt seines Appells zu sichern. Zudem könnte die Wahl dieser Perspektive eine Distanzierung bewirken.

Auch wenn hier eine deutlich patriotische Haltung zum Ausdruck kommt, sind die Schlussstrophen des Poems gleichzeitig als Absage an die lauthalse Propagandasprache zu verstehen – und dies trotz der Widmung an Maurice Barrès, dessen propagandistische Texte nicht nur aus pragmatischen Gründen aus der Perspektive eines Außenstehenden verfasst sind. Keine «*emphase*» wie auch nicht der «*ton pompeux de l'ode*» kann der «*France peu connue*», dem Kollektiv der den Krieg ausfechtenden 'einfachen Leute', eine Stimme verleihen – ein poetologisches Bekenntnis zum schlichten, unpathetischen Stil des Poems, das zu keinem Moment in das Fahrwasser der Propagandarhetorik gerät:

C'est une France peu connue,
 Apre et profonde, austère et nue,
 Pareille au sol noir des guérets ;
 Son cœur que l'emphase incommode
 Préfère au ton pompeux de l'ode
 L'ardeur des sentiments secrets.

Les deux mots saints : mère et patrie,
 Ce n'est pas elle qui les crie :
 Avec le calme entêtement
 Du paysan lorsqu'il laboure
 Elle se tait, et sa bravoure
 Est comme un mur sans ornement.¹³¹

Das heldenhafte Frankreich selbst schweigt. Die vielsagende Metapher der unverzierten Mauer schließt das Poem. Sie reflektiert die Stärke und Ausdauer des Widerstandes der französischen Truppen, aber auch die in der Sprache des *Poème de la tranchée* verkörperte Schlichtheit und das Motiv des Schweigens. Der Topos des Sprechens für diejenigen, die schweigen oder sich nicht öffentlich artikulieren können, ist in der Frontliteratur weit verbreitet und geht meist mit einer Demonstration des Zeugniswillens einher.

François Porchés *Poème de la tranchée* stellt das medial verbreitete *Patrie*-Konzept infrage, um diesem einen alternativen Vaterlandsbegriff gegenüberzu-

131 Ebd., S. 50.

stellen.¹³² Angesichts der Ablehnung patriotischer Propagandarhetorik mag die Widmung für Maurice Barrès vielleicht verwundern, nicht jedoch vor dem Hintergrund der generell patriotischen Anlage des Poems. Eine unveröffentlichte, handschriftliche Anmerkung Maurice Barrès' selbst vom 22. Februar 1918 in einem Exemplar des *Poème de la tranchée* (1916), das sich im Besitz der Verfasserin dieser Studie befindet, hebt die getreue und unpräntiöse Zeugenschaft des Textes hervor: «Pour tous ceux qui ont vécu ce poème il n'est ni Rome ni Luther ni pontife d'aucune sorte, mais seulement la Foi et l'Amour en la Vie et Dieu.» Nur die Erfahrung berechtigt offensichtlich, über das im *Poème de la tranchée* Thematisierte zu sprechen – nicht Beteiligte sollten darüber schweigen. So enthält sich Barrès selbst in seiner Notiz auch eines weiteren Kommentars: «Les autres ... ils n'ont pas voix au chapitre.»

Porchés *Poème de la tranchée* kann als Beispiel dafür gelten, dass die Konzepte Lyrik und Zeugnisliteratur sich nicht gegenseitig ausschließen. Wenn der bisher kaum gebräuchliche Begriff 'Zeugnislyrik' irgendwo Anwendung finden kann, dann zweifellos an diesem Text. Im Zentrum des *Poème de la tranchée* steht der Bericht von den belastendsten Geschehnissen an der Front, dessen Zeugnishaftigkeit durch etliche Deiktika und eine Isotopie des 'témoignage' ausgewiesen wird. Auch wenn die auf einer Beweisführung durch Zeugnis basierende appellative Funktion des Poems im Vordergrund steht – die Leser*innen werden aufgefordert, das unermessliche Opfer der Frontsoldaten zu würdigen, ihren Patriotismus neu zu definieren und die Rhetorik der Propaganda infrage zu stellen –, so geht die Pragmatik des Poems doch tiefer. Der vordergründigen Appellebene und dem damit verbundenen Zeugnisanspruch steht der Ausdruck des Erinnerns traumatisierender Ereignisse gegenüber. So erscheint etwa der Schulterlassdiskurs einerseits in Funktion der Opferrhetorik – das Bild vom Opfer exkludiert Täterschaft. Dennoch vermittelt dessen starke Präsenz den Eindruck, Teil eines Bewältigungsprozesses zu sein.

Das Auftreten verschiedenster Distanzierungsstrategien, die vom gehäuften Gebrauch von Metaphern bis zur metonymischen Verschiebung an 'schwierigen' Stellen, von der Gestaltung der Sprecherperspektive bis zum einschlägigen Ge-

132 In einem Bericht, den die Éditions Gallimard auf ihrer Website veröffentlicht haben, findet sich folgende auf die Publikationspolitik der NRF der Jahre 1915–1916 bezogene Passage, die darauf schließen lässt, dass dem *Poème de la tranchée* in seinem patriotischen und dennoch kriegskritischen Ton zur Zeit seiner Publikation keine Sonderstellung zukam: «Les œuvres de guerre, ou marquées par elle, représentent plus de la moitié des ouvrages poétiques et près d'un quart des livres en prose publiés par la NRF. [...] Les ouvrages patriotiques parus à l'enseigne de la NRF à cette époque sont toutefois rarement empreints de bellicisme et de nationalisme, lequel, note Gide, «a la haine large et l'esprit étroit» («La NRF et la Grande Guerre». In: <http://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Document-La-NRF-et-la-Grande-Guerre> (letzter Zugriff 27.09.2019).

brauch rhythmischer Akzente und aposiopesischer Aussparungen reichen, weist zudem auf die starke emotionale und potentiell traumatisch begründete Involviertheit des Aussagesubjekts hin, die in *L'arrêt sur la Marne* so nicht zum Ausdruck kommt, wo es unter anderem noch unverblümt heißt: «C'est là, dans les jaunes fumées / Où l'on s'égorgeait sans se voir».¹³³ Ästhetische Aspekte in der Darstellung des erlittenen Krieges erscheinen im *Poème de la tranchée* in deutlich höherem Maße emotional gebunden. Generell unterscheiden sich die beiden Texte sowohl stilistisch als auch in Bezug auf die Einstellung des Aussagesubjekts zum Krieg. Der pathetische wie auch kriegsbefürwortende Ton aus *L'arrêt sur la Marne* findet sich im *Poème de la tranchée* nicht wieder. Wenn in *L'arrêt sur la Marne* noch der Sinn des Opfers hervorgehoben wird («C'est là, dans cette mêlée ivre, / Que fut sauvé l'honneur de vivre. / [...] / Et, si nous vivons sans remords, / C'est parce que d'autres sont morts»)¹³⁴, entbehrt das *Poème de la tranchée* wie bereits erwähnt solcher versöhnlichen Kompensation. Der in der Frontliteratur sehr häufig beobachtbare Einstellungswandel, den Gary D. Mole mit dem Verdun-Erlebnis begründet, das die in den ersten Kriegsmonaten zuweilen noch präsenste chauvinistische «grandiloquence» weitgehend verstummen lässt,¹³⁵ ist auch in der Lyrik François Porchés nachvollziehbar.

Dennoch würde eine Etikettierung des *Poème de la tranchée* als Antikriegslyrik dem Text nicht gerecht. Laurence Campa betont, dass der von der Literaturkritik hervorgehobene Pazifismus der Literatur der Grande Guerre oft nicht ausreichend in seinem historischen Kontext verortet wurde, um ihn zu einer «valeur universelle» zu erheben. Andererseits, so führt Campa weiter aus, «le patriotisme est trop souvent confondu avec le nationalisme, le bellicisme ou le chauvinisme». Es verhält sich Campa zufolge mit dem Antagonismus zwischen Pflicht und Pazifismus ebenso wie mit demjenigen zwischen Klassizismus und Avantgarde – solche Antagonismen stellen, wie sich in Frankreich anhand von Autoren wie Duhamel, Salmon oder Krémer zeigen lässt, eine Vereinfachung, wenn nicht einen Anachronismus dar.¹³⁶ Viele Autoren vertreten gleichzeitig eine Form von Patriotismus wie auch eine Form von Pazifismus oder bringen eine kriegskritische Haltung zum Ausdruck. Mit ihrer Studie leistet Laurence Campa zweifellos einen wertvollen Beitrag zur Entdichotomisierung der Kritik zur Literatur des Ersten Weltkriegs.

Porchés *Poème de la tranchée* wurde jedenfalls wahrscheinlich nie als Antikriegsdichtung gelesen – ein Begriff, der ohnehin Schwierigkeiten in sich birgt.

133 François Porché: *Le poème de la tranchée*, S. 62.

134 François Porché: *L'arrêt sur la Marne*, S. 62–63.

135 Gary D. Mole: *L'horreur de la guerre, l'extase de la guerre*, S. 41–42.

136 Laurence Campa: *Poètes de la Grande Guerre*, S. 31–32.

Selbst Texte, die die Grausamkeit und das Leid des Krieges anklagen, sind nicht automatisch als kriegsgegnerisch einzustufen.¹³⁷ Dennoch lassen sich in Porchés Poem deutliche Anhaltspunkte für eine kritische Sprecherhaltung finden, die über die Verurteilung der Form der Kriegsführung, die zum dargestellten «drame aveugle» führt, hinausgehen. Wenn *L'arrêt sur la Marne* seine Argumentationsstruktur auf der Darstellung des Unrechts des Aggressors aufbaut und die Hintergründe des Konflikts fokussiert, wird dies im *Poème de la tranchée* zur Gänze ausgespart. Auf die anaphorisch wiederholte Frage nach dem «Pourquoi» folgt beispielsweise die lakonische Antwort des Soldaten «C'est qu'ils sont là cachés».¹³⁸ Diese Antwort reduziert den Einsatz im Krieg auf ein rein momentbedingtes und reaktives Handeln. Das Kriegsgeschehen entbehrt jeder Ursache und jedes weiteren Sinns, durch die Gegenseitigkeit der reaktiven Situation wird der Konflikt zudem ad absurdum geführt. Diese Sichtweise wird allerdings einem Soldaten in Form einer Figurenrede in den Mund gelegt und somit von der Sprecherperspektive abgekoppelt. In dieser Aussage findet sich eine weitere Parallele zu Henri Barbusses später erschienenem Frontroman. Auch dort stellen sich die Soldaten die Frage nach dem Sinn des Krieges, die mit einer Art Leitspruch von Blaire wiederholt beantwortet wird: «i's veul'nt not' peau !»¹³⁹ Ein weiteres Element, das das Poem weit von der Propagandarhetorik entfernt, ist die Inszenierung der Gottesfigur als schwach und furchtsam. Keine der beiden Kriegsparteien ist vor Gott gerechter als die andere, der Rückzug der Gottesfigur nimmt dem dargestellten Opfer der Soldaten zudem jede Transzendenz.

Georges Chennevières 'De profundis'

Kein Hypotext (im Sinne Genettes) eignet sich wohl besser als das *De profundis*, um einem Appell Nachdruck zu verleihen. Zu den wichtigsten Bezugnahmen auf das traditionelle Totengebet zählen nach Charles Baudelaires 'De profundis clamavi' (1857) Georg Trakls 'De profundis' (1912), das häufig als Vorahnung des Großen Krieges interpretiert wird, und Marcel Duprés gleichnamige, auf die Schrecken des Stellungskrieges verweisende Komposition von 1917. Als Ausdruck der Verzweiflung und nicht zuletzt aufgrund des zur Grabesmetaphorik inspirierenden Bildes

¹³⁷ Nancy Sloan Goldberg: *Discourse of Dissent*, S. 18.

¹³⁸ François Porché: *Le poème de la tranchée*, S. 17.

¹³⁹ Henri Barbusse: *Le feu*, S. 81.

der Schützengräben¹⁴⁰ sind die Verweise auf den Bußpsalm in der Literatur und Musik des Ersten Weltkriegs tatsächlich zahlreich.

Im Bereich der französischen Frontliteratur verdanken heute zwei *De profundis*-Poeme ihre Bekanntheit verschiedenen Anthologien, nämlich Jean-Marc Bernards 'De profundis' (*Anthologie des écrivains morts à la guerre*, IV, 1926 und Béal 1992) sowie Georges Chennevières bei Rolland (1920) und auch in späteren Anthologien auszugsweise wiedergegebener gleichnamiger Text. Zudem sei hier das kaum bekannte Langgedicht 'Les voix du gouffre' Paul Costels erwähnt, das für dessen Sammlung *Les hurlements de l'enfer. Poèmes des tranchées* (1919) titelgebend ist, ebenfalls auf das *De profundis* als Intertext zugreift und viele motivische Parallelen zu Chennevières Text aufweist. Im Gegensatz zu anderen Texten der *De profundis*-Serie bezieht sich Costels 'Les voix du gouffre' auch auf Gaseinsätze, eine in der französischen Frontlyrik im Allgemeinen wenig präesente Thematik:

Les gaz ! souffle mortel marchant à l'horizon,
Une mer déferlant en ondes étouffantes

Faisait tousser les gorges et pleurer les yeux
Et quelquefois agoniser dans des morts lentes
Et j'entendais encor des voix hurler aux cieux.¹⁴¹

Nancy Sloan Goldberg (1987, 1993) und Ian Higgins (1996), die auf Chennevières Lyrik eingehen, sparen Jean-Marc Bernard, dessen 'De profundis' nicht in einem pazifistischen Werkkontext steht, aus. Jacques Béals Anthologie dagegen, deren ideologische Bandbreite weiter gestreut ist, nimmt Bernards bereits durch die *Anthologie des écrivains morts à la guerre* gewürdigten Text auf. Das mit sechs *quatrain octosyllabes* einem klassischen Schema folgende 'De profundis' entstand kurz vor Bernards Tod an der Front im Artois und thematisiert die Demoralisierung der Soldaten im Stellungskrieg: «Du plus profond de la tranchée / Nous élevons les mains vers vous / Seigneur: Ayez pitié de nous / Et de notre âme desséchée !» In schmerzvollem, aber nicht anklagendem Ton beschreibt Bernard den Zustand der Erschöpfung und Hoffnungslosigkeit der Soldaten angesichts des schrecklichen, doch nicht weiter konkretisierten «orage / Des eaux, de la flamme et du fer». Im Zentrum steht die Bitte um moralische Stärkung: «Éclairer-nous

¹⁴⁰ Nicolas Beaupré weist auf den Gebrauch einer solchen Grabesmetaphorik etwa in Kurt Tucholskys «Der Graben», in Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* (1920) oder auch in Roland Dorgelès' *Les Croix de bois* (1919) hin (vgl. *Écrire en guerre, écrire la guerre*, S. 182–183).

¹⁴¹ Paul Costel: *Les hurlements de l'enfer*, S. 15.

dans ce marasme / Réconfortez-nous et chassez / L'angoisse des coeurs harassés / Ah ! Rendez-nous l'enthousiasme !»¹⁴²

Das großteils bereits im Jahr 1917 entstandene und erst 1919 publizierte 'De profundis' des späteren Mitglieds der Clarté-Bewegung Georges Chennevière hingegen steht in einem deutlich pazifistischen Kontext. Es ist in älteren sowie neueren Anthologien präsent und verhalf dem der Abbaye de Créteil-Gruppe angehörenden Autor zur Kanonisierung als Frontdichter. Für die vollständige Version von Chennevières 'De profundis' muss allerdings auf die Ersterscheinung im 1919 in den Éditions des Fêtes du Peuple publizierten Bändchen *Appel au Monde* oder auf dessen erweiterte Auflage von 1922 zurückgegriffen werden. Sowohl der Titel dieser Sammlung, der auf Whitmans 'Salut au monde' aus *Leaves of Grass* (1856) verweist,¹⁴³ als auch die Hinzufügung der 'Réponse à Whitman' in der Neuauflage von 1922 sind als poetologisches Bekenntnis Chennevières zu verstehen. Selbst in den 1929 von René Maublanc und André Cuisenier neu herausgegebenen *Œuvres poétiques* finden sich nur Ausschnitte des 'De profundis'. Erst später, im Jahr 1969, nahm André Cuisenier die Gelegenheit wahr, das Poem zur Gänze im Chennevière gewidmeten Bändchen der Reihe *Poètes d'aujourd'hui* (Seghers) zu publizieren.

In der Schnittmenge der meist ausgesparten Passagen¹⁴⁴ findet sich eine Sequenz unanimistischer Bilder, die eingebettet sind in einen positiven Ausblick, der den Schützengrabenbildern folgt und den Neuanfang nach dem Kriegsende mit großer Hoffnung verknüpft. In dieser Sequenz hält der lyrische Sprecher unter anderem fest, dass «Rien n'est changé ! Tout est divin comme autrefois / Tout aime ; au fond de tout quelque chose se donne, / Et les liens obscurs sortent de l'ombre morte. / Le monde est en entier présent dans chaque objet, / Dans chaque être, comme le feu dans chaque flamme».¹⁴⁵ Auf die Sonderstellung, die Chennevière aufgrund solcher lebensbejahender Momente in seiner Kriegslyrik zukommt, wird weiter unten zurückgekommen.

Chennevière rückte am 3. August 1914 ein und wurde am 20. März 1919 demobilisiert. Seine Verletzung im Zuge der 'retraite de Charleroi' Ende August 1914 setzte seinem anfänglichen, aus seinem Briefverkehr hervorgehenden Patriotismus ein frü-

142 Jean-Marc Bernard: De profundis. In: Jacques Béal (Hg.): *Les poètes de la Grande Guerre. Anthologie*. Paris: le cherche midi 1992 (Collection Espaces), S. 55

143 Ben Stoltzfus: Georges Chennevière and Les Fêtes du Peuple. In: *Comparative Literature* 28, 4 (1976), S. 343–361, hier S. 359.

144 Chennevières 'De profundis' erscheint, in stark gekürzter Form, in den Anthologien Rollands (1920), Goldbergs (1993) und Higgins' (1997).

145 Georges Chennevière: *Appel au Monde*. Paris: Fêtes du peuple 1919, S. 15.

hes und nachhaltiges Ende.¹⁴⁶ Sein somit bereits fast zu Beginn des Kriegseinsatzes gestärktes pazifistisches Engagement führte nach dem Krieg zur Beteiligung an der Clarté-Bewegung. Keines seiner Gedichte nimmt seine vor allem durch die Schlachten um Verdun und an der Somme geprägte Fronterfahrung und die daraus resultierende Indignation in derselben Breite und Intensität auf, wie es 'De profundis' tut.

Das im Alexandrinervers verfasste und aufgrund seines Umfangs und Aufbaus durchaus als episch zu bezeichnende Poem ist in vier durch Asteriske gekennzeichnete Sequenzen geteilt. Während die Sequenzen 2–4 keine Strophenstruktur aufweisen, werden die *dizains* der ersten Sequenz durch den Rhythmus bremsende Achtsilber geschlossen, deren Aussagen den Höhepunkt der in der jeweiligen Strophe entwickelten Anklage darstellen und hervorheben: «Et vous n'avez pas répondu», «Mais vous n'avez point écouté», «L'énormité de votre crime»¹⁴⁷ etc.

Eingeleitet wird der berührende Text durch das Motiv des Schreis der Verzweiflung des den lyrischen Sprecher inkludierenden Kollektivs der Soldaten aus der Tiefe des Schützengrabens: «Du fond des trous [...] / Notre cri de détresse est monté jusqu'à vous», eine Tiefe «où nous couchions avec la mort» und die sich sogleich bildhaft im «gouffre béant» des Todes verliert. Den Soldaten steht antagonistisch eine mit «vous» apostrophierte Gruppe gegenüber, an die der Appell und die Anklage gerichtet sind: «Mais vous mangiez de notre gloire à pleine bouche, / Et vous n'avez pas répondu».¹⁴⁸ Strukturell gesehen nehmen die in zweiter Person angesprochenen Antagonisten die Position Gottes aus dem zugrundeliegenden Psalm 129 ein, der mit folgenden Versen beginnt: «De profundis clamavi ad te Domine / Domine exaudi vocem meam / fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae».¹⁴⁹ Dem Gebrauch des iterativen Imperfekts im biblischen Intertext, der sich allgemein auf die *conditio humana* beziehen lässt, steht hier historisierend das *passé-composé* gegenüber: «Notre cri de détresse est monté jusqu'à vous».

Bereits die eben zitierten Verse aus der Eingangstrophe des Poems suggerieren, dass die Anklage den die Kriegspolitik lenkenden Akteuren gilt, die selbst keine Gefahren und Entbehrungen auf sich nehmen und eigentlich in der Lage wären, dem Orlog ein Ende zu setzen. Kontrastiv zum Verhalten dieser Gruppe wird das unsägliche Leid thematisiert, das in den Schützengräben erlitten wird und in der dritten Strophe allegorisch einem Kind gleicht, das vergebens um Aufmerksamkeit ringt: «Oh ! la souffrance dans nos bras, comme un enfant, / Un enfant qu'on berçait,

146 Vgl. André Cuisenier/René Maublanc: Introduction. In: Georges Chennevière: *Œuvres poétiques*. Paris: Gallimard/nrf 1929⁵, S. 43.

147 Georges Chennevière: *Appel au Monde*, S. 7–8.

148 Ebda.

149 Hieronymus: *Biblia sacra vulgata*. Bd. III. Herausgegeben von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger. Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 693.

et qu'on voyait grandir, / [...] notre fille, / Qui s'écorchait les doigts à vos portes fermées». ¹⁵⁰ Diese Allegorie schöpft aus einer in der Frontlyrik generell sehr präsenten Kindes- und Kindheitsmotivik (s. Kap. III, 'Identitäten im Wandel'). Sie führt das schuldlos erlittene Unrecht plastisch und eindringlich vor Augen, wie es gleich darauf und auf ähnliche Weise auch die Hyperbolik der vierten Strophe tut:

Des morts, des millions de morts, une muraille
 De morts enchevêtrés, empilés, entassés,
 De décombres si monstrueux, si hérissés,
 Qu'elle a changé la forme antique des collines ;
 Des os, comme le fer, et comme le charbon,
 En gisements compacts, continus, et profonds,
 Des mers aux océans, de l'Asie à l'Europe :
 La frontière réelle est là, définitive,
 Qui ne sépare plus ni peuples ni pays,
 Mais vous retranche, vous, des hommes ! ¹⁵¹

In ähnlich verstärkender Funktion stehen die Christumetaphorik der fünften Strophe («Mais sur ton corps défant on chercherait en vain / La blessure des clous et celle de la lance ; / Car il n'est plus un point de ta chair, plus un seul, / Qui n'ait été meurtri, violé») ¹⁵² sowie auch die auf den Ort des Geschehens verweisenden Deiktika gegen Ende der zweiten Sequenz, deren anaphorische Wiederholung die Eindringlichkeit steigert und der Anklage ihren Höhepunkt verleiht:

Du moins que cette voix vous morde et vous poursuive,
 [...]
 Où les champs sont plantés de ruines et d'os,
 Où la plaine est muette, aveugle, sans oiseaux ;
 Où l'herbe qui repousse évoque le carnage
 Par son hérissément métallique et barbare ;
 Où la lutte et le meurtre ont l'air éternisés ;
 Où la mort, désœuvrée, erre en baissant la tête ;
 Où vous pourrez, rouvrant soudainement les yeux,
 Et ne doutant, cette fois-ci, que de vous-mêmes,
 Contempler à plaisir la grande œuvre de haine,
 Mettre vos doigts, enfin, dans le trou de la plaie,
 Et découvrir, par les fissures du sol mince,
 Qui ne peut pas encor consentir au mensonge,
 Le charnier, qui contient la jeunesse d'un monde ! ¹⁵³

¹⁵⁰ Georges Chennevière: *Appel au Monde*, S. 8.

¹⁵¹ Ebda.

¹⁵² Ebda., S. 9.

¹⁵³ Ebda., S. 13.

Mit dem Bild vom Schlachtfeld als «charnier, qui contient la jeunesse d'un monde» schließt diese Sequenz. Der Blick wird hier wie schon zu Beginn des Poems auf die als Opfer gekennzeichneten Soldaten gerichtet. Doch während anfangs die noch bevölkerten Schützengräben als Hintergrund des 'Schreis aus der Tiefe' fokussiert werden, wird nun das verheerende Resultat des Krieges am Schlachtfeld vor Augen geführt. Das Ausmaß des Leids hätte, so wird suggeriert, eingegrenzt werden können, wäre der «cri de détresse» nicht auf taube Ohren gestoßen. Aus solcher Perspektive wird im Prinzip jeder zum Mittäter, und es verwundert nicht, wenn sich der für die Antikriegsdichtung typische Kreis der Angeklagten – Kriegstreiber, Befürworter des Krieges und alle, die sich daran zu bereichern wissen – hier etwa um «Filles de luxe, qui chantiez la Marseillaise», «Pacifiques bourgeois, qui maudisiez la guerre, / Quand un canon lointain troublait votre sommeil» und schließlich «Vous tous, auteurs du crime, ou l'ayant laissé faire» erweitert.¹⁵⁴ Den größten Raum nehmen dennoch die Anklage gegen die Kriegsbefürworter mit ihrer Rhetorik sowie die Darstellung der im Krieg besonders augenscheinlichen sozialen Ungleichheit ein, die bereits Barbusse in *Le feu* (1916) als «division nette [...] parmi la foule d'un pays, entre ceux qui profitent et ceux qui peinent... ceux à qui on a demandé de tout sacrifier, tout, qui apportent jusqu'au bout leur nombre, leur force et leur martyre, et sur lesquels marchent, avancent, sourient et réussissent les autres» bezeichnet.¹⁵⁵ Auf das Niederhalten des revolutionären Sozialismus als heimliches Kriegsziel spielt Chennevière durch das Bild der «Bête» an: «Vous lui jetez ce qu'il fallait de viande fraîche / Pour pouvoir espérer de sa faim satisfaite / L'instant de votre délivrance !»¹⁵⁶

Während François Porchés *Poème de la tranchée* eine Klage ohne Angeklagte darstellt, nimmt Georges Chennevière, der ausschließlich gegen den Krieg dichtete, mit dem Benennen von Schuldigen eine viel deutlichere Antikriegshaltung ein. Die ausgedehnte Kritik gilt in erster Linie der Propaganda, auch derjenigen aus dem Bereich der Literatur. So gut wie jeder Text der französischen Literatur des Ersten Weltkriegs aus der Zeit von 1916 bis 1919, der den Status eines Zeugnisses für sich beansprucht, richtet sich massiv gegen die Propaganda und verzerrte Darstellung des Kriegsgeschehens aus zweiter Hand, gegen die «Scribes, fiers d'ajuster votre guerre à l'histoire, / Et de la barbouiller aux couleurs convenues».¹⁵⁷ Besonders eindringlich und prominent findet sich diese Polemik bereits in der ersten Welle der Erzählprosa im Jahr 1916 wieder. So beschreibt schon Barbusse

154 Ebd., S. 10–11.

155 Henri Barbusse: *Le feu*, S. 389.

156 Georges Chennevière: *Appel au Monde*, S. 9.

157 Ebd., S. 11.

in *Le feu* einen Frontbesuch von Journalisten und lässt seine Figuren ironisch-kritisch auf Distanz zu diesen gehen:

- C'est les touristes des tranchées, dit à mi-voix Barque.
[...]
- C'est des journalistes, dit Tirette.
- Des journalistes ?
- Ben oui, les sidis qui pondent les journaux. T'as pas l'air de saisir, s'pèce d' chinoique : les journaux, i' faut bien des gars pour les écrire.
- Alors, c'est eux qui nous bourrent le crâne ? fait Martereau.¹⁵⁸

Dénis Pernot sieht übrigens einen Zusammenhang zwischen dieser Sequenz und einem Artikel Maurice Barrès' vom 23. November 1914 (*L'Écho de Paris*), in dem Letzterer einen Frontbesuch schildert.¹⁵⁹

Neben dieser weit verbreiteten Konstellation von Klägern und Angeklagten im Rahmen einer Schuldzuweisung, die thematisch die erste Hälfte von Chennevières 'De profundis' bestimmt, ist auch das Motiv der Verleihung einer Stimme ein typischer Baustein der Zeugnisliteratur des Ersten Weltkriegs. In seiner Funktion als Schriftsteller ist es die Pflicht des *poète combattant*, für diejenigen, die sich nicht oder nicht öffentlich artikulieren können, zu sprechen: «Chennevière is trying to do what Larreguy [sic] dreams of doing in 'Le Drapeau de la Révolte' – to give a voice to the dead, the inarticulate and the resigned».¹⁶⁰ In Chennevières Poem nimmt dieser Topos zwar weniger Raum ein als in vielen anderen Texten, man denke zum Beispiel an das von Higgins erwähnte Gedicht Larréguy de Civrieux 'Le Drapeau de la Révolte', das den Topos anaphorisch hervorhebt («Je parle en votre nom») und zum Leitmotiv macht, oder an das oben besprochene *Poème de la tranchée* François Porchés. Dennoch ist er auch hier gegenwärtig: «[...] c'est mon tour / De faire entendre, au nom de ceux qui se sont tus, / Cette voix qui m'anime et leur a survécu».¹⁶¹ Dem ungehörten «cri de détresse» folgt die hier manifestierte und rückblickende Stimme des Zeugnisses.

Dass der Text erst nach Kriegsende erscheint und a posteriori Zeugnis ablegt, wird in den folgenden Versen problematisiert: «[...] il vous fallait, pour croire, un autre témoignage / que des mots trop tardifs, ou des cris trop lointains; / Je sais

¹⁵⁸ Henri Barbusse: *Le feu*, S. 90–91.

¹⁵⁹ Dénis Pernot in Henri Barbusse: *Le feu*, S. 446 ff.

¹⁶⁰ Ian Higgins: *Anthology of First World War French Poetry*. Glasgow: University of Glasgow French and German Publications 1996, S. 120.

¹⁶¹ Georges Chennevières: *Appel au Monde*, S. 12.

que le temps est passé de vous convaincre, / Puisqu'on a nettoyé la place, et que l'Enfer / A déjà refermé la gueule sur sa proie». ¹⁶² Das späte Zeugnis kann dem Schrei *de profundis* keine Wirkung mehr verleihen. Den Leser*innen das wahre Ausmaß des Leids an der Front vor Augen zu führen, sofern dies aufgrund fehlender Unmittelbarkeit überhaupt möglich ist, ist im Grunde obsolet. Bildhaft hat die Hölle ihre Beute bereits verschlungen, späte Worte und ferne Rufe werden kaum gehört.

Im Jahr 1920 erscheint Georges Duhamels Essai *Guerre et littérature*, in dem der ebenfalls mit der Gruppe der Abbaye de Créteil assoziierte Verfasser die Schwierigkeit des Zeugnisses aus der Distanz thematisiert. Duhamel glaubt nicht an späte Zeugnisse, da einerseits das Interesse seitens der Leser*innenschaft nachlässt, ¹⁶³ andererseits die Erinnerung der Zeugen verblasst: «L'ère des témoignages me semble close. [...] Je veux dire qu'il deviendra de plus en plus difficile de témoigner avec précision et fraîcheur». ¹⁶⁴ Aufgrund des Bewusstseins der Relativität des späten Zeugnisses («Je le sais, mais il faut qu'on écoute ma voix»), aber auch im Einklang mit der generellen Anlage von Chennevières Poesie, die von Ben Stoltzfus als «directed toward transforming men's souls, rather than toward overthrowing governments» ¹⁶⁵ charakterisiert wird, ist das Anliegen des lyrischen Sprechers in 'De profundis' nicht die soziopolitische Einflussnahme, wie sie Duhamel im eben erwähnten Essai der «littérature de témoignage» attestiert. Wie bereits an anderer Stelle dieses Kapitels gesagt wurde, könne Zeugnisliteratur, so Duhamel, etwa dazu beitragen, der nächsten Generation ein Kriegserlebnis zu ersparen. ¹⁶⁶ Vielmehr stellt Chennevières 'De profundis' einen Appell an das Gewissen der Beschuldigten dar, um den sich eine Isotopie der Verfolgung rankt («Du moins que cette voix vous morde et vous poursuive»). Doch es werden nicht etwa Reue oder Mitleid erwartet – Erstere «vous ferait trop vils», Zweiteres «serait à sa gloire [sc. à la gloire de notre souffrance] une dernière injure». In erster Linie geht es um ein Aufzeigen sowie um ein Bewusst- und Begreiflichmachen der Schuld:

Et n'attendant de vous ni votre pitié,
 Qui serait à sa gloire une dernière injure,
 Ni votre repentir, qui vous ferait trop vils,
 Mais un simple regard en face, qui mesure
 L'énormité de votre crime. ¹⁶⁷

¹⁶² Ebd., S. 13.

¹⁶³ Vgl. Georges Duhamel: *Guerre et littérature*, S. 5.

¹⁶⁴ Ebd., S. 48.

¹⁶⁵ Ben Stoltzfus: Georges Chennevière and Les Fêtes du Peuple, S. 359.

¹⁶⁶ Georges Duhamel: *Guerre et littérature*, S. 52.

¹⁶⁷ Georges Chennevière: *Appel au Monde*, S. 8.

In Georges Chennevières 'De profundis' stehen also Schuldzuweisung und Zeugnis in besonders engem Zusammenhang. Als zentrale Funktion des Textes ergibt sich die Anklage. Sie bildet den ersten Schritt zur Bewältigung des erlittenen Unrechts. Der «cri de détresse» ist nicht allein den Soldaten in den Schützengräben zuzuordnen, und auch das titelgebende *De profundis*-Motiv hat eine größere Reichweite, als es scheint, wie spätestens in der zweiten Hälfte des Poems deutlich wird. So stehen die dritte und vierte Sequenz, die, obwohl sie in den Anthologien der Kürzung zum Opfer fallen, aus Sicht dieser Studie von besonderer Originalität und Bedeutung sind, ganz im Zeichen der Bewältigung des Erlebten. Mit den die Anklage beendenden Worten «Mais assez!» richtet der lyrische Sprecher voll positiver Erwartung seine Aufmerksamkeit auf die Zukunft: «Est-ce vrai qu'on vivra. / Qu'on verra d'autres jours encore, qu'on sera / Délivré de la main qui vous serrait le front, / Et de l'œil ennemi qui nous guettait dans l'ombre».¹⁶⁸ Er spricht nun die Veteranen an («Homme, mon frère, écoute-moi bien: c'est à toi / Que je parle aujourd'hui») und nimmt die Rolle eines Begleiters an, der diesen im Bewältigungsprozess und bei der Wiederaufnahme eines zivilen Alltags beisteht.¹⁶⁹

Wenn der titelgebende Bußpsalm um Erlösung von den Sünden bittet, erscheint es nur plausibel, den zweiten Teil von Chennevières 'De profundis' als gewissermaßen heilsbringend zu deuten und als Skizze eines Aufstiegs aus der Tiefe des seelischen Leids zu lesen. Der hoffnungsvolle Enthusiasmus, der hier zum Ausdruck kommt, ist charakteristisch für das poetische Werk Chennevières. In seiner Lyrik, die sich häufig zwischen dem Ausdruck leidvoller Isolation und der Sehnsucht nach sozialer Teilhabe bewegt, folgt auf Momente der von Traurigkeit geprägten Introversion stets ein erbauender Blick auf das Kollektiv. Der Dichter wird, mit den Worten André Cuiseniers und René Maublancs, durch die «présence des autres hommes» gestärkt, «dont la plus ténue, la plus éphémère suffit à l'émouvoir. Et il se remet en route, heureux de s'évader, de découvrir et de rassembler la joie pour tous ceux qui souffrent».¹⁷⁰

Die eng mit dem Unanimismus verbundene positive Grundeinstellung verleiht Chennevières Kriegsliteratur eine besondere Stellung. Im Gegensatz zu anderen pazifistischen Autoren, deren persönliche Erlebnisse sie zwingen, ihr humanistisches, philanthropisches Weltbild aufzugeben, gelingt es Chennevière, seine «croyance profonde en l'harmonie de toute vie dans un univers continu» zu bewahren,¹⁷¹ wie

168 Ebda., S. 14.

169 Auf diese Sequenzen beziehen sich unter anderem unsere Überlegungen in Kap. IV, 'Im Kriegserlebnis verfangen'.

170 André Cuisenier/René Maublanc: Introduction. In: Georges Chennevière: *Œuvres poétiques*, S. 39–40.

171 Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 96.

besonders aus 'Appel aux Hommes', dem zweiten Text der Trilogie *Appel au Monde* (1919), hervorgeht. Bereits der Anfangsvers verkündet: «Hommes, je ne peux pas ne pas vous aimer tous». Im Zuge der lyrischen Vision einer von Frieden und Liebe geprägten Nachkriegszeit appelliert der Sprecher an die Nationen, sich zu vereinen («Nations, accourez ici, / Rassemblez-vous à mon appel ! / La route nouvelle est frayée»). Die «juste parole»¹⁷² des lyrischen Zeugnisses soll die Propaganda im öffentlichen Diskurs ablösen:

O frères, réunis dans mon embrassement,
Levez-vous, en l'honneur de la juste parole !
Debout, pour recevoir de moi de sacrament
Qui vous lie à jamais comme le pain de l'homme.¹⁷³

Von der unanimistischen Perspektive sowie der sozialistischen Gesinnung des Dichters getragen ist auch *Le Cycle des Fêtes*, Chennevières ehrgeizigstes Projekt, das er 1916 während eines Fronturlaubes gemeinsam mit Albert Doyen, dem er die Sammlung *Appel au Monde* widmete, konzipierte. Als Inspirationsquelle für den Zyklus dienten Chennevière und Doyen unter anderem Richard Wagners Revolutionsschriften und Gesamtkunstwerkskonzept¹⁷⁴ sowie Romain Rollands Bemühungen um ein «théâtre du peuple».¹⁷⁵ Allerdings wurden nur vier von zwölf geplanten, am Jahreszyklus orientierten Kompositionen fertiggestellt, von denen eine gänzlich der Kriegsthematik gewidmet ist: 'Le Chant de midi', ein im Jänner 1917 von Chennevière fertiggestellter und im Frühling desselben Jahres von Doyen vertonter Gesang. Fragmente der weiteren Teile wurden teils selbständig – so etwa der Mittelteil des an der Front entstandenen 'Chant du Grand Jour', der 1919 als 'Appel aux hommes' in *Appel au Monde* erschien –, teils als Sequenzen anderer Poeme publiziert.¹⁷⁶ Wie schon für Wagner war für Chennevière die Kunst ein Mittel der Befreiung und des sozialen Zusammenhalts.¹⁷⁷

Wie in den meisten der hier genannten Texte Georges Chennevières nimmt auch im Romain Rolland gewidmeten, bereits 1917 vertonten 'Chant de midi', der

172 Titelgebend für Goldbergs Anthologie *En l'honneur de la juste parole*, die Georges Chennevière unter die in ihrem Kapitel II 'Les Visionnaires' besprochenen Autoren und Autorinnen des Ersten Weltkriegs reiht (Vgl. ebda., S. 43 ff.).

173 Georges Chennevière: *Appel au Monde*, S. 22–23.

174 Vgl. Ben Stoltzfus: Georges Chennevière and Les Fêtes du Peuple, S. 345–346.

175 Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 95 ff.

176 André Cuisenier/René Maublanc: Introduction, S. 48.

177 Vgl. Ben Stoltzfus: Georges Chennevière and Les Fêtes du Peuple, S. 356.

erstmalig 1918 im *Mercure de France*, erneut 1940 in Chennevières *Le cycle des fêtes. Poèmes* sowie 1993 in Goldbergs Anthologie *En l'honneur de la juste parole* erschien,¹⁷⁸ die kollektive Erfahrung eine zentrale Rolle ein. Der gemeinsame Schmerz der Hinterbliebenen ermöglicht hier eine Erneuerung. Selbst über das größte Leid, wie den Verlust der Opfer des Krieges, kann der Glaube an das beseeelte Kollektiv hinwegtrösten. So antwortet der Chor auf die Worte der trauernden Mutter «On les a tués !»: «toute âme périt, mais l'âme se perpétue, / Et rien n'est oublié, puisque rien n'est perdu».¹⁷⁹

Die Aufnahme des Syntagmas «rien n'est perdu» durch Chennevières Freund René Arcos in 'Tout n'est peut-être pas perdu', ein Gedicht aus der Sammlung *Le Sang des autres* (1919), das Chennevières Worte aus dem bereits im März des Jahres zuvor erschienen 'Chant de midi' refrainartig variiert, kann kein Zufall sein. Im Folgenden wird der genannte Intertext Arcos' wiedergegeben, der nicht zuletzt durch Romain Rollands Anthologie und die Studien Nancy Sloan Goldbergs zu vergleichsweise großer Bekanntheit gelangt ist und auf mancher der zahlreichen Websites, die anlässlich der Gedenkjahre eingerichtet wurden, aufscheint:

Tout n'est peut-être pas perdu

Tout n'est peut-être pas perdu
Puisqu'il nous reste au fond de l'être
Plus de richesses et de gloire
Qu'aucun vainqueur n'en peut atteindre;

Plus de tendresse au fond du cœur
Que tous les canons ne peuvent de haine
Et plus d'allégresse pour l'ascension
Que le plus haut pic n'en pourra lasser.

Peut-être que rien n'est perdu
Puisqu'il nous reste ce regard
Qui contemple au-delà du siècle
L'image d'un autre univers.

Rien n'est perdu puisqu'il suffit
Qu'un seul de nous dans la tourmente
Reste pareil à ce qu'il fut
Pour sauver tout l'espoir du monde.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 103 ff.

¹⁷⁹ Ebda., S. 107.

¹⁸⁰ Arcos in ebda., S. 64.

Nicht nur anhand von Briefkorrespondenzen, sondern auch durch Parallelen und Intertexte wie die eben genannten lässt sich eine Art 'Zeugnsgemeinschaft' rekonstruieren. In diesem Zusammenhang seien auch die zahlreichen paratextuellen Elemente erwähnt, die sich in diversen Exemplaren der meist nicht wieder aufgelegten Ausgaben der Front- und Heimkehrerlyrik des Ersten Weltkriegs finden. Es sind dies Widmungen und Notizen oder auch beigelegte Zeitungsausschnitte, Fotos, Zeichnungen oder Handschriften. Einem mit persönlicher Widmung Chennevières für René Arcos versehenen Exemplar von *Appel au Monde*, das sich im Besitz der Verfasserin befindet, ist der handschriftliche Entwurf einer Buchbesprechung beigelegt, in dem René Arcos wie folgt urteilt:

Quelle juste et probe violence, quelle invective véhémence dans le premier poème : De profundis où l'on retrouve la grandeur, la force d'un Juvénal d'Ursins. [...] Je voudrais pouvoir citer en entier ce poème terriblement vengeur qu'aucune anthologie ne nous proposera jamais. Mais Chennevière, apôtre magnifique de la bonté, de la fraternité humaine, ne pouvait s'abandonner définitivement à la haine et au ressentiment, aussi justifiés qu'ils fussent.

René Arcos kommt in dieser Notiz, die den Titel «Chennevière – L'appel au monde» trägt, zur Einschätzung, dass Chennevières Poem aufgrund seiner Länge und Vehemenz von keiner Anthologie zur Gänze aufgenommen werden würde (in Rollands Anthologie von 1920 finden sich drei der Strophen des 'De profundis'). Sogleich weist Arcos aber auch auf den versöhnlichen Ton anderer Teile der Trilogie hin.

In seinem Kommentar zu Chennevières *Appel au Monde* erwähnt René Arcos den tragischen Tod von Chennevières Sohn André, der als Résistancekämpfer von einem deutschen Soldaten erschossen wurde. Der handschriftliche Text muss also nach August 1944 entstanden sein.

Larréguy de Civrieux *La Muse de Sang*

Marc de Larréguy de Civrieux ist eine weitere bedeutende Dichterstimme mit pazifistischem Hintergrund, deren Lyrik eine Zeugnishaftigkeit aufweist, die die für diese Studie grundlegenden Merkmale erfüllt. Es handelt sich um keine der Stimmen aus dem professionellen literarischen Lager, der analysierte Band ist Larréguy erste und aufgrund seines tragischen Schicksals auch einzige Publikation. Zwei seiner Texte wurden in die Anthologie von Romain Rolland aufgenommen, nachdem Marc de Larréguy Vater diesen kontaktiert hatte, um ihm Frontge-

dichte seines Sohnes zukommen zu lassen. Romain Rolland schrieb zudem eine Einleitung zum posthum erschienenen Gedichtband *La Muse de Sang* (1920), die er wohl in Anspielung auf Georges Duhamels *Vie des martyrs* (1917) mit dem Titel «Pour un Martyr» versah. Der Gedichtband wurde vom Vater Larréguy, der seinen Sohn zur Kriegsteilnahme ermuntert hatte, publiziert und mit dem berührenden Nachwort «Mea culpa. À mon fils tué» versehen. Auf dieses weist Stefan Zweig in einer handschriftlichen Widmung, die sich in einem Exemplar der Salzburger Universitätsbibliothek findet, das ihm offenbar Rolland hatte zukommen lassen, mit den Worten «Besonders schön das Nachwort (Seite 51)» hin. Noch bevor Rolland selbst Marc de Larréguy's Gedichte erhalten konnte, leitete er einen Brief des Vaters des Gefallenen, der ihn tief bewegt hatte, am 8. Mai 1918 an Stefan Zweig weiter. In seinem Brief an Stefan Zweig verwendet Rolland bereits den Märtyrerbegriff, der sich später in seiner Einleitung zu *La Muse de Sang* wiederfindet. Des Weiteren hebt Rolland die Bedeutung von Zeugnissen wie demjenigen Larréguy de Civrieux hervor, die «kein Kunstwerk [...] aufwiegen» kann:

Von der erhaltenen Post schicke ich Ihnen den beiliegenden ergreifenden Brief eines armen Vaters, dessen Sohn vor Verdun gefallen ist. Er war einer meiner unbekanntten jungen Freunde, und Sie werden lesen, dass er und seine Gefährten mit dem «Johann Christof» im Tornister ins Feld gezogen sind; jedem war ein Band anvertraut, und sie riefen sich untereinander (das weiß ich aus einem anderen Brief) beim Titel dieses Bandes. [...] Leider habe ich nicht die Gedichte erhalten, die mir der Vater ankündigte. Man hat sie nicht über die Grenze gelassen. Aber ich hoffe, sie dennoch lesen zu können. [...] Wie viele moralische Dokumente des Krieges wird man für die Zukunft aufbewahren müssen! Es sind Reliquien der Märtyrer und Heiligen. Ich glaube, kein Kunstwerk wird diese blutbefleckten Zeugnisse aufwiegen können.¹⁸¹

La Muse de Sang beinhaltet Gedichte, die Marc de Larréguy de Civrieux von der Front nach Hause geschickt hat. Wie so viele Gedichtsammlungen der Zeit erschien *La Muse de Sang* in *plaquette*-Form, und zwar im Jahr 1920, dem Erscheinungsjahr von Romain Rollands Anthologie *Les poètes contre la guerre*. Larréguy de Civrieux war ab Juli 1915 an der Front und fiel im November 1916 in einem Sperrfeuer bei Verdun.¹⁸² Seine Frontgedichte richteten sich ausschließlich gegen den Krieg. In der fünfbändigen *Anthologie des écrivains morts à la guerre* (1924–27) wird Larréguy nicht erwähnt. Doch dank der Unterstützung und Verbreitung seines Werks durch Romain Rolland und den an Rollands Anthologie orientierten

¹⁸¹ Rolland in Romain Rolland/Stefan Zweig: *Von Welt zu Welt. Briefe einer Freundschaft*. Berlin: Aufbau 2014, S. 341–342.

¹⁸² Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 265.

Studien Goldbergs und Higgins' sind Marc de Larréguy de Civrieux Texte nicht in Vergessenheit geraten.

Nancy Sloan Goldberg, die drei Texte Larréguy's in ihre Anthologie aufnimmt, hebt die Schlichtheit des Stils hervor. Sie attestiert Larréguy die Absicht, ein «vrai portrait de la guerre» zu schaffen, eine Absicht, die sich in der «précision linguistique», der Schlichtheit, Direktheit und eher geringen Musikalität (etwa im Vergleich zu Chennevière) seiner Sprache abbilden soll: «La poésie de Larreguy [sic] est surtout franche, honnête et sans sophisme». Auch die Metrik sei sehr schlicht und klassisch, was den Kontrast zu den «procédés ingénieux de déformation employés par les défenseurs de la guerre» zu unterstreichen vermöge.¹⁸³ Romain Rolland spricht dagegen bei allem Wohlwollen von einer «expression insuffisante ou défectueuse parfois de certains de ces poèmes» und scheint diese in Zusammenhang mit den Produktionsbedingungen an der Front zu bringen, wenn er meint, der Autor hätte diese Texte im Nachhinein korrigiert, so wie er auch die «negation violente» seiner Texte durch «l'espoir ou le vouloir d'un avenir plus humain» ersetzt hätte, hätte er den Krieg überlebt und die Chance dazu gehabt.¹⁸⁴ Larréguy selbst weist in seinem «Avertissement» auf die «crudité violente» seiner Texte hin und betont, dass er seinen Empfindungen in seiner Lyrik «sans en modérer parfois certaines expressions par un recueillement réfléchi» spontan Ausdruck verliehen habe.

Die Sammlung weist einen besonders hohen Zeugnisanspruch auf. Gerade diese pragmatische Anlage macht Larréguy's Stil zum adäquaten Ausdrucksmittel, dessen Schlichtheit ein hohes Maß an Unmittelbarkeit suggeriert. Schon im Vorwort attestiert der Autor seinen Texten, sie würden die «exacte psychologie du soldat durant cette guerre» wiedergeben, was Romain Rolland in seiner Einleitung zur Sammlung zu relativieren sucht, denn «[I]a foule humaine a des millions de têtes. La joie et la souffrance ne sont pas les mêmes pour tous».¹⁸⁵ Doch in jedem Fall erfahren die Besten, zu denen Marc de Larréguy für Rolland zählt, aufgrund ihrer Empathie mehr Leid als andere. Immer wieder wurde die Rolle der Frontdichter in diesem oder ähnlichem Sinne heroisiert, so auch durch Rémy de Gourmont in einem 1914 im *Mercur de France* erschienenen Artikel: «Je considère comme deux fois héroïque l'homme de pensée ou de réflexion qui s'avance au milieu de la mitraille, car la vie est plus dangereuse pour lui que pour un autre».¹⁸⁶ Georges Duhamel dagegen richtet sich gegen das Vorurteil, die Schriftsteller wür-

¹⁸³ Ebda., S. 266–267.

¹⁸⁴ Romain Rolland: «Pour un Martyr», in: Marc de Larréguy de Civrieux: *La Muse de Sang*. Paris: Société Mutuelle d'Édition 1920, S. 7–11, hier S. 10–11.

¹⁸⁵ Romain Rolland in: Marc de Larréguy de Civrieux: *La Muse de Sang*, S. 8.

¹⁸⁶ Rémy de Gourmont in: Laurence Campa: *Poètes de la Grande Guerre*, S. 20.

den aufgrund ihrer Fähigkeit zur Reflexion das Leid an der Front verstärkt erfahren: «Je ne crois pas tout à fait exacte la vieille formule schopenhauerienne selon laquelle ‹ l'aptitude à la douleur croît avec l'aptitude à la pensée ›». Sie seien allerdings eher als andere in der Lage, ihr Leid zu begreifen und in Worte zu fassen.¹⁸⁷

Aufgezeigt, gleichsam bezeugt, wird in Larréguy de Civrieux Sammlung das Ausmaß des Leids und der Zerstörung ('Inferno !', 'La lune rouge'), teils in morbiden Bildern ('Les soliloques du soldat', 'La maison forestière'). Als besonders emotionsgeladen erscheinen zudem die Momente der Nachtwache ('Nuit de garde'), der Ablöse ('Nuit de relève'), des Angriffs ('Tuerie d'automne') oder der Konfrontation mit den Toten ('L'ossuaire', 'Le dormeur solitaire'). Neben der Fokussierung von persönlichen Erfahrungen und Emotionen, die geballt in 'Les soliloques du soldat', 'La maison forestière' oder auch im Rimbaud evozierenden Text 'Le dormeur solitaire' zur Sprache kommen, dreht sich beinahe jeder Text aus *La Muse de Sang* ironisch-sarkastisch um die Entlarvung patriotischer Propagandarhetorik.

Auch wenn in 'De profundis' eine ähnlich scharfe Propaganda- und Kriegstreiberkritik aufscheint, dominiert in Chennevières Kriegslyrik insgesamt der unanimitisch-visionäre Ton. Bei Larréguy de Civrieux dagegen avanciert das Ablegen eines Zeugnisses über die ‹psychologie du soldat› und wider die propagandistische Realitätsverzerrung zum Gesamtprogramm. Nancy Sloan Goldberg hebt das Thema des an der Front erlittenen Leids hervor, wenn sie die Lyrik Larréguy in das Kapitel 'Les Victimes' ihrer Anthologie *En l'honneur de la juste parole* (1993) einordnet.

Was den in diesem Kapitel unserer Studie im Mittelpunkt stehenden Zeugnisaspekt angeht, lässt sich Folgendes feststellen: Wie bei Porché und Chennevière findet sich auch in Larréguy's *La Muse de Sang* der Zeugnisanspruch durch die Isotopie des Zeigens und den Gebrauch von Deiktika verdeutlicht. Besonders eindringlich wirkt die Deixis in 'Les soliloques du soldat, II', wo die Exklamationen der Soldaten zudem an den 'Ruf aus der Tiefe' in Chennevières 'De profundis' erinnern:

Nous sommes là,
Parmi la vermine et la gourme,
Sous le fouet du garde-chiourme,
Nous les Soldats !..
Nous sommes là,
Et nous sommes bien las,
Hélas !

Nous vivons là,
Nous vivons là.
Dans les boyaux et dans les cagnes,
Plus malheureux que les Forçats

187 Georges Duhamel: *Guerre et littérature*, S. 22–23.

Ne sont au baigne !
 Nous vivons là,
 Et Nous sommes bien las,
 Hélas !
 D'entendre sonner notre glas !

Nous crevons là,
 Après mille et mille souffrances,
 Et sans avoir d'autre espérance
 Que le trépas !
 Nous crevons là
 Et nous sommes bien las,
 Hélas !
 De ne rien entrevoir dans la nuit d'Au-Delà !
 Août 1916 (Au front).¹⁸⁸

Den meisten Gedichten aus *La Muse de Sang* sind Lokalisierungen und Datierungen beigelegt. Diese Form der chronotopischen Verankerung weist ebenfalls auf den Zeugnischarakter des Werkes hin, sie ist typisch für die Frontliteratur aller Gattungen.¹⁸⁹ Das Titelgedicht 'La Muse de Sang' ist einer der Texte der Sammlung, die den Tod des Dichters an der Front vorauszu deuten scheinen. Mit diesem Eingangsgedicht wird eine Schaffenschronologie initiiert, die im Oktober 1915 beginnt und etwa zwei Monate vor Larréguy de Civrieux Tod endet.

Der gleich nach dem Titelgedicht positionierte zweite Text der Sammlung ist mit «Décembre 1915 (Au front)» datiert und den «Frères de l'An Quinze» gewidmet. Er stellt das Fronterlebnis in einen größeren zeitlichen Kontext und markiert es als historisches Schlüsselereignis, indem er es mit Napoleons Sommerfeldzug von 1815 vergleicht, wie schon der Titel «1815–1915» vorwegnimmt. Der Text stellt der napoleonischen «épopée» von 1815 kontrastiv und entheroisierend die Kriegsmaschinerie von 1915 als «abattoir des modernes Titans» gegenüber. Für Heldentaten bleibt im industrialisierten Krieg kein Raum, Anliegen des lyrischen Sprechers ist eine die Propaganda entlarvende Entmythisierung des Frontgeschehens.

Ein ähnliches Ziel wird mit einem Wortspiel in 'Lettre d'un singe de l'Argonne à une perruche de Paris' verfolgt. Jemand hat dem lyrischen Sprecher eine patriotische 'Ode aux Héros' geschickt, aus der angesichts der Nichtigkeit des einzelnen Lebens an der Front eine entheroisierende 'Ode aux Zéros' wird: «zéro, c'est la valeur d'un homme sur le front». Ebenfalls auf ein Zitat mit Doppelsinn gestützt, wird in den 'Soliloques du soldat' der Verlust des Werts des Einzelnen thematisiert. Im vierten Teil des Gedichts, der sich an «ceux pour qui la Vie est < chère > et qui font si

188 Marc de Larréguy de Civrieux: *La Muse de Sang*, S. 45.

189 Vgl. dazu Kap. III, 'Identitäten im Wandel'.

bon marché de la vie des « autres » richtet, stellt der lyrische Sprecher voller Sarkasmus fest: «Le Civil dit : « La vie est chère ». / Moi, je la trouve bon marché, / Car je connais une Bouchère / Dont l'étalage s'est « gâché »». ¹⁹⁰

In den früheren Texten, wie dem mit 7.–9. Februar 1916 datierten Gedicht 'Mes ennemis', konzentrieren sich die Kritik und Anklage auf die «gouvernants timorés». Nicht etwa die gegnerischen Soldaten, die mitunter neben den eigenen begraben liegen («Dans l'Etat de la Mort il n'est nulles frontières...»), sondern die aus Sicht des lyrischen Sprechers verantwortlichen Machthaber sind die wahren Feinde des durch den lyrischen Sprecher repräsentierten Kollektivs. Sie wissen aus dem Einsatz der Frontsoldaten politisch Profit zu schlagen:

Mes ennemis

Ce n'est, certes, pas vous ! ô soldats étrangers !
Que séparent les monts, les forêts ou les fleuves,
Vous qui fraternisez dans les mêmes épreuves,
Laisant derrière vous orphelins, parents, veuves...
Lorsque vous succombez après d'affreux dangers !

Pendant que nos tyrans convoitent des lambeaux,
Dans l'Etat de la Mort il n'est nulles frontières...
Nous gisons, côte à côte, aux mêmes cimetières,
Après avoir lutté pendant des nuits entières
Pour conquérir la Paix au fond de nos tombeaux !

Mes ennemis ? c'est vous ! gouvernants timorés,
Qui prenez sans péril une pose de gloire
Et, dans cette moisson sanglante de l'Histoire,
Ne songez qu'à vous seuls en parlant de victoire,
O vous, dont les vertus sont des vices dorés !

[...] ¹⁹¹

Danach wird der Fokus der Anklage zunehmend auf die «faux bergers» ('A bas le veau d'or !...', März 1916) verlagert, die von zivilen Journalisten und Literaten ausgehenden kriegsbefürwortenden und propagandistischen Stimmen. Der Dichter selbst dagegen ist ein echter Zeuge dessen, worüber er schreibt: «Ces vers ont été écrits « dans la Mêlée »». ¹⁹² Interessant sind hinsichtlich des Zeugnisanspruchs des

¹⁹⁰ Marc de Larréguy de Civrieux: *La Muse de Sang*, S. 47.

¹⁹¹ Ebda., S. 28.

¹⁹² Marc de Larréguy de Civrieux: *La Muse de Sang*, S. 12; in diesem dem 'Avertissement' zur Gedichtsammlung entnommenen Zitat spielt Larréguy de Civrieux auf Romain Rollands *Au desus de la mêlée* aus 1914 an.

Werks Larréguy de Civrieux Reflexionen über Lamartines Auffassung vom Verhältnis des Dichters zu seiner sozialen Umwelt. In den von Larréguy zitierten Schlussversen von 'Utopie' (*Recueils poétiques*, 1839) rät Lamartine: «Il faut se séparer, pour penser, de la foule / Et s'y confondre, pour agir». Aus Sicht Marc de Larréguy haben sich zu viele Dichter nicht 'unter die Menge gemischt', «de sorte que, n'ayant aucun contact réel avec l'existence des combattants de 'tranchées', ils ont faussé leurs idées sous la ridicule grandiloquence de leur propre égoïsme patriotique...». Für ihn selbst hingegen gilt die solidarische und uneingeschränkte Teilhabe am Kollektiv: «Je me suis 'confondu pour agir' dans la foule des vrais combattants ; mon œuvre, écrite parmi eux, est donc vécue et sincère. Mais il ne m'a pas été donné de pouvoir suivre le premier conseil du poète 'se séparer, pour penser, de la foule'». ¹⁹³

Einerseits bürgt der Dichter in seinem 'Avertissement' also für seine unmittelbare Zeugenschaft und die Authentizität des von ihm Dargestellten. Andererseits scheint ihm aber auch eine gewisse Subjektivität seiner Sichtweise bewusst, das heißt ein Mangel an Distanz, der sich aus der ausschließlichen 'Sicht von innen', dem Blick «dans la foule», ergibt. Nur selten wird in der Kriegsliteratur ein solches Subjektivitätsbewusstsein zur Sprache gebracht. Als weiteres Beispiel kann der von Nicolas Beaupré in *Écrire en guerre, écrire la guerre* (2006) angeführte Essai *L'Allemand. Souvenirs et réflexions d'un prisonnier de guerre* (1918) des Kriegsgefangenen Jacques Rivière gelten, in dessen 'Préface' der Verfasser mittels der Metapher der «gravitation» anmerkt, dass sich in Kriegszeiten jeder Gedanke notwendigerweise im Kreis dreht und sich nicht in unvoreingenommener Freiheit entfalten kann: «Les passions de chaque individu, plus profondément encore sa race, sa naissance forment un centre, forment un astre, autour duquel sa réflexion, retenue par une invisible influence, ne peut rien faire de mieux que de tourner». ¹⁹⁴

Immer wieder ironisiert Larréguy de Civrieux Pressezipitate oder Auszüge literarischer Texte und kontrastiert sie mit seinen Fronterfahrungen. So etwa im auf September 1916 datierten Gedicht 'Vade retro', dem letzten Text der Sammlung, den der Dichter Marcelle Capy widmet. Larréguy hatte offenbar Zugang zu pazifistischer Literatur – wenn stimmt, was der Vater im (literarisierten) Nachwort berichtet, wurde in seinem Proviantbeutel neben Briefen des Vaters und Lamartines *Harmonies* auch Rollands *Au-dessus de la mêlée* gefunden. In 'Vade retro' bringt Marc de Larréguy de Civrieux seine Indignation angesichts des Spruchs «Debout les morts» zum Ausdruck, der sich zum geflügelten Wort entwickelt hat und im patriotischen Diskurs der Zeit, oder wie hier auch in dessen Ge-

193 Ebd.

194 In Nicolas Beaupré: *Écrire en guerre, écrire la guerre*, S. 172.

gendiskurs, immer wieder auftaucht. Das Zitat geht zurück auf den legendär gewordenen Ausruf des Feldwebels Jacques Péricard am Morgen des 8. April 1915, der den Verletzten seines Regiments übermenschliche Kraft und Willen eingeflößt und zum Etappensieg am Sektor des Bois Brûlé verholpen haben soll. Im Zuge der Motivationspropaganda wurde die Episode durch Maurice Barrès bekannt gemacht¹⁹⁵ und führte schließlich zu zahlreichen Darstellungen in Liedern, Gedichten, Gravouren und nicht zuletzt den Kriegsmemoiren Péricards selbst.

Als den Text motivierendes Motto findet sich der Ausspruch Péricards dem Gedicht Larréguy vorangestellt. Umgehend, also bereits im ersten Vers, appelliert der lyrische Sprecher an ein «vous» – das sich auf das Kollektiv kriegsbefürwortender Journalisten und Literaten beziehen lässt, die keinen Respekt zu wahren verstehen und die Soldaten gleichsam bis ins Grab verfolgen –, die Toten in Frieden ruhen zu lassen. Ironisch kommt, wie der Titel ‘Vade retro’ suggeriert, den Adressaten eine ähnliche Rolle wie die des umgekehrt die Lebenden heimsuchenden Satans zu. Der Sarkasmus der ersten Strophe kann als repräsentativ für den Ton der Frontlyrik Marc de Larréguy de Civrieux gelten:

Laissez-les donc dormir en paix !
 Ces morts, ces morts couchés, que vous ont-ils donc fait
 Pour être pourchassés dans leur funèbre asile ?
 — Après avoir porté le faix
 De tant de maux et de forfaits,
 Après s’être damnés pour vos haines civiles,
 Avoir sacrifié leur jeunesse et leur sang,
 N’ont-ils pas droit que le Passant,
 A leur trépas compatissant,
 Les laisse enfin pourrir tranquilles ?¹⁹⁶

Jay Murray Winter weist auf eine der Romantik verpflichtete Diskurstradition rund um die Wiederkehr der Toten in der Kunst und Literatur des Ersten Weltkriegs hin, zu der unter anderem Maurice Barrès mit seinen «images gothiques» beiträgt und in die sich die Legendisierung der Episode von Bois Brûlé einfügt,¹⁹⁷ zu der nicht zuletzt der phantastische Darstellungsmodus Péricards selbst in seinen Memoiren geführt hat (vgl. Kap. II, ‘Vom Erlebnis zur Sprache’). Das phantastische Element wurde neben dem generell hohen Fiktionsgrad von Péricards Kriegsberichten zum Stein des Anstoßes für Jean Norton Cru.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Vgl. Maurice Barrès’ gleichlautenden Artikel aus dem *Echo de Paris* vom 17. November 1915, der auch als Vorwort zu Péricards Memoiren (1919) fungiert.

¹⁹⁶ Marc de Larréguy de Civrieux: *La Muse de Sang*, S. 50.

¹⁹⁷ Jay Murray Winter: *Les poètes-combattants de la grande guerre*, S. 69.

¹⁹⁸ Jean Norton Cru: *Témoins*, S. 385 ff.

Larréguy's 'Vade retro' dagegen richtet sich gegen den heroisierenden, die Einsatzmotivation stärkenden Diskurs, in dessen Dienst der «Debout les morts»-Stoff steht, sowie auch gegen die im Motiv der 'revenants' implizierte Transzendierung des Kriegsopfers.¹⁹⁹ Elizabeth A. Marsland, die diesen in den erwähnten Anthologien ausgesparten Text Larréguy de Civrieux besonders wertschätzt und ihm «considerable literary merit» attestiert, sieht darin zudem eine Ablehnung des Glaubens an die Unsterblichkeit der Seele, der dem heroisierenden Mythos von der Rückkehr der Gefallenen zugrunde liegt.²⁰⁰

Eine ähnliche Pragmatik und Motivik findet sich in Noël Garniers 'Ah! Ne parlez plus de la gloire...' (*Le don de ma mère*, 1920), einer bitteren Anklage der propagandistischen Presse, die von der «gloire» der Gefallenen spricht. Dass der propagandistische Ruhmesdiskurs von vielen Frontsoldaten als Verhöhnung empfunden wurde, ist reichlich belegt. In Garniers Gedicht heißt es unter anderem:

[...]

« La croix de guerre » et les « Églises »
 « Union sacrée », « les Saints de France »
 Héroïsme – sang – et vengeance !
 Boum ! Boum ! lisez ce soir « la prise

du Fort de Vaux », trois francs cinquante !
 Ah ! mais non, silence, silence !
 Vous tairez-vous, corbeaux ? défense
 de croasser, gent croassante !

Laissez dormir les sans-patrie,
 les sans-tombeaux, les anonymes,
 laissez dormir dans « Votre crime »
 les mis en croix, les Jésus-Christ,

les pauvres morts, les sans-histoire,
 les sans-haine et les sans-vengeance.
 Mais garde à vous, maudite engeance !
 faux bâtisseurs de fausse gloire

et spéculateurs de la Mort !

Tous les morts ne sont pas des MORTS.²⁰¹

¹⁹⁹ Als Beispiel für eine heroisierende Transzendierung kann unter anderem Joseph Castaignes 'La gloire des vaincus' (in *Les tristesses et les gloires*, 1915) gelten.

²⁰⁰ Elizabeth A. Marsland: *The nation's cause*, S. 152.

²⁰¹ Noël Garnier: *Le don de ma mère*, S. 81 f. Die Frontlyrik Noël Garniers, der mehrfach verwundet wie auch ausgezeichnet wurde und nach dem Krieg der Clarté-Bewegung angehörte, ver-

In Larréguy de Civrieux 'L'épître au perroquet' schließlich, wie auch schon in der vorangehenden 'Lettre d'un singe de l'Argonne à une perruche de Paris', wird der Typus des zivilen, kriegsbefürwortenden Schriftstellers durch einen Käfigvogel verkörpert, der zwar von prächtiger Erscheinung ist, dessen Sichtfeld aber eingeschränkt bleibt. Ähnlich steht es, so suggerieren diese Texte, um die zwar kunstfertige, aber propagandistisch verblendete Literatur, der zudem jede Originalität fehlt, wie die Figur des Papageis versinnbildlicht. Kein Geringerer als Maurice Barrès (hier «Maurice ... Baudoche» mit Referenz auf Barrès' Roman *Colette Baudoche* (1909)) steht hinter der Figur des «perroquet», die Frontsoldaten wiederum erscheinen vielsagend als «Singes des grands Bois»:

Crois-le, je suis fier de connaître
Un perroquet aussi savant
Qui peut répéter à son Maître
« Nous les tenons ! » et « En avant ! »

Car, nous, les Singes des grands Bois,
Dans notre Argonne, loin des Hommes,
Nous les oublions et nous sommes
Bien plus sauvages qu'autrefois!²⁰²

Maurice Barrès avanciert in Larréguy de Civrieux Lyrik (und nicht nur dort) zum Inbegriff eines 'faux berger'. Als Verfechter des Revanchismus und eine der einflussreichsten kriegsbefürwortenden Stimmen der Zeit publizierte er täglich einen Kriegartikel in *L'Echo de Paris* und war einer der wichtigsten Träger der antideutschen Propaganda.²⁰³ Einen ähnlichen Typus verkörpert die Figur des Verfassers der «Ode aux Héros» in Larréguy's 'Lettre d'un singe de l'Argonne à une perruche de Paris'. Dabei handelt es sich um einen der «jeunes Ronsard / Qui chantent les combats sans y avoir pris parti», der den Krieg durch das Opernglas betrachtet und, so der lyrische Sprecher sarkastisch, wohl aus «Ab-ne-ga-tion» auf eine durch das eigene Einrücken an die Front gesicherte dichterische Inspiration verzichtet. Dass Maurice Barrès selbst einen Rekrutierungsantrag stellte, der aus Altersgründen abgelehnt wurde, war wahrscheinlich allgemein bekannt.

Ulrich Linse hebt die große Rolle, die in der Kriegsliteratur der Satire zukommt, hervor. Diese sei besonders geeignet, dem durch die Diskrepanz zwischen den einprägenden Bildern der Propaganda und dem tatsächlichen Erleben an der

dient besondere Aufmerksamkeit. Eine solche kann im Rahmen dieser Studie nur teilweise erbracht werden und konzentriert sich auf das Kapitel II ('Vom Erlebnis zur Sprache').

202 Marc de Larréguy de Civrieux: *La Muse de Sang*, S. 42 f.

203 Wiebke Bendrath: *Ich, Region, Nation. Maurice Barrès im französischen Identitätsdiskurs*. Tübingen: De Gruyter 2011, S. 245.

Front entstehenden «Widersinn» und «Sinnverlust» zu begegnen (s. auch Kap. II dieser Studie).²⁰⁴ Gerade diese Diskrepanz zu propagandistischen Bedeutungsmustern, aber auch zu kollektiven Erinnerungsbildern früherer Kriege, hat sicherlich dazu beigetragen, die traumatisierende Wirkung der industriellen Kriegsführung und des Stellungskriegs zu verstärken.

In fortschreitendem Maße kommt in der Frontlyrik Larréguy de Civrieux zudem ein Gefühl zum Ausdruck, das Romain Rolland in seiner Einleitung zur Sammlung wie folgt beschreibt: «La jeunesse des tranchées, vivante ensevelie dans les sépulcres de l'Argonne a le sentiment affreux que tout est ligué contre elle, — ennemis et amis, les hommes et la nature».²⁰⁵ Feindschaft tritt dem lyrischen Sprecher und dem Kollektiv, das er zu vertreten sucht, im mit «Ravin des Sept-Fontaines (1er juin 1916)» datierten und situierten Gedicht 'La maison forestière' schließlich nicht mehr allein durch Patrioten und Kriegstreiber entgegen. Mit der «maison forestière» – das in den Argonnen gelegene ehemalige Frontlager Ravin des Sept-Fontaines oder Ravin du Génie kann heute als Freilichtmuseum besucht werden – scheint für ihn und die Seinen ein letzter Sicherheitsanker verloren zu gehen. Die ehemals Schutz und Geborgenheit bietende «maison forestière» («C'était une douceur d'inviter hospitalière / Un sourire entr'ouvrait ta porte au tendre accueil»), deren Zerstörung das Leid der Soldaten versinnbildlicht und ins Hinterland verlagert, macht dem lyrischen Sprecher bewusst, dass das Prinzip des Todes alles bestimmt. Das Weltbild des an dieser Stelle der Sammlung bereits relativ greifbaren Sprechers erscheint verändert, der gesamte wahrnehmbare Raum wird im Gedicht zum Hinterhalt. Der Ausdruck von Beklemmung angesichts der Omnipräsens eines gleichsam auf der Lauer liegenden Todes mag entfernt an August Stramms 'Patrouille' erinnern. Er spiegelt einen Zustand der Entfremdung wider, einen Verlust des Halts in Raum und Leben (s. auch Kap. III):

Ne vous laissez pas prendre aux perfides approches
 De nos terribles horizons,
 A la beauté des bois, à la splendeur des roches
 Et au repos de nos gazons !...
 Ne vous laissez pas prendre au bleu raphaélique
 D'un firmament peuplé d'oiseaux...
 Aux souffles printaniers, à la source idyllique
 Qui suinte au milieu des roseaux...

204 Ulrich Linse: Das wahre Zeugnis. Eine psychohistorische Deutung des Ersten Weltkriegs. In: Klaus Vondung (Hg.): *Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1980, S. 90–114, hier S. 100 ff.

205 Romain Rolland: Pour un Martyr. In: Marc de Larréguy de Civrieux: *La Muse de Sang*, S. 7.

Tout ce monde apparent n'est qu'un décor factice,
 Un trompe-l'œil, un guet-apens
 Où l'ombre de la fort, sournoise et subreptice,
 Sort des coulisses en rampant !...
 Sur la scène, voyez comme elle est cabotine,
 Elle l'Actrice des Héros !...²⁰⁶

Dennoch überwiegt in Marc de Larréguy's *La Muse de Sang* die Offensive gegenüber der Analyse, der Appell gegenüber der «psychologie du soldat». Zentraler Aspekt des Zeugnisses bleibt die Anklage gegen die aus Sicht des lyrischen Sprechers Schuldigen und Mitschuldigen, insbesondere die Träger der Kriegspropaganda. Die Aussage des lyrischen Sprechers in 'La maison forestière', er sei kein Dichter («Mais moi qui ne suis pas «poète»»), ist allein als eine die Heroisierungsfloskeln Anderer entlarvende Ironie zu verstehen. Im 'Avertissement', das mit den folgenden Worten schließt, nimmt Larréguy unmissverständlich zum Anliegen seiner Frontlyrik Stellung:

En ces années où le mensonge journalistique a perverti tant d'esprits, il est bon de se souvenir de la phrase si profondément juste du grand Tribun de la Paix, de notre Lamartine national et international : « Je suis homme avant d'être Anglais, Français ou Russe. » A tous ceux qui auront su sauvegarder cette qualité d'homme dans la folie universelle des intelligences, j'adresse ces visions de la Géhenne pour remplacer dans leur âme cette « imagerie d'Epinal » du plus criminel des patriotismes que le commerce honteux de nos gens de lettres répand depuis la guerre. Et si mon œuvre de vérité et de justice ne trouvait pas créance ou restait momentanément inconnue, je me souviendrais que : « Les déceptions ne sont que des vérités cueillies avant le temps... » et j'attendrai : MARC DE LARREGUY.²⁰⁷

²⁰⁶ Marc de Larréguy de Civrieux: *La Muse de Sang*, S. 38.

²⁰⁷ Ebda., S. 14.

II Vom Erlebnis zur Sprache

Ausdruck des Kriegserlebnisses

Auch wenn einige Aspekte der «psychologie du soldat», um die Worte Larréguy de Civrieux zu wiederholen, bereits zur Sprache gekommen sind, richten die Ausführungen der folgenden Kapitel ihren Fokus nun verstärkt auf die Darstellung von emotionalen Vorgängen und inneren Veränderungsprozessen, die mit dem Erleben des Stellungskriegs an der Front einhergehen. Mit abermals Karl Bühler und dessen immer wieder erweiterter, doch bis heute nicht überholter *Sprachtheorie* (1934) wird somit die Ausdrucksfunktion gegenüber der Gerichtetheit an die Leser*innenschaft, die in unseren Überlegungen zum Zeugnisaspekt der Frontlyrik hervorgehoben wurde, in der Rezeption der hier angeführten Textbeispiele stärker in den Vordergrund gerückt.

Als die «Innerlichkeit» des Sprechers vermittelnde Sinnfunktion gibt der «Ausdruck» nach Bühler «Anzeichen» für die emotionale Welt des Sprechers.¹ Diese seien besonders unmittelbar im «Klanggesicht» des Wortes, also im prosodischen Bereich fassbar.² Dass Bühler im Zusammenhang mit der affektiv-emotional geladenen Ausdrucksfunktion von Sprache auf die Lyrik verweist,³ mag einerseits am Intimismus des romantischen Dichtungstereotyps, andererseits an der Nähe der Gattung zur Musik und der besonderen Rolle von Rhythmus und Prosodie liegen. Wenn für Bühler aber die symptomatische Vermittlung von Emotionen oder Persönlichkeitsmerkmalen im Sprachgebrauch eher unbewusst vor sich geht, bezieht Roman Jakobson in seinem an Bühler angelehnten Sprachfunktionenmodell auch die Möglichkeit einer bewussten Steuerung, der Vermittlung eines gezielten Eindrucks mit ein.⁴

Der fundamentale Unterschied zwischen Bühlers und Jakobsons Modellen liegt jedoch darin, dass Letzterer mit seinem die poetische Funktion von Sprache fokussierenden Ansatz in der Tradition des russischen Formalismus versucht, «das Poetische aus dem Autor zu lösen und am sprachlichen Werk [...] festzumachen.»⁵ Was bei Bühler in der Ausdrucksfunktion mitgedacht ist und mit der «Innerlichkeit» des Senders in Beziehung gebracht wird,⁶ wird bei Jakobson als

1 Karl Bühler: *Sprachtheorie*, S. 28.

2 Ebda., S. 28 f.

3 Ebda., S. 32.

4 Vgl. Peter Auer: *Sprachliche Interaktion. Eine Einführung anhand von 22 Klassikern*, Tübingen: Niemeyer 1999 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 60), S. 33.

5 Ebda., S. 36.

6 Karl Bühler: *Sprachtheorie*, S. 28.

poetische Funktion auf das Sprachmaterial selbst projiziert und infolgedessen objektiviert.

Der in der vorliegenden Studie kontinuierlich ins Spiel gebrachte Blick auf die Funktion der Bewältigung, unter dessen Fokus große Teile der hier unternommenen Textdeutungen stehen, scheint eine zumindest teilweise Rückführung von der poetischen Funktion nach Jakobson zuordenbaren sprachlichen Mitteln in die emotive beziehungsweise Ausdrucksfunktion zu implizieren. Der Aspekt der Bewältigung führt zurück zum Disput rund um die Subjektivität und Subjektgebundenheit von Lyrik, der gerade in der Auseinandersetzung mit Kriegserlebnisse thematisierender Lyrik auf den Plan gerufen werden muss. Wenn auch eine verstärkte Gebundenheit an den oder die Verfasser*in als Aussagesubjekt und die damit einhergehende Vorstellung von Lyrik als Ausdruck eines intensiven und subjektiven Erlebens vielleicht nicht als der Gattung Lyrik generell eigen gelten kann, wie der Kanon der Kritik seit René Wellek⁷ lautet, so ist eine solche dennoch, wenn nicht sogar generell dem Genre Lyrik (wie jüngst wieder bei Jonathan Culler)⁸, so mindestens den Subgattungen der Bewältigungsliteratur und der zeugnishaften Lyrik zuzusprechen. Die Auswahl der in weiterer Folge besprochenen Texte, von deren Intimismus oder zumindest großem Anteil an Ausdrucksfunktion nach Bühler auszugehen ist, wird dies verdeutlichen.

Eine Abgrenzung besagter Gedichte von der oben besprochenen Frontlyrik, deren Zeugnischarakter besonders manifest wirkt, kann allerdings nur in gradueller Weise geschehen. Auch der Appell hat seine Ausdrucksseite, wie bereits gesagt wurde. Man kann sogar davon ausgehen, dass sich Ausdruck und Appell positiv korrelativ zueinander verhalten, indem der gesteigerte Appell die Ausdrucksseite immer mit verstärkt. Letztendlich, so eine der dem Fokus dieser Studie verpflichteten Erkenntnisse, kommt man nicht umhin, die Funktion der Bewältigung als tragende Motivation aller Frontliteratur und als Anlass vieler anderswo als rein ästhetisierend aufgefasster sprachlicher Produkte anzuerkennen. Die vorliegende Studie zielt unter anderem darauf ab, ein Überdenken des Ästhetisierungsbegriffs in Zusammenhang mit Zeugnis- und Bewältigungsliteratur anzuregen.

Die nach innen gerichtete Bewältigungsliteratur verfolgt zweifellos eine andere Strategie als die appellativen Anteile der Dichtung François Porchés oder Georges Chennevières. Man könnte hier auch noch die Darstellungsfunktion nach Bühler ins Spiel bringen, die in bestimmten Texten Marcel Sauvages, Georges Chennevières und Charles Vildracs ebenfalls reduziert wird, indem konkrete

7 René Wellek: *Genre Theory, the Lyric and Erlebnis*, in: ders. (Hg.): *Discriminations: concepts of criticism*. New Haven: Yale University Press 1970, S. 225–252.

8 Jonathan Culler: *Theory of the Lyric*, Cambridge: Harvard University Press 2015.

Kriegsbezüge weitgehend ausgespart werden. Die intimistische Inszenierung des Erlebens und dessen unmittelbarer Auswirkungen, die von Affekten und Emotionen bis zu potentiell traumatisch bedingten psychischen Veränderungen reichen, stehen im Vordergrund. Im Konkreten wird diese Inszenierung im Folgenden neben Texten Marcel Sauvages auch anhand von Gedichten Noël Garniers, Paul Vaillant-Couturiers, Guillaume Apollinaires, René Arcos', Marc de Larréguy de Civrieux, Georges Chennevières, Jean Cocteau und Charles Vildrac untersucht – Lektüren, denen eine Diskussion des Erlebnisbegriffs und dessen Verhältnisses zu den Begriffen der Erfahrung, der Identität und der Sinnggebung vorangeht.

Erleben und dichterisches 'Nacherleben'

Unmittelbarkeit gilt in der Frontliteratur als Qualitätsgarant ihrer Zeugenschaft. Insbesondere die neben Briefen, Tagebüchern und Notizen durch die Produktionsbedingungen an der Front begünstigte Lyrik beansprucht häufig solche Unmittelbarkeit für sich, indem sie einen den thematisierten Ereignissen zeitlich-situativ nahestehenden Entstehungskontext aufweist. Die oben besprochenen Texte aus Marc de Larréguy's *La Muse de Sang* etwa wurden posthum in der Fassung publiziert, in der sie der Dichter seinem Vater von der Front hatte zukommen lassen. Im Fall der meisten der hier beleuchteten Gedichtsammlungen gingen jedoch eine oder mehrere Überarbeitungen einer in den Nachkriegsjahren (meist bereits 1919 oder 1920) erfolgten Publikation von an der Front entstandenen Gedichten voraus, der zudem noch Texte hinzugefügt wurden.

Auch die Erzählliteratur nutzt den Topos der Unmittelbarkeit, so etwa Henri Barbusse, der sich auf seine an der Front entstandenen Aufzeichnungen stützt und die Entstehung derselben zu einem Bestandteil der Diegese macht. In einigen Fällen hat die Kritik inzwischen jedoch die Rolle solcher Vorlagen relativiert. So zum Beispiel Leonard V. Smith,⁹ der auf gravierende Unterschiede zwischen den 1929 in Roland Dorgelès' *Souvenirs sur le Croix de bois* publizierten Notizen von 1915, die Dorgelès nach eigenen Angaben im Schützengraben unter Beschuss verfasst hat, und dem Frontroman *Les croix de bois* in der Version seiner Ersterscheinung (1919) hinweist.

Das komplexe Verhältnis von Unmittelbarkeit, Erinnerung und Bewältigungsprozessen spiegelt sich besonders augenscheinlich in Maurice Genevoix's divergierenden Berichten über einen nächtlichen Angriff des Gegners am 10. September 1914 im Zuge der Marneschlacht wider. In diesem Gefecht tötet der Erzähler eine Gruppe

⁹ Leonard V. Smith: *The Embattled Self*, S. 54–55.

von (je nach Version) zwei bis vier deutschen Soldaten, die (je nach Version) auf der Flucht sind und keine akute Gefahr darstellen oder aber im Begriff sind, sich umzudrehen. In der Erstveröffentlichung von 1916 (*Sous Verdun*) handelt es sich noch (hyperbolisch?) um vier Deutsche, ab 1918 wird die Episode getilgt und erst in der Kompilation von *Ceux de 14* im Jahr 1950 mit drei gegnerischen Soldaten wiederaufgenommen. Wie Leonard V. Smith darstellt, folgen eine weitere Version mit zwei Opfern und schließlich ein Interview im Jahr 1977, in dem der Autor seiner Hoffnung Ausdruck verleiht, bei dieser Begegnung niemanden getötet zu haben.¹⁰ Nicolas Beauré fügt dem Beispiel Genevoix noch eines aus dem Bereich der Lyrik hinzu und verweist auf die Änderungen, die Drieu La Rochelle offensichtlich aus ideologischen Gründen für die Druckversion von 1940 an der Urfassung der *Interrogations* (1917) vornahm.¹¹

Der Begriff der Unmittelbarkeit ist zweifellos schwer zu fassen. Dass er einer Anwendung auf Literatur und deren Schaffensprozesse trotz, macht schon Gustavo Adolfo Bécquer im poetologischen Eingangsgedicht seiner *Rimas* (1871), das aus dem romantischen Unsagbarkeitstopos schöpft, deutlich. Mit metaphorischem Rekurs auf die Musik spricht Bécquer vom in der Sammlung thematisierten Liebesgefühl als «himno gigante y extraño», eine «Hymne», die selbst in unmittelbarer Präsenz der Geliebten kaum in Worte zu fassen ist:

Yo sé un himno gigante y extraño
Que anuncia en la noche del alma una aurora,
y estas páginas son de ese himno
cadencias que el aire dilata en las sombras.

[...]

Pero en vano es luchar, que no hay cifra
capaz de encerrarle; y apenas, ¡oh, hermosa!,
si, teniendo en mis manos las tuyas,
pudiera, al oído, cantártelo a solas.¹²

Mit den Worten «y apenas [...] / si, teniendo en mis manos las tuyas, / pudiera, al oído, cantártelo a solas» bezieht sich Bécquer auf die Kluft, die sich notwendigerweise zwischen Erleben beziehungsweise Empfinden und dessen Ausdruck schiebt. Auf ähnliche Weise legt bereits William Wordsworth dar, dass das Dichten kein

¹⁰ Vgl. Nicolas Beauré: *Écrire en guerre, écrire la guerre*, S. 117–118 sowie Leonard V. Smith: *The Embattled Self*, S. 96–100.

¹¹ Nicolas Beauré: *Écrire en guerre, écrire la guerre*, S. 118–119.

¹² Gustavo Adolfo Bécquer: *Obras completas*. Herausgegeben von Joan Estruch Tobella. Madrid: Cátedra 2004, S. 62.

Wiedererleben einer erlebten Emotion mit sich bringen kann, sondern in der Erinnerung an diese eine neue, wenn auch ähnliche Emotion entstehen lässt.¹³ Das romantische Dilemma der fehlenden Unmittelbarkeit, das dem literarischen Schöpfungsprozess auferlegt ist, führt schließlich zu Diltheys Erlebnis- und Erinnerungsbegriff, den er prominent in seinem Essay zur *Einbildungskraft der Dichter* (1887) formuliert. Mit Verweis auf Gustav Theodor Fechner skizziert Dilthey, der die Emotionsgebundenheit von in der Dichtung thematisierten Erlebnissen immer auch mitdenkt, den graduellen Unterschied zwischen den Konzepten des «Nachbilds» als unmittelbarer Reflex einer Wahrnehmung, des «Erinnerungsnachbilds» als Vorstellung von einer Wahrnehmung aus dem Gedächtnis heraus, aber noch «ohne Zwischeneintreten einer anderen [Wahrnehmung]»,¹⁴ und schließlich des «Erinnerungsbilds», das dem Erlebnis bereits deutlich ferner steht als die erstgenannten. Das «Erinnerungsbild» ist schließlich die Vorstellung, mit der die Dichter arbeiten. Die Distanz zum Erlebnis bewirkt, dass diese Vorstellung «an Sinnfälligkeit, Deutlichkeit und Vollständigkeit ab[nimmt]». Zudem kann sie bereits verschiedenen Prozessen der Verarbeitung oder Sinngebung unterliegen. Den Künstlern und Dichtern allerdings spricht Dilthey, der den Geniebegriff mit hoher Frequenz bemüht, die besondere Fähigkeit zu, den Unterschied zwischen der Sinneswahrnehmung und der Vorstellung gering halten zu können: «Das dichterische Genie ist dem Erlebnis, dem Bilde hingegeben, mit einem selbständigen Interesse an ihnen, mit ruhiger Befriedigung in der Anschauung, so oft es auch durch das äussere Leben oder die Wissenschaft abgelenkt wird».¹⁵

Wenn man allerdings das Erleben und das Erinnern von Extremsituationen fokussiert, scheinen sich die Parameter oft umzukehren. Zeitlich-situative Nähe zum Erlebnis ist kein Garant für die Nähe von Erinnerungsbildern im Sinne Diltheys zum Erlebnis, sondern ganz im Gegenteil. Wenn einerseits die hohe emotionale Involviertheit die Erinnerung gerade aus zeitlicher Nähe heraus stark verzerren

13 Vgl. Avishai Margalit: *L'éthique du souvenir*. Paris: Flammarion 2006 (Climats), S. 132. Siehe auch Bécquers Aussagen über das Schreiben aus der Erinnerung heraus: «[...] por lo que a mí toca, puedo asegurarte que cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misteriosos, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar. [...] Entonces no siento ya con los nervios que se agitan, con el pecho que se oprime, con la parte orgánica y material que se conmueve al rudo choque de las sensaciones producidas por la pasión y los afectos. Siento, sí, pero de una manera que puede llamarse artificial; escribo como el que copia de una página ya escrita» (aus den *Cartas literarias a una mujer*, in: Gustavo Adolfo Bécquer: *Obras completas*, S. 460).

14 Wilhelm Dilthey: Die Einbildungskraft des Dichters: Bausteine für eine Poetik. In: *Philosophische Aufsätze. Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor-Jubiläum gewidmet*. Leipzig 1887 (Philosophische Aufsätze, 10), S. 303–482, hier S. 343.

15 Ebd., S. 343–344.

kann (man denke etwa an Norton Crus Vorwürfe der Hyperbolik in der Frontliteratur), sind andererseits sogenannte 'Flashbacks', wie die Traumaforschung belegt, in einem gewissen Sinne zeitenthoben. Selbst in großer Distanz zum Erlebnis unterliegen sie einem Emotionsüberschuss und sind daher kaum den bewussten und rationalen Verarbeitungs- und Veränderungsprozessen zugänglich, die Gedächtnis und Erinnerung sonst begleiten.¹⁶ Eventuell könnten sie sogar mit Fechners Konzept des Erinnerungsnachbilds in Verbindung gebracht oder als eine Form des Wiedererlebens betrachtet werden, wie es bereits Sigmund Freud in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) tut, wenn er von einem «Wiederholungszwang» des traumatisierenden Erlebens spricht, der das Verdrängte immer wieder 'heraufbeschwört' (mehr dazu in Kap. IV, 'Im Kriegserlebnis verfangen').¹⁷

Erlebnis und Fiktion

Das Interesse an Wilhelm Dilthey an dieser Stelle rührt vor allem von der in der Literaturwissenschaft bis heute immer wieder gestellten Frage her, inwieweit auf reale Ereignisse bezugnehmende oder gar zeugnishaft Lyrik, wie etwa die des Ersten Weltkriegs, mit Diltheys Begriff der Erlebnisdichtung in Beziehung gesetzt werden kann. Noch beispielsweise Franz K. Stanzel verwendet in seinem Aufsatz «Englische und deutsche Kriegsdichtung 1914–1918» (1987) den Begriff der «Erlebnisdichtung» und folgt dabei, wie Georg Philipp Rehage darstellt, «der traditionellen Definition von Lyrik als direkter Erfahrungs- und Gefühlsaussage des Dichters».¹⁸

Wie Avishai Margalit in seinen Überlegungen zur Ethik der Erinnerung im Kontext des Holocaust nicht zu betonen müßig wird, bedeutet Erlebnis «soit une rencontre personnelle, soit que la personne a vécu une expérience < intérieure >».¹⁹ Persönliches Erleben ist nicht auf andere übertragbar, so groß die Identifikation auch sein mag, legt Margalit in seinen Überlegungen zum Begriff der 'moralischen Zeugenschaft' dar, die immer auch eine Augenzeugenschaft ist und somit an das sich erinnernde Subjekt gebunden bleibt. Moralische Zeug*innen werden zudem in ihrer Zeugenschaft nicht hinterfragt und können ihrem Zeugnis eine moralische Deutung geben, die auf allgemeine Akzeptanz stoßen wird. Doch umgekehrt ist das

¹⁶ Vgl. Dominick LaCapra: *History in Transit. Experience, Identity, Critical Theory*. Ithaca: Cornell University Press 2004, S. 126.

¹⁷ Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*. In: ders.: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Bd. XIII. Herausgegeben von Anna Freud u. a. Frankfurt am Main: Fischer 1987⁹, S. 1–70, hier S. 33.

¹⁸ Georg Philipp Rehage: «*Wo sind Worte für das Erleben*», S. 12.

¹⁹ Avishai Margalit: *L'éthique du souvenir*, S. 185.

subjektgebundene Erleben auch subjektivitätsstiftend: «'Experience' is the process by which, for all social beings, subjectivity is constructed», merkt Joan Scott mit Teresa de Lauretis an.²⁰ Wie bereits erwähnt, steht aus Sicht dieser Studie die prinzipielle Subjekt- und Erlebnis- beziehungsweise Erinnerungsgebundenheit von zumindest großen Teilen der hier untersuchten Lyrik außer Frage. Was nun von Interesse ist, sind die Prozesse der Subjektivierung, die diese unterläuft, sowie auch deren Verhältnis zur Fiktionalität.

Selbstverständlich ist die Gleichsetzung des verfassenden Subjekts und des Aussagesubjekts, das sich in Form eines lyrischen Ichs beziehungsweise eines lyrischen Sprechers oder einer lyrischen Sprecherin präsentiert, mehr als überholt. Andererseits muss aber auch die Notwendigkeit hinterfragt werden, aus der Differenz zwischen Verfasser*in und Aussagesubjekt eine prinzipielle Einkehr von Fiktion in jedwede Lyrik zu folgern, wie es in Nachfolge von Käte Hamburger zum Beispiel Georg Philipp Rehage mit der Absicht, Exzesse der biographischen Deutung zu mindern, vorschlägt: «Um die unter literaturwissenschaftlichen Aspekten zu kurz greifende biographische Analysemethoden zahlreicher Studien zur Lyrik des Ersten Weltkrieges zu überwinden, muß die lyrische Rede also grundsätzlich als fiktionale Rede aufgefaßt werden».²¹ Zweifellos ist das Verhältnis der Gattung Lyrik zum Fiktions- und Fiktionalitätsbegriff alles andere als ausdiskutiert. Dies mag einerseits an der langen Tradition einer vollen oder graduellen Gleichsetzung von Dichter oder Dichterin und lyrischem Sprecher beziehungsweise lyrischer Sprecherin liegen, andererseits an der Tradition eines eng an Narrativität geknüpften Fiktionsbegriffs.

Problematisch ist in jedem Fall die Gleichsetzung von Fiktion und einem gesteigerten ästhetischen Mehrwert, die in Georg Philipp Rehages Studie an selber Stelle vollzogen wird. Die Ansicht, dass die metaphorische Assoziation als ästhetisches Mittel «ursprünglich ‹neutrale› Elemente der Wirklichkeit auf literarische Weise darstellt und in eine fiktive Welt transportiert» – etwa in Cocteau's *Discours du grand sommeil*, wenn von nächtlichen Frontscheinwerfern als «projecteurs aveugles» und deren Licht als «gestes / D'automate, tâtant les angles d'un plafond» die Rede ist –,²² ist kaum nachvollziehbar. Selbst wenn man die lyrische Rede als an sich fiktional betrachtet (s. Käte Hamburger), können an Faktizität gebundene Inhalte in ihrer metaphorischen Darstellung nicht als Fiktion gelten – sofern man nicht den Referenzbegriff selbst der Dekonstruktion zum Opfer fallen

20 Joan Scott: The Evidence of Experience. In: *Critical Inquiry* 17, 4 (1991), S. 773–797, hier S. 782.

21 Georg Philipp Rehage: «Wo sind Worte für das Erleben», S. 16–17.

22 Ebd., S. 17.

lässt oder den Mimesis- beziehungsweise Fiktionsbegriff²³ schon bei der Versprachlichung von Erlebtem ansetzt.

Wie Paul Ricœur darstellt, ist die «Sinnkumulierung» ein Wesensmerkmal der Metapher.²⁴ Bildhafte Rede schafft einen semantischen Mehrwert im Sinne Ricœurs, doch keine (metadiegetischen) fiktiven Welten. Strukturell ist der Fiktionsbegriff jedenfalls seit jeher eng an Narrativität gebunden, eine Verbindung, die Gérard Genette in *Fiktion und Diktion* (1992) bestätigt und aus pragmatischer Perspektive durch das Konzept der «Fiktionsakte» ergänzt.²⁵ Einen historisch-poetologischen Überblick über die Entwicklung des Gattungsbegriffs Lyrik als nicht-fiktionales und seit dem 18. Jahrhundert (Abbé Batteux) als mitunter und mit Käte Hamburger schließlich prinzipiell fiktionales Genre bietet ebenfalls Genette.²⁶

Jonathan Culler dagegen vertritt in seiner Lyriktheorie die Auffassung, dass Fiktion in der Lyrik eine deutlich nachrangige Rolle spielt: «fiction is not the general mode of being of lyric».²⁷ Er sieht dagegen die Epideixis als eine zentrale Dimension der Gattung Lyrik an: «The epideictic element of lyric, which certainly involves language as action but not of a fictionalizing kind, is central to the lyric tradition [...]. Lyrics do not in general performatively create a fictional universe, as novels are said to, but make claims (quite possibly figurative ones) about our world».²⁸

Behauptet sei jedenfalls an dieser Stelle, dass Zeugnisliteratur wie die des Ersten Weltkriegs in Form von literarischer Erzählprosa selbst bei offensichtlich höchst lebensweltlicher Verankerung und Zeugnishaftigkeit immer auch durch die Folie eines an Fiktion geknüpften Literaturbegriffs rezipiert wird. Dasselbe muss dagegen nicht unbedingt auf die Rezeption von Lyrik zutreffen. Einerseits wird der Lyrik eher Unmittelbarkeit und Subjektgebundenheit konzidiert. Andererseits kommt bei der Rezeption von Lyrik eher die Folie eines an Ästhetik geknüpften Literaturbegriffs zum Tragen. Mit Rückgriff auf Gérard Genettes binäres Literaturmodell aus *Fiktion und Diktion* kann gesagt werden, dass zugunsten der Lesefolie der «Diktion» die Frage nach der Fiktion in den Hintergrund tritt.

Es kann die These in den Raum gestellt werden, dass sich die Frontlyrik des Ersten Weltkriegs als eine Form von Zeugnisliteratur auch anhand ihres Verhält-

23 Eine Gleichsetzung von Mimesis und Fiktion vollzieht Gérard Genette in Anlehnung an Käte Hamburger. Vgl. *Fiktion und Diktion*. München: Fink 1992 (Bild und Text), S. 17.

24 Paul Ricœur: *Die lebendige Metapher*. München: Fink 2004³ (Übergänge, 12), S. 70 f.

25 Gérard Genette: *Fiktion und Diktion*, S. 41 ff.

26 Ebda., S. 21 ff.

27 Jonathan Culler: *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press 2015, S. 127.

28 Ebda., S. 128.

nisses zu Realität und Fiktion konturieren lässt. Die generisch bedingt unabdingbare erlebnis- und erinnerungsbasierte Substanz dieser Lyrik durchläuft komplexe Prozesse der Subjektivierung, die mit Prozessen der Subjekt- und Identitätsbildung einhergehen können. Diesen Prozessen liegen einerseits Diskurse und Deutungsmodelle wie die in weiterer Folge besprochenen zugrunde, andererseits ist die Subjektivierung und teils auch die Fiktionalisierung im Falle der Front- und Heimkehrerlyrik des Großen Kriegs eng an die Strukturen des Traumas und die Erfordernisse der Bewältigung gebunden (s. Kap. III und IV). Auch wenn die untersuchten Front- und Heimkehrergedichte den einem 'frame' gleichkommenden Eigenschaften und Strukturen der thematisierten Erlebnisse treu bleiben, ergibt sich eine andere Realitätsbezogenheit als in nichtliterarischen Zeugnissen und wiederum ein anderer Grad der Fiktionalisierung als etwa im Frontroman.

Der diskursive 'Eingriff'

Zur Frage nach dem Verhältnis zwischen Ereignis und Erzählung sind Paul Ricœur Überlegungen aus *Zeit und Erzählung I* von Belang, wo es unter anderem heißt: «Meine These beruht auf der Voraussetzung, daß [...] ein indirekter Ableitungszusammenhang besteht, durch den das historische Wissen seinen Ursprung im narrativen Verstehen hat, ohne dadurch im geringsten seinen wissenschaftlichen Anspruch einzubüßen».²⁹ Die Narrativierung ist selbstverständlich nicht nur ein Grundwerkzeug der Historiographie, sondern des Verstehens von Ereignissen überhaupt. Zugleich betont Ricœur, dass das Erzeugen narrativer Zusammenhänge und Strukturen durch die Historiographie denen der Fiktion, auf die er im zweiten Teil seiner Trilogie eingeht, gleicht. Damit gab Ricœur einen wichtigen Impuls für Reflexionen nicht nur zur Rolle von Erzählstrukturen in der Historiographie, sondern auch zur generellen diskursiven Nähe der Geschichtsschreibung zur literarischen Fiktion, die insbesondere durch Hayden Whites Ansatz einer Poetik der Geschichte weiterverfolgt wurden. Ricœur zieht allerdings noch wesentlich deutlicher als White eine Trennlinie zwischen fiktionaler und faktualer Erzählung. Der diskursive Eingriff der Erzählung in das Ereignis beziehungsweise in dessen Erinnerung hat bei Ricœur noch nichts mit Fiktion zu tun.

Hier lässt sich die viel allgemeinere Frage nach der Versprachlichung überhaupt stellen, deren das Erlebnis beziehungsweise dessen Erinnerung verändernde Kraft bereits mit Nietzsche und in jüngerer Zeit mit Hayden White ins Bewusstsein

29 Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung I. Zeit und historische Erzählung*. München: Fink 1988, S. 138.

der Kritik gelangt ist.³⁰ Wie schon Wilhelm Dilthey darlegt, unterliegt bereits die Vorstellung von einer Wahrnehmung dem verändernden Einfluss der Erinnerung, wurde der Herstellung von assoziativen oder kausalen Zusammenhängen unterzogen und kann mitunter mit der Wahrnehmung in Konflikt kommen.³¹ Daran lassen sich nahtlos die Überlegungen Paul Ricœurs zur Inkompatibilität von Erlebnis und Erzählung beziehungsweise zur das Erlebnis, die Erinnerung wie auch die Identität des Erzählenden verändernden Wirkung der Narration anschließen.

Leonard V. Smith thematisiert im Zuge seiner Auseinandersetzung mit französischer Zeugnisliteratur des Ersten Weltkriegs unterschiedliche Strategien, die diese verfolgt, um mit der Diskrepanz umzugehen, die sich zwischen den strukturellen Bedingungen der Erzählung und dem Erlebnis als «experience «as it happened» ergibt, und spricht in seiner 'Conclusion' mit Paul Ricœur von einer unüberbrückbaren Inkompatibilität.³² Der Fokus seiner Studie liegt konsequenterweise nicht auf dem referentiellen oder appellativen Zeugnisaspekt, sondern ist ganz der identitätsbildenden Kraft von Erfahrung, Erinnerung und Erzählung gewidmet. Das Ablegen von Zeugnissen wird nicht nur als Form der Bewältigung, sondern auch als Subjektbildungsprozess betrachtet: «authors created and were created by the testimonial text».³³ So schreibt etwa Blaise Cendrars, dessen Werk einen der Untersuchungsschwerpunkte in Smiths Studie darstellt, in *L'homme foudroyé*: «Car écrire c'est brûler vif, mais c'est aussi renaître de ses cendres».³⁴

In der Anwendung des Konzepts einer narrativ konstituierten Identität ist der Rückgriff auf Ricœurs Denken konsequent. Gerade das oben erwähnte Beispiel der mehrfach veränderten Episode der Tötung feindlicher Soldaten in Maurice Genevoixs *Ceux de 14* vermag die Schwierigkeit und Problematik der narrativen Identitätsbildung zu verdeutlichen. Smith hebt insbesondere den selektiven Charakter von Zeugnissen hervor und geht in seinen Untersuchungen immer wieder darauf ein, was ausgespart wird: «like any identity produced through narration, they achieve stability through inclusion and exclusion. What they leave out is precisely what is of interest here.»³⁵

Auch Joan Scotts Überlegungen zur «experience» als nicht nur individuelle Erfahrung und Identitätsbaustein, sondern als stark durch äußere Einflüsse bedingte,

30 Martin Jay: *Of Plots, Witnesses and Judgments*. In: Saul Friedländer (Hg.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the 'Final solution'*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press 1993², S. 97–107, hier S. 99.

31 Wilhelm Dilthey: *Die Einbildungskraft des Dichters*, S. 379, 440.

32 Leonard V. Smith: *The Embattled Self*, S. 56, 197.

33 Ebda., S. 7.

34 Blaise Cendrars: *L'homme foudroyé*, Paris: Denoël 2002 [1945], S. 13–14.

35 Leonard V. Smith: *The Embattled Self*, S. 10.

diskursive Konstruktion können an dieser Stelle von Interesse sein, wenn sie auch in einem ganz anderen Kontext stehen. In ihrem Aufsatz «The Evidence of Experience» spricht sie von «historical processes that, through discourse, position subjects and produce their experiences. It is not individuals who have experience, but subjects who are constituted through experience».³⁶ Scott fordert, bei Überlegungen zu Identitätsbildungsprozessen immer auch die «discursive nature of «experience» and [...] the politics of its construction» mitzudenken.³⁷ Auch wenn die diskursive Gelenktheit von Identität bei Scott zu ausschließlich gedacht sein mag, wie Dominick LaCapra empfindet,³⁸ ist es in jedem Fall lohnend, sie in Bezug zu den literarischen Zeugnissen des Ersten Weltkriegs zu setzen. So ließen sich hier etwa Überlegungen zur Diskrepanz der Fronterlebnisse zu durch die ältere Kriegsliteratur generierten Vorstellungen, die sich – wie Jean Norton Cru aufzudecken suchte – immer wieder hartnäckig in die Erzählungen mischen, anstellen (vgl. Duhamels Begriff der «littérature de convention»; s. dazu auch Larréguy de Civrieux '1815–1915'). Vor allem ist es natürlich die Propaganda, die die Erlebnisse im Schützengraben und deren Wiedergabe lenkend beeinflusste. Doch auch deren Gegendiskurs, der in eben diesen entstand und auch durch die pazifistische Literatur verbreitet wurde, könnte unter diesem Licht betrachtet werden, sowie jedes Element der sogenannten Kriegstopik. Denn so vielfältig und widersprüchlich die Frontliteratur auch ist, so topisch sind andererseits ihre 'frames' und Bausteine.

Vom Erlebnis zur Erfahrung

Walter Benjamins Überlegungen zur Mittelbarkeit der Fronterfahrungen des Ersten Weltkriegs werden oft zitiert. Er skizziert in den besagten Überlegungen das Problem des Begreifens von Erlebnissen, die überwältigend sind, indem sie den eigenen Erfahrungs- und Erwartungshorizont übersteigen. Was nicht deutbar, nicht bewältigbar und infolgedessen sprachlich nicht vermittelbar ist, bleibt Benjamin zufolge im Erlebnis verhaftet und wird nicht zur eigentlichen Erfahrung. Im Folgenden sei die einschlägige Passage aus *Erfahrung und Armut* (1933) wiedergegeben:

Nein, soviel ist klar: die Erfahrung ist im Kurse gefallen und das in einer Generation, die 1914–18 eine der ungeheuersten Erfahrungen der Weltgeschichte gemacht hat. Vielleicht ist das nicht so merkwürdig, wie das scheint. Konnte man damals nicht die Feststellung machen: die Leute kamen verstummt aus dem Felde? Nicht reicher, ärmer an mittelbarer Er-

³⁶ Joan Scott: *The Evidence of Experience*, S. 779.

³⁷ Ebda., S. 797.

³⁸ Dominick LaCapra: *History in Transit*, S. 38.

fahrung. Was sich dann zehn Jahre danach in der Flut der Kriegsbücher ergossen hat, war alles andere als Erfahrung, die vom Mund zum Ohr strömt. Nein, merkwürdig war das nicht. Denn nie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch den Hunger, die sittlichen durch die Machthaber. Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zu Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper.³⁹

Hinsichtlich des Erlebnis- und Erfahrungsbegriffs, den es an dieser Stelle unserer Studie zu umreißen gilt, sind die Überlegungen Jürgen Nieraads zu Benjamins oben zitierten Worten gewinnbringend. Nieraad geht insbesondere auf die überwältigende Kriegsmaschinerie ein: auf die, mit Adorno, «Unangemessenheit» des menschlichen Körpers in den Materialschlachten des Stellungskrieges und auf die daraus gefolgerte Undarstellbarkeit des Fronterlebnisses, die bereits Benjamin zur Sprache bringt und Adorno zehn Jahre später aufnimmt, um sie auf die Unfassbarkeit des zweiten Weltkriegserlebnisses auszuweiten:

Schon das vorige Mal machte die Unangemessenheit des Leibes an die Materialschlacht eigentliche Erfahrung unmöglich. Keiner hätte davon erzählen können, wie noch von den Soldaten des Artilleriegenerals Bonaparte erzählt werden konnte. Das lange Intervall zwischen den Kriegsmemoiren und dem Friedensschluß ist nicht zufällig: es legt Zeugnis ab von der mühsamen Rekonstruktion der Erinnerung, der in all jenen Büchern etwas Ohnmächtiges und selbst Unechtes gesellt bleibt, gleichgültig, durch welche Schrecken die Berichtenden hindurchgingen. Der Zweite Krieg aber ist der Erfahrung schon so völlig entzogen [...]. Sowenig der Krieg Kontinuität, Geschichte, das «epische» Element enthält, sondern gewissermaßen in jeder Phase von vorn anfängt, sowenig wird er ein stetiges und unbewußt aufbewahrtes Erinnerungsbild hinterlassen. Überall, mit jeder Explosion, hat er den Reizschutz durchbrochen, unter dem Erfahrung, die Dauer zwischen heilsamem Vergessen und heilsamem Erinnern sich bildet.⁴⁰

Nieraad hebt schließlich, mit Verweis auf Benjamin und Adorno, die physische Komponente des Erlebnisbegriffs sowie die kognitive Komponente des Erfahrungsbegriffs hervor: «Realität ist erfahrbar, soweit sie noch in die Reichweite der menschlichen Leiblichkeit fällt, also erlebt werden kann. Mit 'Erfahrung' wären dann der Prozess und das Ergebnis der Sedimentierung von Realitätserleb-

³⁹ Walter Benjamin: Erfahrung und Armut [1933]. In: Dorothee Kimmich/Rolf Renner/Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 106–112, hier S. 106 f.

⁴⁰ Theodor W. Adorno: Weit vom Schuß [1951]. In: ders.: *Minima Moralia*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 62–66, hier S. 63.

nissen in einem von der Kategorie des Sinns bestimmten lebensweltlichen Interpretationshorizont angesprochen».⁴¹

Das Sinnggebungspotential ist im Kontext der Fronterlebnisse selbstredend stark eingeschränkt, die physische Übermacht der Kriegsmaschinerie stößt Benjamin und Adorno zufolge auf kognitive Grenzen. Was das Erlebnis zur Erfahrung macht, ist nämlich, wie Nieraad darzustellen versucht, eine gewisse «Kontinuität, innere Folgerichtigkeit, Struktur» – letztendlich die Erzählbarkeit, die Narrativisierung, das «epische Moment», wie Adorno schreibt.⁴² Im Großen Krieg sei zum ersten Mal deutlich geworden, dass «die moderne Art der zwischenstaatlichen kriegerischen Auseinandersetzung eine derartige nacherzählbare Erfahrungsrealität nicht mehr aufweist, vielmehr ‘eigentliche Erfahrung’, wie Adorno sagt, geradezu unmöglich macht. Zwar werden Wahrnehmungen gemacht, aber diese lassen sich nicht mehr einbringen in einen Sinn vermittelnden Erfahrungszusammenhang».⁴³ Was sowohl Benjamin als auch Adorno bereits aufwerfen, ist das Problem des traumatisierenden Potentials des Unbekannten und Unerwarteten.

Der Übergang vom Erlebnis zur Erfahrung als Einbettung in einen sinnvollen Erfahrungszusammenhang, wie ihn Benjamin versteht, kommt im Falle des Erlebens von Extremsituationen einer Bewältigung gleich. Die Differenzierung zwischen Erlebnis und Erfahrung, die dem deutschen Begriffssystem gegeben ist, lässt sich allerdings nicht auf die romanischen Sprachen oder auf das Englische übertragen. Aus diesem Grund greift Dominick LaCapra in *History in Transit* (2004) auf die deutsche Terminologie zurück, als er den scheiternden Übergang vom Erlebnis zur Erfahrung vor dem Hintergrund der Traumatheorie beleuchtet: «The problem of working through trauma or, more precisely, its recurrent symptoms, is to move from *Erlebnis* to *Erfahrung* to the extent that this movement is possible».⁴⁴ Die Bewältigung von Traumata führt demzufolge vom Verhaftetbleiben im Erlebnis zur Generierung von Erfahrung.

Zur Präsenz von unbewältigtem Erlebnis in einer *écriture*, die sich an den Grenzen von Sprache bewegt, findet sich in Maurice Blanchots *L'écriture du désastre* folgende Überlegung: «Le désastre inexpérimenté, ce qui se soustrait à toute possibilité d'expérience – limite de l'écriture. Il faut répéter: le désastre décrit. Ce qui ne signifie pas que le désastre, comme force d'écriture, s'en exclue, soit hors écriture, un hors-texte».⁴⁵ LaCapra weist auf die Rolle hin, die die Litera-

41 Jürgen Nieraad: *Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie*. Lüneburg: zu Klampen 1994, S. 167.

42 Ebda.

43 Ebda, S. 168.

44 Dominick LaCapra: *History in Transit*, S. 118.

45 Maurice Blanchot: *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard (nrf) 2014 [1980], S. 17.

tur, die performativen Künste, aber auch rituelle Praktiken in der Darstellung von Traumata und dem Vorantreiben von Bewältigungsprozessen spielen können: «Narration, including experimental narrative, plays an important role here, especially in engaging posttraumatic symptoms of limit events and experiences, but so may other forms such as the lyric or essay as well as performative modes including ritual, song, and dance». ⁴⁶ Demnach ist die Literatur also ein wichtiges Bewältigungsinstrument, einer der Wege, die vom Erlebnis zur Erfahrung führen können. Dabei hebt LaCapra hervor, dass hier nicht nur die Erzählliteratur mitgedacht ist, sondern auch Gattungen wie beispielsweise die Essayistik oder die uns hier besonders interessierende Lyrik, die nicht-narrativen semantischen Strukturen traditionell mehr Raum lassen als die Erzählung. Bewältigung findet mittels aller semantischen Strukturen, auf allen Sprachstrukturebenen sowie über alle Kanäle der Pragmatik statt. Den bisher stark auf die Narration gelegten Fokus gilt es zu erweitern. Im Rahmen dieser Studie wird dies in Kap. V ('Die Suche nach Sprache') versucht.

Deutungs- und Sinngabungsmodelle

Wie bereits angedeutet, spielen Deutungsmodelle, von wo und auf welche Weise auch immer diese angeboten werden oder sich auf tun, eine große Rolle in der Frontliteratur des Ersten Weltkriegs. Sie sind ein zentrales Werkzeug der Sinngabe, um die es in den folgenden Überlegungen geht. Die Sinngabe wiederum ist ein wichtiger Aspekt des Bewältigungsprozesses (vgl. Kap. V, 'Die Suche nach Sprache'). In seiner Studie 'Erleben und Nacherleben: Das Kriegserlebnis im Augenzeugenbericht und im Geschichtsunterricht' beschreibt Peter Knoch die Rolle von Deutungsmustern und Sinngabungsmodellen in der Zeugnisliteratur des Ersten Weltkriegs wie folgt:

[...] bei der Konstruktion der Kriegswirklichkeit benutzten die Zeitgenossen – bewusst oder unbewusst – Erfahrungs- und Deutungsmuster, Typisierungen, Problemlösungen oder Handlungsrechtfertigungen, die sie im Lauf ihres Lebens gelernt und erprobt hatten, die ihnen also gesellschaftlich vermittelt worden waren. Sie bemerkten dabei jedoch häufig, daß die tradierten Deutungsmuster und die Wirklichkeit des Krieges auseinanderfielen; die populären Kriegszeugnisse sind also auch Quellen für das Überdauern, die Veränderung oder den Zusammenbruch von Mentalitäten. ⁴⁷

⁴⁶ Dominick LaCapra: *History in Transit*, S. 118.

⁴⁷ Peter Knoch: *Erleben und Nacherleben: Das Kriegserlebnis im Augenzeugenbericht und im Geschichtsunterricht*. In: Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich u. a. (Hg.): *Keiner fühlt sich hier*

Leonard V. Smith spricht in seiner Studie von «Metanarrativen» des Ersten Weltkriegs und meint damit bestimmte kollektive Deutungen der Fronterfahrung im Sinne von «overarching explanation[s]», die eine weite diskursive Verbreitung erlebten. Man könnte aus unserer Sicht auch von Bewältigungsansätzen sprechen. Smith macht zwei Deutungen aus, auf die im Grunde die meisten Sinngebungen hinauslaufen scheinen. So wird Smith zufolge der Erste Weltkrieg zum einen als eine menschliche Tragödie aufgefasst beziehungsweise als eine solche auch konstruiert. Zum anderen werden die Soldaten der Schützengräben im Rahmen dieser Tragödie als tragische Opfer betrachtet: «The war of 1914–18 became constructed as a tragedy, and the hero in it, the soldier of the trenches, a tragic victim».⁴⁸ So sehr dies auch zutrifft, so muss aus unserer Sicht dennoch eingeräumt werden, dass diese Metanarrative zu kurz greifen. Sie bilden beispielsweise nicht die vitalistischen oder initiatischen Deutungen des Kriegserlebnisses ab, oder auch die patriotischen und heroisierenden Deutungen, die zweifellos einen hohen Resilienz- und auch Bewältigungswert besitzen.

Extremisituation und Vitalismus

Im Kapitel 'Erfahrung und Darstellung des Krieges' seiner Studie *Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie* hält Jürgen Nieraad fest, dass bereits die Revolutions- und Napoleonischen Kriege in der Memoirenliteratur, der Malerei sowie in den Erzählungen Balzacs, Hugos und Flauberts als «Schauplatz des persönlichen Mutes, der großen Leidenschaften, des Todes als der höchsten Steigerung des Lebens, kurz: als Theater des Erhabenen und der sublimen Kontraste» dargestellt und zu einem «ästhetischen Ereignis» stilisiert wurden.⁴⁹

Eine solche Stilisierung, die heute vor allem mit Diskursen im Kontext des Ersten Weltkriegs in Verbindung gebracht wird, hatte also zur Zeit des Großen Kriegs bereits Tradition und wurde schon in dessen Vorfeld durch kriegsbefürwortende und propagandistische Stimmen auf den Plan gerufen. Sei es der Revanchismus, die Hoffnung auf eine Lösung sozialer Konflikte, die vitalistische Auffassung vom Krieg als biologische Notwendigkeit und Vollendung der (männlichen) Existenz oder auch die Hoffnung auf literarische Erneuerung, die man sich vom Krieg erwartete – die Idee der radikalen Auflösung einer alten Ordnung stand in jedem

mehr als Mensch ... Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs. Essen: Klartext 1993 (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte, N.F., 1), S. 199–220, hier S. 200.

⁴⁸ Leonard V. Smith: *The Embattled Self*, S. 8.

⁴⁹ Jürgen Nieraad: *Die Spur der Gewalt*, S. 151.

Fall im Vordergrund und ging oft einher mit der Vorstellung einer kollektiven oder individuellen 'Gesundung'. Der italienische Historiker Mario Isnenghi hat in seiner Darstellung verschiedener im Italien der Vorkriegszeit kursierender intervenistischer Argumentationslinien den Begriff der «*guerra farmaco*» geprägt (*Il mito della grande guerra*, 1989). Dieser Begriff bezeichnet die Vorstellung vom Krieg als 'Medikament', das eine ganze Reihe von Indikationen rechtfertigt – eine Metaphorik, die schon in Jean Pauls vielzitierten Sätzen aus den *Politischen Nachklängen* präsent ist: «Das Wundfieber des Krieges ist gesunder, als das Kerkerfieber eines faulenden Friedens. – Lieber den Schlag des Kriegs, als die Baize des Friedens!»⁵⁰

Ähnlich wurde durch den italienischen Futurismus der intervenistische Leitspruch vom Krieg als «*sola igiene del mondo*» verbreitet. Hier steht die irrationale, nihilistische Zerstörung im Vordergrund, die totale physiologische Auflösung und der radikale Bruch mit dem ethischen Wertesystem. Eine *Tabula rasa* als Folge des Krieges sollte den Weg frei machen für eine nicht weiter bestimmte Zukunft. Thematisiert wurde allein der Prozess der Verwandlung selbst – eine Verwandlung, die als Äußerung des Lebendigen schlechthin aufgefasst wurde, denn der futuristische Krieg stand ganz im Zeichen des Vitalismus. Marinetti bezeichnet den Krieg als eine «*zona di vita intensa*», wie dies, seinem Manifest vom 11. Mai 1913 («*Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*») zufolge, auch die Revolution, das Erdbeben und der Schiffbruch sind.⁵¹ Eine solche Intensität äußert sich als besondere, das Gefühl der Lebendigkeit steigernde Erregung der Sinne. Sie ist ein Beweis der eigenen Lebensenergie im Sinne des Bergson'schen *élan vital* und wird als biologisch notwendig empfunden.

Im Zentrum steht das individuelle Abenteuer – die Egozentrik der futuristischen Kriegsästhetik manifestiert sich insbesondere in einer Poetik des Heldentums und des Übermenschen, wie sie auch von Gabriele D'Annunzio verkörpert wird oder in Apollinaires in heroischen Alexandrinern gehaltenem Gedicht *A Nîmes* anklingt, wo sich das lyrische Aussagesubjekt mit einem mittelalterlichen Namensvetter des Dichters und Helden einer *chanson de geste* aus dem 12. Jahrhundert, der *Charroi de Nîmes*, identifiziert. Der Text ist allerdings noch kurz vor Apollinaires Fronteinsatz entstanden.⁵²

Über die Intensität des Erlebens im Krieg äußert sich auch ein ausschließlich kriegskritischer Schriftsteller wie Georges Duhamel. Auch Duhamel anerkennt eine vitalistische Dimension von Krieg, selbst wenn diese Anerkennung ideologisch anders zu verorten ist als etwa bei D'Annunzio, Jünger oder Drieu La Ro-

⁵⁰ Jean Paul: *Politische Nachklänge*. Heidelberg: Winter 1832, S. 115.

⁵¹ Filippo Tommaso Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, Milano: Mondadori 1983, S. 61.

⁵² Siehe Georg Philipp Rehage: «*Wo sind Worte für das Erleben*», S. 47.

chelle. Im bereits zitierten Essai Duhamels, *Guerre et littérature*, findet sich folgende Aussage, die eine Steigerung der Erlebenseintensität im Zuge der Kriegserfahrung als «terrible enseignement» für die Schriftsteller bezeichnet: «Glorieuse ou funeste, la guerre, nous l'avons dit, demeure d'abord pour l'écrivain un terrible enseignement. Elle multiple et aggrave toute expérience de la vie, de la souffrance, de la mort».⁵³

Auch Sigmund Freud weist auf eine veränderte Wahrnehmungs- und Erlebenseintensität hin und sieht diese als einen der Gründe für das Festhalten der Menschheit an ihren Kriegen, wie Bernd Hüppauf in Erinnerung ruft: «Freuds Antwort auf die Frage ‹Warum Krieg?› findet eine alarmierende Antwort: Weil die Lust am Grausamen und Phantastischen des Schlachtfelds zum ekstatischen Erleben einer anderen, im Alltagsleben abwesenden Wirklichkeit führt.»⁵⁴

Drieu La Rochelles Frontlyrik

Eine dem Futurismus durchaus ähnliche vitalistische Motivik findet sich in Drieu La Rochelles Kriegsslyrik – 1924 drückt Marinetti seine Wertschätzung für Drieu La Rochelles Werk aus –, auch wenn diese, trotz der vorübergehenden Annäherung Drieu La Rochelles an die avantgardistische Gruppe rund um die Zeitschrift *SIC*, der Ästhetik der durch Marinetti oder Apollinaire repräsentierten historischen Avantgarde eher fernsteht. Exemplarisch seien hier zwei Ausschnitte aus der 1917 erschienenen Sammlung *Interrogation* zitiert, eine Sammlung von Frontlyrik, die 16 Texte in *versets claudéliens* enthält. Im ‹Chant de guerre des hommes d'aujourd'hui› findet sich beispielsweise das Motiv der Säuberung wieder, hier im Sinne einer Befreiung von der «unreinen Luft» («air impur») des Dekadenzdiskurses, gegen den sich der den Vitalismus und die Aktion feiernde sowie den Revanchismus aufrufende Text in erster Linie richtet:

Avant cette guerre on respirait un air impur.
Des calomnies couraient par toute la terre contre les hommes de ce temps-ci. Ceux qui parlaient de décadence, sur eux confusion et malédiction.
[...]
Dans l'histoire on ne parlera pas de nos pères vaincus, on dira que nous fûmes des hommes neufs nés de pères obscurs.
Et c'est nous qui engendrons.

⁵³ Georges Duhamel: *Guerre et littérature*, S. 17.

⁵⁴ Bernd Hüppauf: Das Schlachtfeld als Raum im Kopf. Mit einem Postscriptum nach dem 11. September 2001. In: Steffen Martus/Marina Münkler u. a. (Hg.): *Schlachtfelder. Codierung von Gewalt im medialen Wandel*. Berlin: Akademie Verlag 2003, S. 207–234, hier S. 225.

Nous engendrons dans la douleur de cette guerre notre joie.
La joie de notre force, la joie de notre triomphe.

Entre autres choses, nous avons fait La Marne et Verdun.
Nos pères firent Sedan puis y pensèrent sans en parler.⁵⁵

Ein ähnlicher, verstärkt mit sexueller Metaphorik in Verbindung gebrachter Vitalismus kommt in 'A vous, Allemands' zum Ausdruck.⁵⁶ Die Extremsituation der Schlacht wird – nicht nur an dieser Stelle der Sammlung – mit dem Erreichen eines sexuellen Höhepunkts assoziiert. Überraschend ist hier die scheinbare Neutralität gegenüber dem Feind («Je ne vous ai jamais haï»), die nicht etwa in der situativen Nähe begründet liegt, die in der kriegskritischen Dichtung vielfach zur topischen Verbrüderung führt. Vielmehr ist es die Stärke des Feindes und deren Bewunderung, die zur Sprache gebracht werden und das Feindbild prägen: «Mais vous êtes forts. Et je n'ai pu haïr en vous la Force, mère des choses. / Je me suis rejoui de votre force». Im Zentrum des Textes steht schließlich eine Verherrlichung des Krieges als Ausdruck der höchsten erreichbaren Stärke und des Kriegsgeistes als Leben spendende Kraft:

Mais surtout les combats inscrivent les résultats de la guerre virtuelle, cette souveraine présence en temps de paix de l'âme de la guerre, de l'esprit de l'inquiétude enfin de l'action qui éjacule le monde.

Je connais une vanité de mon cri. J'exalte la guerre parce qu'elle est liée à la grandeur.

La guerre fait éclater comme une virginité la grandeur d'un jeune peuple, ou elle pousse à outrance le raidissement d'un peuple qui culmine.⁵⁷

Wie auch Olivier Parenteau hervorhebt, liegt allerdings das Hauptaugenmerk Drieu La Rochelles, sowohl in *Interrogation* als auch in der *Comédie de Charleroi*, nicht auf einem kollektiven, sondern auf einem individuellen Heroismus, in dem sich der in der *Comédie* auch explizierte Einfluss Nietzsches erkennen lässt⁵⁸ und der zudem mit einem gewissen Körper- und Männlichkeitskult einhergeht:

L'expérience corporelle est remise à l'honneur à l'heure où sonne le clairon et l'effort physique jouit maintenant du même prestige que l'activité intellectuelle. [...] En lui [sc. le poète-

55 Pierre Drieu La Rochelle: *Interrogation. Poèmes*. Paris: NRF 1917, S. 69 f.

56 Ebda., S. 67.

57 Ebda., S. 67.

58 Olivier Parenteau: *Quatre poètes dans la Grande Guerre. Apollinaire, Cocteau, Drieu la Rochelle, Éluard*. Liège: Presses Universitaires de Liège 2014, S. 87.

soldat] s'allient la force du corps et la vitalité de l'esprit et tout se passe comme s'il était le seul à pouvoir élaborer une éthique martiale *et* la mettre en application. Aussi prône-t-il une forme de « culte de moi » barrésien tout en se présentant comme un guerrier supérieur et stoïque.⁵⁹

So kommt beispielsweise auch in einem Brief Drieu La Rochelles vom ersten August 1914 an Colette Jéramec die Erwartung zum Ausdruck, der Krieg würde als eine längst ersehnte zukunfts- und identitätsweisende Probe erlebt werden, als ein alles entscheidender, existentieller Moment: «Je me sens ardent pour la guerre, ardent de tout mon dégoût pour les autres choses. Voilà enfin la grande épreuve qui m'éclairera sur mon avenir».⁶⁰ Wolfgang Asholt zitiert schließlich Drieu La Rochelle aus einem etwas späteren Brief an Raymond Lefebvre (September 1914), in dem Drieu La Rochelle von seiner ersten Schlacht berichtet: «Oui j'ai été là pleinement homme. J'ai existé cinq minutes».⁶¹ Die 'Feuertaufe' scheint die Erwartungen des jungen Schriftstellers erfüllt zu haben. Doch was Drieu La Rochelles Heroismus- und Männlichkeitskonzept beispielsweise von demjenigen Marinettis unterscheidet, ist die Situationsgebundenheit des Zustands der 'Übermenschlichkeit', die vorübergehende Teilhabe an einer außerhalb des 'Selbst' angesiedelten «force», die allein an der Front zu finden ist. Der Fronteinsatz geht bei Drieu La Rochelle mit einer inneren Zustandsveränderung einher, die erlebnisbedingt ist und als eng an die physische Erfahrung gebunden erscheint, wie bereits in den 'Paroles au départ' des lyrischen Sprechers, dem die Sammlung einleitenden Gedicht, angekündigt wird:

Et le rêve et l'action.

Je me payerai avec la monnaie royale frappée à croix et à pile du signe souverain.

La totale puissance de l'homme il me la faut.

Point seulement l'évocation par l'esprit mais l'accomplissement du triomphe par l'œil et l'oreille et la main.

Je ne puis me situer parmi les faibles. Je dois mesurer ma force.

Si je renonce mon cerveau meurt. Je tuerais ou je serai tué.

La force est devant moi, pierre de fondation. Il faut que je sente sa résistance, il faut qu'elle heurte mes os.

– Que je sois brisé.

Je veux la comprendre avec mon corps.

Nécessité alimentaire : là-bas je vais chercher ma vie, la vie de ma pensée.

Peut-être je ne suis pas fort si j'ai besoin de cette expérience corporelle.

⁵⁹ Ebda., S. 99.

⁶⁰ Ebda., S. 97.

⁶¹ Wolfgang Asholt: Le début de la Grande Guerre vu comme expérience des limites chez Drieu La Rochelle et Martin du Gard. In: Pierre Glaudes/Helmut Meter (Hg.): *L'Expérience des limites dans les récits de guerre (1914–1945)*. Genève: Slatkine 2001, S. 47–62, hier S. 48.

D'autres connaissent la force spirituelle dans les maisons qui sont loin de la guerre. [...] Mais moi, il faut que je sente la guerre avec mes entrailles. [...] ⁶²

Motive der Veränderung und der Verwandlung sind in der Kriegslyrik aller Fronten beinahe omnipräsent. Sie haben eine soziale, kollektive Dimension oder lassen sich auf eine individuelle, psychologische Ebene beziehen im Sinne eines Identitätswandels der der Extremsituation des Stellungskrieges ausgesetzten Frontsoldaten. Ernst Jüngers Kriegstagebücher berichten vom Fronterlebnis als Rausch und physischer wie psychischer Grenzerfahrung, eine Sichtweise, die derjenigen Drieu La Rochelles nicht unähnlich ist. Der Krieg kommt einer Initiation gleich und bietet Anlass für Männlichkeitskulte, wie, abermals mit Rückgriff auf die internationale Lyrik, auch in Corrado Govonis 'Guerra!' («E gli uomini si sentirono uomini finalmente / [...] / solo vestiti dei loro istinti belluini», 1915) oder Umberto Sabas 'Congedo' («Poi che il soldato che non parte in guerra / è una femmina che invecchia senza amore», 1921). Nicolas Beaupré deutet Guillaume Apollinaires erotisierendes Kriegsbild als Ausdruck einer «ambivalente attraction que pouvait exercer la guerre sur les hommes sommés d'y prouver leur virilité». ⁶³ Für Pierre Drieu La Rochelle, so Margarete Zimmermann, «erscheint das 'frauenlose Leben' an der Front als Möglichkeit, in einer Gemeinschaft von Männern aufzugehen». Sie verweist zudem auf einen Vers aus den 'Paroles au départ', in dem das Einrücken in den Krieg mit der Aufnahme in einen religiösen Orden verglichen und dadurch als eine Art 'religiöse Weihe' konnotiert wird: «Entre dans les ordres – infanterie, artillerie, génie, aviation». ⁶⁴ In den darauffolgenden Versen, die das Gedicht schließen, stellt Drieu La Rochelle diese initiatische 'Aufnahme' als Übergang zu einem Zustand zwischen Leben und Tod dar sowie auch, eigentlich einem avantgardistischen Topos entsprechend, als einer Erhebung der Sinne gleichkommenden und die eigenen Perspektiven erweiternden Höhenflug:

Prends cellule dans le poste d'écoute ou la sape –là tu es en présence de la mort, là menace l'abominable souffrance liminaire.
Ou élève-toi, si tu en es digne, dans l'avion
Au sommet du champ de bataille, à la clef de la voûte sonore, au comble du son humain. ⁶⁵

⁶² Pierre Drieu La Rochelle: *Interrogation*, S. 9 f.

⁶³ Nicolas Beaupré: *Écrire en guerre, écrire la guerre*, S. 182.

⁶⁴ Margarete Zimmermann: *Die Literatur des französischen Faschismus. Untersuchungen zum Werk Pierre Drieu la Rochelles 1917–1942*. München: Fink 1979 (Freiburger Schriften zur romanischen Philologie, 37), S. 44 f.

⁶⁵ Pierre Drieu La Rochelle: *Interrogation*, S. 12.

Krieg als Ritus und Fest

Auf die initiatische Dimension, die dem Krieg in der Literatur aus anthropologischer Sicht immer wieder beigemessen wird, sowie auf strukturelle Parallelen des Fronterlebnisses zu diversen Übergangsriten wurde in der Kritik mehrfach hingewiesen. Dazu siehe etwa Leonard V. Smith und vor allem Eric Leed,⁶⁶ auf dessen Überlegungen Smiths Ausführungen teilweise basieren. Im Kapitel 'Rites of Passage and the Initiation to Combat' seiner Studie *The Embattled Self* vergleicht Smith Phasen der Kriegserfahrung mit der Grundstruktur von Übergangsriten, denn «[r]ites of passage as a narrative form worked insofar as they served to mark a fundamentally transformative experience». Die Mobilisierung kommt einer Auflösung der ursprünglichen Identität gleich. Im Zuge des Kriegserlebnisses, das als Grenzsituation angesehen wird, die durch die Präsenz des Todes gekennzeichnet ist, kommt es zu einer Wandlung, aus der eine neue Individualität hervorgeht: «Liminality brought individuality back to center stage, suddenly and brutally. Some initiates would die, some would be mutilated, and some would live – all as individuals».⁶⁷ Was Smiths Überlegungen interessant macht, ist vor allem die Wiedergabe von Erinnerungen des westafrikanischen Veteranen Kande Kamara aus dem Jahr 1976, der seine Kriegserfahrung mithilfe des 'frames' eines Beschneidungsritus deutete. Auch wenn eine solche Sichtweise kulturell bedingt nicht sehr verbreitet war, so lässt sich dennoch sagen, dass das Kriegserlebnis allgemein sehr wohl als eine Art Probe wahrgenommen und die Existenz an der Front als liminaler Zustand empfunden wurde. Auch das Bewusstsein von der persönlichkeitsverändernden Kraft der Fronterfahrung ist in der Zeugnisliteratur beinahe omnipräsent. Es handelt sich dabei um eine Deutung und Sinngebung, die alle ideologischen und ästhetischen Ausrichtungen der Zeugnisse übergreifend zum Ausdruck kommt.

Eine der zentralen Thesen Eric J. Leeds ist, dass das Initiationschema auf den Krieg bezogen letztendlich scheitert. Als «historical» und nicht «ritual event», noch dazu angesiedelt in einer modernen, industriellen Gesellschaft, scheitert die Wiedereingliederung des gleichsam initiierten Individuums in die zivile Welt. Der narrative 'frame' des Übergangsritus lässt sich vom Veteranen des Ersten Weltkriegs nicht zu Ende führen. Das betroffene Individuum verbleibt gewissermaßen im 'no man's land', bleibt in einem Zustand des Übergangs gefangen:

⁶⁶ Leonard V. Smith: *The Embattled Self*; Eric J. Leed: *No Man's Land. Combat & Identity in World War I*. Cambridge: Cambridge University Press 1981.

⁶⁷ Leonard V. Smith: *The Embattled Self*, S. 42.

The rites and symbols of veteran's groups continued to celebrate liminality, and the war experience was nothing if not a reduction of self that forced the veteran into a defensive posture vis-à-vis his society. Perhaps the nature of the war and the character of industrial society prevented any consummation of passage, any reaggregation of the former soldier with his home. If the frontsoldier changed, so too had his society, and the veteran often felt that there was no place » to which he might return.

The veteran was a man fixed in passage who had acquired a peculiar « homelessness ».⁶⁸

In Eric J. Leeds Deutungsmodell kommt eine soziologische und anthropologische Sichtweise zum Tragen, die Leonard V. Smith durch die psychologische erweitert, indem der das Verbleiben von Heimkehrern in einem liminalen Zustand als Trauma deutet. Er verweist unter anderem auf Jean Gionos Essai *Je ne peux pas oublier* aus 1934, dessen Eingangssätze im Folgenden wiedergegeben werden. Das Bekenntnis Gionos deutet auf klassische Strukturen des Traumas hin, wie sie auch in den in Kap. IV ('Im Kriegserlebnis verfangen') besprochenen lyrischen Texten zum Ausdruck kommen:

Je ne peux pas oublier la guerre. Je le voudrais. Je passe des fois deux jours ou trois sans y penser et brusquement, je la revois, je la sens, je l'entends, je la subis encore. Et j'ai peur. Ce soir est la fin d'un beau jour de juillet. La plaine sous moi est devenue toute rousse. On va couper les blés. L'air, le ciel, la terre sont immobiles et calmes. Vingt ans ont passé. Et depuis vingt ans, malgré la vie, les douleurs et les bonheurs, je ne me suis pas lavé de la guerre. L'horreur de ces quatre ans est toujours en moi. Je porte la marque. Tous les survivants portent la marque.⁶⁹

Durch den Kriegsverlauf und angesichts der Situation der Veteranen sieht sich die vitalistische Perspektive vielfach ihrer Grundlagen entzogen. Der vitalistische Diskurs konzentriert sich naturgemäß vor allem auf die Zeit vor dem Krieg und auf die ersten Kriegsmonate. Wie Leonard V. Smith anmerkt, ist der Initiationsgedanke zudem tendenziell häufiger im Diskurs der «extreme Right» als in demjenigen anderer ideologischer Ausrichtung zu finden,⁷⁰ und in der Antikriegslyrik stehen schließlich nur noch das Scheitern und das Leid im Vordergrund. Avishai Margalit, dessen Überlegungen allerdings im Kontext der Holocausterfahrung stehen, beurteilt die Deutung von Extremsituationen als «persönlichkeitsbildende Erfahrungen» als schlichtweg «obszön».⁷¹

Als Ausdruck einer ähnlich vitalistischen Kriegsauffassung, wie sie im Deutungsmodell des Kriegs als Initiation zum Tragen kommt, lässt sich das verbrei-

⁶⁸ Eric J. Leed: *No Man's Land*, S. 33.

⁶⁹ Jean Giono: *Je ne peux pas oublier*. In: *Europe* (15.11.1934), S. 377–389, hier S. 377.

⁷⁰ Leonard V. Smith: *The Embattled Self*, S. 53.

⁷¹ Avishai Margalit: *Ethik der Erinnerung*, S. 77.

tete Motiv des Kriegs als Fest betrachten. Bei den Futuristen etwa hat der Krieg als Fest dionysischen Charakter: «Noi andiamo alla guerra danzando e cantando», propagiert Marinetti in den *Serate futuriste*. In seinem *Manifesto della danza futurista* von 1917 schlägt er sogar eine Choreografie für drei Kriegstänze vor: *Danza dello shrapnel*, *Danza della mitragliatrice*, *Danza dell'aviatrice*. Die Parallele zwischen Schlacht und Fest findet sich nicht nur im italienischen Futurismus, der die durch die Materialschlachten des industriellen, technisierten Krieges bewirkte Berauschung widerspiegelt, sondern bei Autoren verschiedensten poetologischen Hintergrunds wieder. Oft lässt die vitalistische Kriegskonzeption auf den Austausch zwischen futuristischer Dichtung und französischer Avantgarde schließen. Sie findet bei Apollinaire ihren wohl prominentesten Ausdruck, wenn dieser etwa in 'Fête' oder 'Merveille de la guerre' das maschinelle Kampfgeschehen als Fest der Sinne und der Sinnlichkeit deutet. Allerdings kann eingeräumt werden, dass die Verknüpfung des Kriegsgeschehens mit Motiven der Sinnlichkeit hier nicht unbedingt als Ausdruck einer vitalistisch begründeten Kriegsbefürwortung zu sehen ist, sondern vielmehr als eine Form von Evasion fungiert:

Que c'est beau ces fusées qui illuminent la nuit
Elles montent sur leur propre cime et se penchent pour regarder
Ce sont des dames qui dansent avec leurs regards pour yeux bras et cœurs

J'ai reconnu ton sourire et ta vivacité
[...]72

Das Motiv des Fests erscheint in der Lyrik des Ersten Weltkriegs, insbesondere der futuristischen, auch als gruppenerneuernde und gruppenstärkende Ausschüttung von kollektiven Energien. Es kann als Teil eines positiven Deutungsmodells fungieren, selbst wenn es als Messfest mit der Opferthematik in Form einer *imitatio Christi* verknüpft wird. Je nach Deutung des von den Frontsoldaten erbrachten Opfers als sinnhaft oder sinnlos kann diese Bildschiene in der Frontliteratur zum (positiven) Deutungsmodell und Bewältigungsinstrument werden, oder aber, wie etwa die Interpretation des Kriegs als makabres Fest beziehungsweise Totentanz, zum Ausdruck des unbewältigten Erlebens und der Verzweiflung, denen oft nur noch Sarkasmus entgegnet werden kann. Ebenso verhält es sich mit der Interpretation des Leidens der Soldaten als übermäßiges Opfer, das zu keiner Erneuerung führt und unkompensiert bleibt – es sind dies Deutungen eines unbewältigten Erlebens (s. unter anderem Porchés *Poème de la tranchée*).

72 'Merveille de la guerre', in: Guillaume Apollinaire: *Œuvres poétiques*. Paris: Gallimard 1965 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 271.

Zusammenfassend sei festgehalten, dass aus Sicht der vorliegenden Studie die vitalistische Ästhetisierung des Kriegs, der Männlichkeitskult und das initiatische Kriegskonzept, wie wir sie unter anderem in Drieu La Rochelles Kriegsliteratur vorfinden, aber auch Motive des Kriegs als Fest und der *imitatio Christi* als Formen der Bewältigung gelten können. Eine Rezeptionsschiene, die solchen Deutungsmodellen Bewältigungspotential zuspricht, wurde von der Kritik bisher wenig verfolgt. Sie klingt bei Margarete Zimmermann an, wenn sie Drieu La Rochelles *Interrogation* eine «Tendenz zur Sinngebung des Sinnlosen» attestiert, die sie darin begründet sieht, dass «durch die Ästhetisierung der Kriegsrealität diese jeder Kritik entzogen und die Frage nach ihrer Berechtigung nicht zugelassen wird». ⁷³ Ähnlich betrachten Pierre Glaudes und Helmut Meter die mit der vitalistischen Vorstellung vom Krieg als initiatisches, die Lebenskraft steigerndes Ereignis einhergehende Sublimierung des Kriegserlebnisses als eine Form der Sinngebung: «Face au cataclysme de la guerre, quelques écrivains, sans ignorer les maux cruels qu'elle engendre, semblent encore se préoccuper d'en sublimer l'horreur, en cherchant jusque dans cette réalité-là du sens et de la valeur». ⁷⁴

Besonders interessant ist in diesem Kontext die Deutung von Ernst Jüngers Kriegsberichten, die Jürgen Nieraad vorlegt. Er stellt seine Reflexionen zu Jüngers vitalistischem Kriegskonzept ganz in den Fokus der Bewältigung. Nieraad zufolge verzichte Jünger durch eine sonst tabuisierte Darstellungsweise des Krieges als «gesteigerte Realität» bewusst auf das «humanistisch-aufklärerische Menschenbild», um angesichts der Fronterlebnisse und eben diesen trotzend die Kontinuität der eigenen Identität wahren zu können. Demnach kreiert Jünger «die psychologische Stabilität eines Helden mit ungetrübter Bewusstseins- und Handlungsidentität» – eine Stabilität, die allerdings ihren Preis fordert und auf Kosten des humanistischen Weltbilds der Logik einer Anthropologie folgt, «die im Kampferlebnis die Erschließung und Aktivierung einer fundamentalen, in der Kultivierungsgeschichte des Menschen verdrängten und tabuisierten Energie feiert und von daher zur literarischen Darstellung sonst zensierter Wahrnehmungs- und Empfindungsweisen» führt. ⁷⁵ Wie Kapitel III ('Identitäten im Wandel') der vorliegenden Studie erhellen soll, zählen das Zuwiderhandeln gegen das Selbstbild und der dadurch ausgelöste Identitätsbruch zu den größten Schwierigkeiten, mit denen Frontsoldaten und Kriegsveteranen zu kämpfen hatten. Die Themen des Identitätsbruchs und des Identitätswandels zählen zu den häufigsten der Frontliteratur, besonders die inti-

⁷³ Margarete Zimmermann: *Die Literatur des französischen Faschismus*, S. 39.

⁷⁴ Pierre Glaudes/Helmut Meter: Introduction. In: dies. (Hg.): *L'Expérience des limites dans les récits de guerre (1914–1945)*. Genève: Slatkine 2001, S. 9–13, hier S. 11.

⁷⁵ Jürgen Nieraad: *Die Spur der Gewalt*, S. 169.

mistische Lyrik wurde als geeignetes Medium angesehen, diese aufzuwerfen und zu verarbeiten (s. Kap. V, 'Die Suche nach Sprache').

Liminalität und Transzendenz

Antoine Compagnon trifft innerhalb der Erzählliteratur des Ersten Weltkriegs eine generische Unterscheidung zwischen dem «roman de la volonté» in der Art Jüngers oder D'Annunzios, in dem Lust am Krieg, Sexualität und Destruktion zur Sprache kommen und den er in der französischen Literatur bei Montherlant, Drieu La Rochelle und selbst Genevoix verortet, und dem «roman de la destinée»,⁷⁶ der, so könnte man es mit Smith formulieren, die «Metanarrative» des Kriegs als Katastrophe und des Leids der Soldaten als unverhältnismäßiges Opfer konstruiert. Letzterem können etwa die einschlägigen Erzählwerke Barbusses, Dorgelès', Duhamels oder Gionos zugeordnet werden.

Dem Gegensatzpaar «volonté» – «destinée» könnte man nun vielleicht auch noch Unterscheidungen wie beispielsweise diejenige zwischen gefühlter Aktivität und Passivität oder auch zwischen positiver und negativer Deutung des Kriegseinsatzes zur Seite stellen. Wie die eben vorangegangenen Überlegungen verdeutlichen sollen, kann jedenfalls von zwei konträren oder zumindest sehr unterschiedlichen Wegen der Bewältigung ausgegangen werden: Zum einen finden verschiedene Sinngebungsmodelle Verbreitung, die eine kohärente Deutung und teleologische Verankerung des Kriegserlebnisses ermöglichen können. Dazu gehören neben der vitalistischen und initiatischen Deutung, die hier nur exemplarisch angerissen wurde, jede der breit aufgefächerten ideologischen, patriotischen oder auch der religiös bestimmten Sinngebungen, solange sie dem sich aufdrängenden Sinnverlust entgegengehalten werden können. Eine enge Verquickung des patriotischen Diskurses mit religiösen Symbolen lässt sich für die Propagandadiskurse aller Nationen attestieren – weiterführend zu nationalistisch bestimmten Sinngebungsmodellen sei auf Almut Lindner-Wirsching (2004) verwiesen.⁷⁷ Auch die Erfahrung intensiver Frontkameradschaft hat natürlich ein hohes Sinngebungs- und Bewältigungspotential, das nicht unerwähnt bleiben soll, auch wenn sie nicht im Zentrum unserer Studie steht.

⁷⁶ Antoine Compagnon (Hg.): *La Grande Guerre des écrivains*, S. 32 ff.

⁷⁷ Almut Lindner-Wirsching: *Französische Schriftsteller und ihre Nation im Ersten Weltkrieg*. Tübingen: De Gruyter 2004 (Mimesis, 43).

Auf der anderen Seite sind die Zeugnisse angesiedelt, die das erwähnte Meta-narrativ des Kriegs als Unrecht oder Katastrophe zum Ausdruck bringen und im Allgemeinen vom Gefühl der Verfasser, einer «destinée» ausgeliefert zu sein, getragen sind. Hier kann als Weg in Richtung einer Bewältigung der Versuch der Versprachlichung an sich, die laufende Suche nach Sinn und Kohärenz beziehungsweise das Aufzeigen des Fehlens einer solchen, das sich im Hereinbrechen des Irrationalen und Absurden äußert, gedeutet werden. Es sind solche Zeugnisse, die im vordersten Blickfeld dieser Studie liegen.

Wie bereits erwähnt, hat etwa der Opferdiskurs an beiden 'Wegen' Anteil, indem er nicht nur zum Ausdruck einer «destinée» wird, sondern sich auch als Konsequenz einer «volonté» darstellt. Auch der Liminalitäts- und Transzendenzdiskurs, um den es im Folgenden geht, kennt dementsprechend zwei Seiten. So finden sich etwa in Pierre Teilhard de Chardins Kriegstagebüchern, in denen – ähnlich wie bei Jünger – die vitalistische Sicht des Kriegs als Motor eines kosmischen Fortschritts und lebenssteigernde Erfahrung zum Ausdruck kommt, Motive des Transzendenten oder Göttlichen eingebunden in ein positives Deutungsmodell. Teilhard de Chardin, der von der Fronterfahrung wie verzaubert gewesen zu sein scheint, sah den Krieg als «état supérieur et absolu de la vie, sorte de transfiguration mystique de la boue et de la mort».⁷⁸

Wie Klaus Vondung in seinem Aufsatz zur Vorstellung von «Geschichte als Weltgericht» darstellt, ist auch der Gebrauch biblischer Intertexte wie etwa der Apokalypse in erster Linie im Diskurs der patriotischen Literatur und Propaganda des Ersten Weltkriegs verbreitet. Vor der Folie des Apokalypsestoffs wird der eigenen Nation die Rolle des «Vollstrecker[s] des Weltgerichts» oder des «göttlichen Weltenrichters» verliehen.⁷⁹ Vondung geht aber auch auf wesentliche Unterschiede in der apokalyptischen Deutung des Krieges ein. Diese Unterschiede sind in engem Zusammenhang mit geistesgeschichtlichen Kontexten zu sehen. So stehen die apokalyptischen Deutungen etwa in Russland tendenziell der religiösen Tradition noch näher als in Deutschland und in Frankreich und heben die Schrecken des Kriegs stärker hervor. Zudem hängen solche Unterschiede von individuellen Erfahrungen ab: «[P]rimär wurden sie durch die Erfahrung des Kriegs angestoßen, aber auch zahllose andere Erfahrungen, die sich in der konkreten historischen Situation mit dem jeweils vorhandenen Geflecht individuell-biographischer, sozialer, ökonomi-

⁷⁸ Antoine Compagnon (Hg.): *La Grande Guerre des écrivains*, S. 44.

⁷⁹ Klaus Vondung: *Geschichte als Weltgericht. Genesis und Degradation einer Symbolik*. Postskript: Zum internationalen und gesellschaftlichen Kontext apokalyptischer Deutungen des Ersten Weltkriegs. In: ders. (Hg.): *Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1980, S. 62–89, hier S. 67, 86.

scher und politischer Gegebenheiten ereigneten».⁸⁰ Es gibt zahlreiche Beispiele, in denen das Leiden und das Chaos anstelle des gerechten Ausgangs der Apokalypse akzentuiert werden, darunter allen voran Texte der Antikriegsdichtung, von denen in dieser Studie in erster Linie die Rede ist.

Zu den bekanntesten lyrischen Stimmen der religiösen Sinngebung zählt der bretonische Dichter Jean-Pierre Calloc'h, dessen 'Karter-noz ér hleyéu. Péden er gédour' ('La veillée dans les tranchées. Prière du guetteur') in den 1924 erschienenen zweiten Band der *Anthologie des écrivains morts à la guerre (1914– 1918)* in bretonischem Original und in französischer Übersetzung aufgenommen wurde. Zuvor erschien das Gedicht im *Mercure de France* im Jänner 1917 sowie posthum in der Sammlung *Ar en Deulin/A Genoux* (1921). Es gibt das nächtliche Gebet eines Soldaten am Wachtposten wieder, in dem es unter anderem heißt:

[...]

« Je me recommande à Vous et à Votre Mère Marie; – Défendez-moi, mon Dieu, des épouvantes de la nuit, – Car ma tâche est grande et lourde ma chaîne: – Devant le front de la France mon tour est venu de veiller.

« Oui, la chaîne est lourde. Autour de moi demeure – L'Armée. Elle dort. Je suis l'œil de l'armée. – C'est une charge rude, vous le savez. Eh bien! – Soyez avec moi et mon suoci sera léger comme la plume.

[...] ⁸¹

Die Funktion des Religiösen bei Calloc'h ist allerdings nicht die einer teleologischen Deutung des Krieges, wie man sie aus dem breiten patriotischen Diskurs kennt, der auf religiöse Motive zurückgreift. Ebenso wenig basiert sie auf der weit verbreiteten Deutung des Kriegs als Strafe Gottes. Die religiöse Sinngebung meint hier vielmehr einen Glauben, der zu einem wirkungsmächtigen Instrument der Bewältigung und der Resilienz gegenüber den traumatisierenden Erlebnissen an der Front wird. Eine besondere Rolle spielt dabei, wie auch bei anderen Frontdichtern, das Motiv der *imitatio Christi*. Der 'frame' oder auch das Narrativ, das der christliche Opfergedanke vorgibt, verspricht eine Rettung der Menschheit sowie eine Annäherung an Gott über das Ertragen besonderen Leids: «Certainly religion, which to the vast majority of French meant Catholicism, provided a narrative structure for imagining mastery

⁸⁰ Ebda., S. 87.

⁸¹ *Anthologie des écrivains morts à la guerre (1914–1918)*. Bd. II. Amiens: Bibliothèque du Hérison; Edgar Malfère 1924, S. 106.

over death. [...] The martyr could anticipate eternal life as a superior version of himself, as a sacralized somatic whole». ⁸²

Auch in den Schlussversen von Noël Garniers 'Petite suite' aus der Sammlung *Le don de ma mère* (1920), die in einem pazifistischen Kontext steht, wird auf die Folie der Passion Christi zurückgegriffen. Der lyrische Sprecher sieht sich in einer Zukunftsvision gemeinsam mit seinem Feind an der Front im Sterben liegen und evoziert das Bild einer Kalvarienbergszene. Die göttliche Kompensation und Sinn-erfüllung liegt dabei allerdings im Friedensschluss mit dem Feind: ⁸³

Et quand nous serons tous les deux
deux pauvres morts crucifiés,
deux pauvres morts aux mains crevées,
je lui dirai «le fils de Dieu,
le Bien-Heureux, le Bien-Aimé
il n'est pas là entre nous deux?»
-le Bien-Aimé, le Bien-Heureux,
Me dira-t-il, déjà pâmé,
il n'est pas là, comme il devait?
-j'ai peur, -j'ai soif, -j'ai soif, -j'ai peur,
Alors Jesús entre nos cœurs
Fera le signe de la Paix. ⁸⁴

Weiterführend sei an dieser Stelle auf die Studien von Annette Becker und Alex Watson verwiesen, ⁸⁵ aus denen hervorgeht, welche große Bedeutung Religion, aber auch Spiritualismus und Aberglaube als Spender von Deutungsmodellen und von Bewältigungsstrategien für die Frontsoldaten des Ersten Weltkriegs spielten – eine Bedeutung, die nach dem Krieg zuweilen mit kritischer Distanz betrachtet wurde. Als Beispiel sei folgende Aussage Lucien Linais' aus dem Vorwort zu seiner Sammlung von Frontgedichten *Les minutes rouges* wiedergegeben, die 1926 publiziert wurde: «Vous comprendrez quelle lutte soutenait perpétuellement mon cœur, contre la haine qui l'entourait de toute part, et vous ne vous

⁸² Leonard V. Smith: *The Embattled Self*, S. 63.

⁸³ Zum Motiv der im Tod vereinten Gegner in der englischen und deutschen Dichtung des Ersten Weltkriegs, das sich auch in der französischen Frontlyrik findet, vgl. Martin Löschnigg: *Der Erste Weltkrieg in deutscher und englischer Dichtung*, Heidelberg: Winter 1994 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 3, 134), S. 47 f.

⁸⁴ Noël Garnier: *Le don de ma mère*, S. 59.

⁸⁵ Annette Becker: L'histoire religieuse de la guerre 1914–1918. In: *Revue d'histoire de l'Église de France* 86, 217 (2000), S. 539–549; dies.: *La guerre et la foi. De la mort à la mémoire, 1914–années 1930*. Paris: Armand Colin 2015²; Alex Watson: Self-deception and Survival: Mental Coping Strategies on the Western Front, 1914–18. In: *Journal of Contemporary History* 41, 2 (2006), S. 247–268, hier S. 256 ff.

étonnerez pas quand vous me verrez implorer l'aide d'une divinité, pour demeurer dans l'illusion».⁸⁶

Doch häufig scheitern religiöse Deutungs- und Sinngebungsmodelle bereits während des Kriegs. Dies ist unter anderem dann der Fall, wenn der 'frame' der *imitatio Christi* aufgrund des empfundenen Übermaßes des Opfers oder der Vorstellung von einer fehlenden Kompensationsstruktur nicht aufgefüllt werden kann. So sind auch zahlreiche Zeugnisse des Zweifels oder Glaubensverlustes angesichts des erlebten Grauens zu finden, wie etwa in Noël Garniers 'Petite suite', dem bereits erwähnten Text, der zwar die Passion Christi als Folie nutzt, aber dennoch den Glauben des lyrischen Sprechers als nicht gefestigt darstellt: «Jésus je crois en vous puisqu'y croyait ma mère».⁸⁷ Ein zentrales Thema ist in Garniers Gedichtsammlung die Ohnmacht – auch wenn die Jesusfigur immer wieder aufgerufen wird, so erscheint sie dennoch als machtlos. Anstelle einer Apotheose der Frontsoldaten erfolgt eine Vermenschlichung des Göttlichen. Ähnlich bleibt der Aufschrei der Soldaten im Schützengraben in Chennevières 'De profundis' nicht nur von der Gesellschaft, sondern auch von Gott ungehört. Auch der plakative Rückzug der Gottesfigur in Porchés *Poème de la tranchée* (1916) kann mindestens als Ausdruck eines Sinnverlusts gedeutet werden, wenn auch vielleicht nicht unbedingt als Glaubensverlust – denn auch der Rückzug Gottes ist schließlich Teil des christlich-religiösen 'frames' der Passionsgeschichte.

Im Zentrum des Interesses stehen hier aber die Liminalitäts- und Transzendenzkonzepte, die dem Ausdruck einer anderen Form von Sublimierung des Kriegserlebnisses als der vitalistischen, der mystischen oder der religiösen dienen, indem sie als Bildspender für eine Umschreibung der Unbegreiflichkeit beziehungsweise auch Unsagbarkeit einer nicht bewältigten oder nicht bewältigbaren Extremsituation fungieren, die sich jedem rationalen Zugang entzieht. Sie dienen als Metaphern der Überwältigung, wo eine mystische Deutung oder religiöse Sinngebung nicht wirklich in Anspruch genommen und im Grunde einzig der Sinnverlust thematisiert wird. Hier geht es nicht um eine Transzendierung im Sinne einer vitalistischen Sublimierung oder bewältigungsorientierten Trostspendung, ebensowenig – so unsere These – um den Ausdruck eines *mysterium tremendum* oder *fascinans* als Formen des Erlebens des Numinosen nach Rudolf Otto.

Was sehr allgemein festgestellt werden kann, ist, dass vor allem in der Lyrik, deren Möglichkeiten der Assoziation und Kondensierung von Bildern andere sind als die der narrativen Prosa, die Darstellung der Extremsituation, der die Front-

⁸⁶ Lucien Linais: *Les minutes rouges*. Jarville-Nancy: Les Arts Graphiques Modernes 1926, S. VIII.

⁸⁷ Noël Garnier: *Le don de ma mère*, S. 58.

soldaten ausgesetzt sind, oft mit Bildern einhergeht, die dem Begriffsfeld des Übernatürlichen oder Transzendenten zugeordnet werden können. Bildspender kommen dabei häufig aus dem Bereich der Phantastik beziehungsweise des Volksglaubens, wie etwa das weit verbreitete Motiv der *revenants*, der Wiederkehr der Gefallenen, dessen prominentester Ausdruck in Frankreich wohl in den verschiedenen patriotisch bestimmten Narrativen rund um Jacques Péricards legendären Ausruf «*Debout les morts!*» zu finden ist, von dem an anderer Stelle bereits die Rede war. Auch Narrative, die aus dem Legendenrepertoire stammen, wie die Wiederauferstehung von historischen Kriegshelden und das Auftreten siegreicher Heere der nationalen Vergangenheit, sowie auch Volkstraditionen wie der Totentanz, auf den unten näher eingegangen wird, finden sich in der französischen wie der internationalen Frontlyrik wieder.

Allen voran sind es aber, wie bereits erwähnt wurde, biblische Motive und Intertexte, die aufgerufen werden, um die existentielle Bedrängnis und Präsenz des Todes in den Schützengräben zu vermitteln – so etwa die Apokalypse, die Passion Christi oder auch andere Intertexte, wie beispielsweise die Opferung Isaaks, die genutzt wird, um die Kriegsschuld der Generation der ‘Väter’ zuzuschreiben, wie Jay Winter anhand von Texten Wilfred Owens, Osbert Sitwells und Rudyard Kiplings aufzeigt.⁸⁸ Der Gebrauch dieser und anderer biblischer Intertexte ist dabei wie gesagt keineswegs auf kriegskritische Texte beschränkt. Sie sind auch zentraler Bestandteil des propagandistischen Diskurses, der sie allerdings einer anderen Deutung zuführt.

Motive der Transzendenz werden auch mit der Kunst, der Literatur und dem Schreiben in Verbindung gebracht. So fungiert der Engel im Titelgedicht von Jean Cocteau bereits zitierter Lyriksammlung *Discours du grand sommeil*, in der der Dichter seine Kriegserlebnisse verarbeitet, als komplexes und vor allem poetologisches Symbol. Die Engelserscheinung im Traum führt zum ‘dichterischen Erwachen’ des lyrischen Ichs, das als «Jean» angesprochen wird und dessen Rolle im Krieg als Sanitäter der Biographie des Dichters entspricht. Die Assoziation des Dichtens mit einem Traumzustand beziehungsweise mit dem Tod findet sich immer wieder im Werk Cocteau: Hier fordert ihn der Engel aus dem Traum auf, in den Krieg aufzubrechen und der Nachwelt ein lyrisches Zeugnis des Erlebten zu hinterlassen. Durch die Engelsfigur wird, so Susanne Winter, «der transzendente Aspekt der *poésie*-Konzeption Cocteau bereits im frühen *Discours du grand*

⁸⁸ Jay Murray Winter: *Sites of memory, sites of mourning. The Great War in European cultural history*. Cambridge: Cambridge University Press 1997² (Studies in the Social and Cultural History of Modern Warfare), S. 220 f. Für einen der bewegendsten Texte dieser Reihe hält Jay Winter Rudyard Kiplings Zweizeiler «If any question why we died, / Tell them, because our fathers lied» (‘The common form’, *Epitaphs of the War* (1914–18), 1919). In: ebda., S. 220.

sommeil deutlich»⁸⁹ – die Einführung der Engelsfigur schreibt das schon im parallel entstandenen (Roland Garros gewidmeten) *Cap de Bonne-Esperance* (1919) an das Flugmotiv geknüpfte Poesiekonzept weiter:

Cet ange me dit:
Pars.
 Que fais-tu entre les remparts
 De ta ville?
 Tu as chanté le Cap du triste effort.
 Va et raconte
 [...]»⁹⁰

Laurence Campa zufolge ist eine der Funktionen der Kriegsliteratur in der Zelebrierung und Vermittlung des Heiligen zu finden, eine Vermittlung, bei der der Gattung Lyrik seit jeher eine besondere Rolle zukommt.⁹¹ Diese Einschätzung ist zweifellos richtig. Dennoch muss für jeden Fall eigens beurteilt werden, welches Verhältnis zum Heiligen oder Numinosen in den von Frontdichtern aufgerufenen Bildern der Transzendenz zum Ausdruck kommt. Vorweggenommen werden kann, dass es sich dabei um ein nicht immer leichtes Unterfangen handelt, wie auch das Beispiel Péricards zeigt, das sowohl rationale als auch irrationale Interpretationen erfahren hat. In der Motivik des Transzendenten bleibt vieles auf der bildlichen Ebene verhaftet und kann nicht als thematisch oder funktionell/pragmatisch im Sinne einer Vermittlung des «sacré», von der Laurence Campa spricht, betrachtet werden. Wie bereits erwähnt, liegt eine der Funktionen von Bildern des Transzendenten im Verweis auf die überwältigende, unbegreifliche und eigentlich unsagbare Erfahrung, für die kein bewältigungsrelevantes Deutungsmodell wirksam wird. In welchem Verhältnis die 'Leerstellen' des unbewältigten Erlebens wiederum zum Transzendenten oder dem «sacré» stehen, bleibt jeweils eigens zu beurteilen.

Da der Transzendenzbegriff die Vorstellung von einer Grenzüberschreitung impliziert, soll – wenn auch nur kurz – auf das Fronterlebnis als extreme Erfahrung beziehungsweise als Erleben einer Grenzsituation eingegangen werden. Eric J. Leeds programmatischer Titel *No Man's Land. Combat and Identity in World War I* (1981) verweist auf die Position der Frontsoldaten in einem 'Dazwischen', einem 'Niemandland', das seine eigentliche Bedeutung als neutrale Zone zwi-

⁸⁹ Susanne Winter: *Jean Cocteau's frühe Lyrik*, S. 57.

⁹⁰ Jean Cocteau: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*, S. 164.

⁹¹ Laurence Campa: *Poètes de la Grande Guerre*, S. 15.

schen zwei Schützengräben und Puffer, der die verfeindeten Truppen trennt, weit übersteigt: Die Frontposition ist auch und vor allem an der Grenze zwischen Leben und Tod angesiedelt und wird zum Ausdruck eines gleichsam verstetigten Übergangs (s. oben). In der Lyrik kommt vielfach zum Ausdruck, dass sich sowohl die lebenden als auch die gefallenen Soldaten in einer Art Zwischenwelt befinden. Letztere erhalten eine prosopopoetische Stimme, Erstere werden mit Eigenschaften belegt und in einem Umfeld dargestellt, die die Grenze zwischen Leben und Tod verschwimmen lassen.

Das Fronterlebnis kann durchaus in einem ethnologischen Sinn als «liminal» bezeichnet werden, ein Terminus, der von Victor Turner als sowohl individueller als auch sozialer Schwellenzustand verstanden wird, der, den rituellen Strukturen vergleichbar, einen Moment des Übergangs zwischen zwei Seinszuständen oder Identitäten, in dem Unbestimmtheit und Unsicherheit vorherrschen, darstellt. Ein Zustand der Liminalität kann hohe Kreativität erzeugen oder aber «Schauplatz von Krankheit, Verzweiflung, Tod und Selbstmord, des Zusammenbruchs normativer, klar definierter sozialer Beziehungen und Bindungen sein», wie es unter anderem in «Extremsituationen» wie dem Krieg der Fall ist.⁹²

Tatsächlich birgt die Kriegserfahrung eine ganze Reihe von Aspekten, die den Schwellensymbolen bestimmter *rites de passage* im Sinne van Genneps gleichen, wie auch Pamela Ballinger in einem Aufsatz zu Gabriele D'Annunzio hervorhebt.⁹³ Man denke an die Konzepte des 'Blutopfers' und der 'Feuertaufe',⁹⁴ aber auch an die Grabessymbolik, wie sie insbesondere in der Schützengrabenlyrik (s. unsere Besprechung Chennevières 'De profundis') zum Tragen kommt, oder auch an die reiche Motivik rund um die Themen der Entmenschlichung, des Sprachverlusts und des Identitätswandels. Dennoch sollten solche strukturellen Ähnlichkeiten aus unserer Sicht, wie bereits oben gesagt wurde, nicht zum Anlass für kontextenthobene Deutungen werden.

Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf ausgewählte Aspekte der Motivik des Transzendenten und sollen anhand von nur wenigen Beispielen einen Einblick in die Funktionalität dieser breiten Motivik geben. Hier geht es im Speziellen um Bilder der Liminalität und Transzendenz, die nicht als Baustein

92 Victor Turner: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt am Main: Fischer 1995, S. 72 f.

93 Pamela Ballinger: Blutopfer und Feuertaufe. In: Hans Ulrich Gumbrecht/Friedrich Kittler u. a. (Hg.): *Der Dichter als Kommandant: D'Annunzio erobert Fiume*. München: Fink 1996, S. 175–204, hier S. 182 f.

94 Vgl. ebda.

eines bewältigungsorientierten Sinnggebungsmodells betrachtet werden können, sondern die Undeutbarkeit, Unbegreiflichkeit und Irrationalität des Fronterlebnisses aufwerfen beziehungsweise zum Ausdruck bringen. Bilder der Transzendenz kommen häufig dort ins Spiel, wo es scheint, als wäre die Distanz zwischen Erlebnis und Erfahrung unüberbrückbar, wo es scheint, als bliebe die Sprecherinstanz im traumatischen Erleben verhaftet. Abgesehen von den patriotischen *revenant*-Legenden (vgl. Vondung⁹⁵ und den erwähnten Péricard-Mythos) bietet der Gebrauch einer Motivik des Transzendenten in Form von phantastischen Elementen meist keine Sinnggebung, sondern kommt zum Einsatz, wo eine solche unmöglich erscheint. Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Jay Winter: «Il faut reconnaître que ce type de spiritisme romantique était plus inquiétant que rassurant. La plupart des écrivains qui s'engageaient dans ce dialogue avec les morts n'offraient aucune solution aux problèmes moraux posés par la guerre».⁹⁶

Liminalität und Phantastik

Auf das besonders produktive Motiv der Gefallenen als *revenants* wurde von der Kritik mehrfach hingewiesen. Jay Winter setzt sich mit diesem Aspekt der Frontlyrik in seinem Aufsatz «Les poètes combattants: une nouvelle forme du sacré» (1994) sowie in seiner Monographie *Sites of memory, sites of mourning: the Great War in European Cultural History* (1995) auseinander und stellt die These auf, dass durch den Dialog mit den Toten, aber auch durch den neuen Heldentypus des Soldaten im 'no man's land' an der Schwelle zwischen Leben und Tod, die Romantik in der Frontliteratur erneut Einzug gehalten habe.⁹⁷ Hinzu kommt Winter zufolge auch noch eine formale Anlehnung an die Literatur der Romantik: «Leur modernité était le fruit d'un remaniement du langage traditionnel et non de son rejet. Ces poètes sont les premiers d'une longue lignée de romantiques modernistes qui entrent à reculons dans le 20^e siècle».⁹⁸

Sowohl die Toten als auch die lebenden Soldaten erscheinen in der Frontlyrik oft als einer Art 'Zwischenwelt' angehörig. Sie befinden sich in einem Zustand der Liminalität (s. oben), in dem die Grenzen zwischen Leben und Tod verschwimmen. Die Gefallenen erscheinen lebendig und treten mit den Lebenden ins Gespräch, die

95 Klaus Vondung: *Geschichte als Weltgericht*, S. 68, 86.

96 Jay Murray Winter: *Les poètes-combattants de la grande guerre*, S. 73.

97 Ebd., S. 72.

98 Ebd., S. 73.

Lebenden wiederum werden mit Eigenschaften und Attributen versehen, die ihren Tod vorwegnehmen. So etwa in Apollinaires 'Bleuet' aus 1917 (*Il y a*, 1925), eines der berührendsten und nicht zuletzt dank Poulencs Vertonung auch bekanntesten Gedichte der französischen Frontlyrik. Die titelgebende Kornblume, die in Frankreich, wie die Mohnblume in England, als Symbol des Gedenkens an die Kriegsoffer fungiert, wurde aufgrund der Farbe der französischen Uniformen als Diminutiv im Frontargot auch zum Synonym für *poilu*. Die ersten Verse apostrophieren stellvertretend für das Kollektiv einen nicht näher bestimmten Frontsoldaten, der sich kurz vor einer Schlacht befindet, als «Jeune homme / De vingt ans / Qui as vu des choses si affreuses».⁹⁹ Ihn erwartet der Tod zur Stunde des Angriffs, wie schließlich die letzten Verse suggerieren:

Il est 17 heures et tu saurais
 Mourir
 Sinon mieux que tes aînés
 Du moins plus pieusement
 Car tu connais mieux la mort que la vie
 O douceur d'autrefois
 Lenteur immémoriale¹⁰⁰

Mit großer Kunst weiß Apollinaire hier die Liminalität der Fronterfahrung auszudrücken. So verweist schon allein die beginnende Abendstunde als Zeitpunkt der Schlacht auf den Übergang vom Leben zum Tod. Vor allem aber ist es der Rekurs auf das Kalligramm, der den im Text thematisierten Zustand der Liminalität auch visuell wahrnehmbar macht. Das Syntagma «Tu as vu la mort en face plus de cent fois tu ne sais pas ce que c'est que la vie» bildet von links oben nach rechts unten verlaufend eine Kolumne, die den Text graphisch in zwei Teile trennt und dessen Sinn potenziert. Sie suggeriert die Frontlinie, die die feindlichen Stellungen trennt, und lässt den Soldaten im Niemandsland wie auch an der Grenze zwischen Leben und Tod gleichsam balancieren. Ebenso kann das Syntagma, das nach unten zu fließen scheint, mit einem Tränenfluss assoziiert werden und scheint die Trauer um das Kriegsoffer vorwegzunehmen. Vor allem aber suggeriert es sowohl in seiner graphischen Herausgehobenheit als auch in seiner rhythmischen Monotonie eine gewisse Zeitlosigkeit und Transzendenz, die als Motiv in den bereits zitierten Schlussversen wiederkehrt («Car tu connais mieux la mort que la vie / O douceur d'autrefois / Lenteur immémoriale»):

⁹⁹ Guillaume Apollinaire: *Œuvres poétiques*, S. 366.

¹⁰⁰ Ebda., S. 367.

BLEUET

*Jeune homme
de vingt ans
Qui as vu des choses si affreuses
Que penses-tu des hommes de ton enfance*

Tu
as
vu
la
mort
en
face
plus
de
cent
fois
tu
ne
sais
Transmets ton intrépidité
A ceux qui viendront
Après toi

Tu
connais
la bravoure et la ruse
pas
ce
que
c'est
que
la
vie

[...] ¹⁰¹

Eines der häufigsten Motive, die den Zustand der Liminalität in der Frontdichtung auszudrücken vermögen, ist das des Schlafes. Es dient einerseits als Metapher für den Tod: Vor allem in der französischen Lyrik ruft diese Bedeutung Rimbauds 'Le dormeur du val' als Intertext auf, wie etwa in Larréguy de Civrieux 'Le dormeur solitaire' (s. Kap. I) oder in 'Dernière relève' von Roland Dorgelès, wo es über die Gefallenen heißt: «Et là-bas ces dormeurs, raidis, que rien n'éveille».¹⁰² Andererseits wird auch der Schlaf der Lebenden immer wieder vorausdeutend mit dem Tod assoziiert. In Noël Garniers 'Lettre à Claude, mort...' (*Le don de ma Mère*, 1920), einem Gedicht, das die tiefe Trauer des lyrischen Sprechers über den Tod eines Kameraden ausdrückt, wird im Bild des Schlafs die Unterscheidung zwischen den Le-

¹⁰¹ Ebda., S. 366.

¹⁰² Dorgelès' 'Dernière relève' ist im April 1917 in der Frontzeitschrift *Le bochofage* erschienen und wurde in Béals Anthologie aufgenommen (Jaques Béal (Hg.): *Les poètes de la Grande Guerre*, S. 50–51; s. auch Kap. IV).

benden und den Toten aufgehoben.¹⁰³ Wiedergegeben werden hier die Gedanken des an einer Schießscharte Nachtwache haltenden Sprechers:

Les hommes que l'Ennui et le Silence endorment
sont couchés comme toi – et si près – dans la pluie
qu'on les dirait des morts, déjà vêtus de nuit
dans leur linceul de boue, informes.

[...]

Claude, tu dors aussi, et du même sommeil.¹⁰⁴

Ein weiteres Anzeichen der Liminalität ist im Bildrepertoire der scheinbar mit der Erde vermengten, sich physisch auflösenden oder sich gleichsam im Grab befindenden Soldaten im Schützengraben zu finden, das, wie an anderer Stelle bereits gesagt wurde, etwa François Porché im *Poème de la tranchée* zu nutzen weiß. Hier ist eine kleine Gruppe von Soldaten, die eine Schlacht im Schlamm eines Granattrichters überlebt, optisch und akustisch in ihrem Refugium kaum wahrzunehmen:

Le petit jour, jaunâtre et mou
Comme une eau lourde entre les sables,
Les trouve assis, méconnaissables,
Une quinzaine dans un trou.

Leur uniforme a pris la teinte
Des sacs de terre et des remblais;
Leur voix qu'on pouvait croire éteinte
Est sourde au fond de leur palais.¹⁰⁵

In Noël Garniers Frontgedicht 'Il pleut encore...' (*Le don de ma Mère*, 1920) wird das Bild des Leid und Trauer, aber auch die fehlende Hoffnung auf ein Kriegsende suggerierenden Dauerregens dem euphemistischen Bericht von schönem Wetter in der Feldpost an die Mutter gegenübergestellt. Die Monotonie des Dauerregens, die durch mehrere Wiederholungsfiguren auch rhythmisch spürbar gemacht wird, evokiert ähnlich wie Apollinaires 'Bleuet' einen Zustand der Zeitlosigkeit und lässt den Regen zum Symbol der Liminalität der Fronterfahrung werden. Das Gedicht beginnt mit folgender Strophe:

Comme nous ressemblons aux morts, dans la lumière
du petit jour qui pleut interminablement..
Il a tant plu hier, avant-hier, et tant

¹⁰³ Vgl. Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 255.

¹⁰⁴ Noël Garnier: *Le don de ma mère*, S. 47 f.

¹⁰⁵ François Porché: *Le poème de la tranchée*, S. 48.

plu tous les jours, toutes les nuits, toute la Guerre !
Comme nous ressemblons aux morts dans leur misère¹⁰⁶

Von der Liminalität der Fronterfahrung ist der Schritt zur Transzendenz nur ein kleiner. Mit der Verlebendigung der gefallenen Soldaten als *revenants* hält ein traditionelles Element der Phantastik Einzug. Meist bleibt dieses Motiv im Bereich der Metapher angesiedelt, und von Transzendierung oder Sakralisierung kann nicht oder nur in einem graduellen Sinn die Rede sein. Jedenfalls sind die Funktionen des phantastischen Bildbereichs vielfältig. So führt das Motiv der im Tod brüderlich vereinten Soldaten beider Fronten etwa in René Arcos' 'Les morts' (*Le sang des autres*, 1919) in erster Linie die Absurdität des Opfers vor Augen und steht ganz im Zeichen der pazifistischen, völkervereinenden Botschaft. Hier geht es, ähnlich wie in Noël Garniers oben zitierter 'Petite suite', vordergründig weder um eine Sakralisierung der Kriegserfahrung noch um eine Allegorisierung des Unbegreiflichen oder Sublimen:

[...]
Serrés les uns contre les autres
Les morts sans haine et sans drapeau,
Cheveux plaqués de sang caillé,
Les morts sont tous d'un seul côté
[...]¹⁰⁷

Ähnlich ist das bekannte Antikriegsgedicht 'Strange meeting' von Wilfred Owen angelegt. Die Schlussstrophe wird dem vom lyrischen Sprecher am Tag zuvor getöteten Feind in den Mund gelegt:

[...]
"I am the enemy you killed, my friend.
I knew you in this dark: for so you frowned
Yesterday through me as you jabbed and killed.
I parried; but my hands were loath and cold.
Let us sleep now. . . ."¹⁰⁸

Dass jedoch nur allzu häufig eine Verbindung zwischen Phantastik und Trauma hergestellt werden kann, ist evident. Die Literatur der Phantastik ist eine Spielweise für die an den Ausdrucksweisen von Ängsten und Traumata interessierte Kritik. Doch umgekehrt greift auch die Traumaforschung auf traditionelle Ele-

¹⁰⁶ Noël Garnier: *Le don de ma mère*, S. 60.

¹⁰⁷ Arcos in: Ian Higgins (Hg.): *Anthology of First World War French Poetry*, S. 17.

¹⁰⁸ Wilfred Owen in: Dominic Hibberd/John Onions (Hg.): *Poetry of the Great War. An Anthology*. Houndmills u. a: Macmillan 1986, S. 166.

mente der Phantastik zurück, wenn es darum geht, das Wesen von Traumata oder die traumatische Substanz zu benennen. In seiner bereits zitierten Studie zur Zeugnisliteratur des Holocaust, *L'écriture des revenants*, deren Titel mit der Mehrdeutigkeit des *revenant*-Begriffs spielt, hält Peter Kuon fest:

Notre analyse aboutit au paradoxe que le trauma n'est accessible à l'écriture qu'au moment où le survivant le maîtrise, c'est-à-dire au moment où il n'existe plus. Tant qu'il reste hantise, intrusion, cauchemar, il se manifeste, tel un revenant, dans un texte qui s'écroule d'épouvante. [...] Leurs textes se présentent comme des mises en scène qui montrent la transformation d'un élément étranger à la conscience du survivant – signifiant troublant sans signifié – en élément assimilé, doté de signification, partie intégrante de sa mémoire, bref, la transformation du trauma en souvenir.¹⁰⁹

In Apollinaires 'Ombre' (*Étendards, Calligrammes*) treten die gefallenen Kameraden des lyrischen Aussagesubjekts in Form von personifizierten «souvenirs» auf, sie spiegeln die Innenwelt des Sprechers wider, den unbewältigten, traumatischen Erlebnis- und Erinnerungsbereich (s. Kap. IV, 'Im Kriegserlebnis verfangen'). In anderen Texten reflektieren die Gefallenen im Dialog mit dem jeweiligen lyrischen Sprecher die Ängste des Letzteren oder aber sprechen wohlwollend aus der überlegenen Position von Ratgebenden heraus. Hier erscheinen die *revenants* in ihrer Überlegenheit bereits deutlich dem Transzendenten zugehörig. So begegnen in Ivor Gurneys 'Ballad of the three spectres' dem lyrischen Sprecher drei Gefallene, deren erster ihm eine «gute Wunde» voraussagt, deren zweiter den Kältetod im Schützengraben ankündigt und deren dritter schließlich die gehässigsten Worte spricht: «He'll stay untouched till the war's last dawning / Then live one hour of agony».¹¹⁰ In Clemente Rèboras 'Voce di vedetta morta' (erschieden 1917 in *La Riviera Ligure*) wiederum rät der am Wachtposten verbliebene, bereits der Verwesung ausgesetzte Leichnam eines gefallenen Soldaten dem vorbeigehenden Kameraden, zu Hause über seine Kriegserlebnisse zu schweigen: «Però se ritorni / Tu uomo, di guerra / A chi ignora non dire ; / Non dire la cosa, ove l'uomo / E la vita s'intendono ancora».¹¹¹

Noël Garnier greift in seiner Frontlyrik besonders häufig auf Motive der Phantastik zurück. Hier scheinen diese deutlicher als in den bisher angeführten Beispielen als Ausdruck des Unbewältigten, als Indiz für Traumatisierungen zu fungieren.

¹⁰⁹ Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 304.

¹¹⁰ Ivor Gurney: 'Ballad of the three spectres'. In: Jay Murray Winter: *Les poètes-combattants de la grande guerre*, S. 69.

¹¹¹ Clemente Rèbora: *Voce di vedetta morta*. In: Andrea Cortellessa (Hg.): *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*. Milano: Mondadori 1998 (Testi e pretesti), S. 380.

Die Elemente der Phantastik können zwar allegorisch gedeutet werden, doch ihr semantischer Mehrwert geht tiefer als etwa in den erwähnten Texten Arcos', Gurneys oder Rèboras und reicht mit dem Verweis auf das Unbegreifliche, Unbewältigbare in den Konzeptbereich des Transzendenten hinein. Dennoch geht es hier nicht um eine sakrale oder religiöse Sinngebung. In erster Linie handelt es sich, wie Nancy Sloan Goldberg überzeugend einschätzt, um ein Einbeziehen des Irrealen zum 'Schutz des Sprechers': «Garnier [...] cherche dans ses poèmes a protéger ses narrateurs par des métaphores variées. Par exemple dans «Dans la tranchée», la mort devient une souillon surnaturelle, une Méduse moderne dont l'insatiable».¹¹² Der Einbezug des Irrealen, kann dem hinzugefügt werden, fungiert als Distanzierungsmechanismus, der die Darstellung des kaum Aussprechbaren auf metaphorischer Ebene ermöglicht. Die Phantastik wird zum Ausdruck der Überwältigung und erwirkt eine Distanznahme zur Realität. Sie kann in eine Vielfalt von Darstellungsmodi der Frontlyrik eingereiht werden, die an der Grenze des Sagbaren zum Einsatz kommen.

Gerade das phantastische Element lässt uns bei Garnier die Position im 'Dazwischen', die Präsenz des Todes als das gefürchtete Unbekannte fühlen. In 'Dans la tranchée' beispielsweise tritt der personifizierte Tod als abstoßende «vieille» und «putain» auf, die sich an der Front herumtreibt und sich ihre Opfer mit Willkür aussucht. Diese phantastische Figur vermag unter anderem den Topos der Unberechenbarkeit des Schützengrabentodes und das Gefühl der Frontsoldaten, einem Zufall ausgeliefert zu sein, zu verkörpern:

Tapis derrière un pare-éclat
 nous étions trois serrés en tas.
 (La vieille eût pu s'arrêter là)
 Elle est allée jusque...là-bas;
 elle a tué d'autres soldats!...¹¹³

Des Weiteren verbildlicht die Figur in ihrem makaberen Wirken das Grauen vor dem Tod. Der Eros-Thanatos-Aspekt tritt gegenüber dem Missbrauchsszenario in den Hintergrund: Der Tod erscheint nicht als Verführer, sondern als lüsterner Verschlinger, der seine Opfer überwältigt. Sehr häufig wird, wie schon gesehen, in der Frontlyrik des Ersten Weltkriegs die Unberechenbarkeit und Unbeeinflussbarkeit des Todes thematisiert. Erstmals in der Geschichte geht es um den von der übermächtigen Maschinerie des industriellen Krieges verursachten Tod, der durch keine Form von Mut oder Heldenhaftigkeit beeinflusst werden kann. Er trifft den

¹¹² Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 253–254.

¹¹³ Noël Garnier: *Le don de ma mère*, S. 31.

Einzelnen aus Zufall. Die Gewissheit der Soldaten, ihrem Schicksal absolut ausgeliefert zu sein, scheint in der Inszenierung der «vieille» durch die Erniedrigung zum Ausdruck zu kommen, der sie ihre Opfer aussetzt. In der Potenzierung des Opfermotivs durch das Missbrauchsszenario erreicht die Antikriegshaltung einen ihrer schärfsten Darstellungsmodi:

Elle a roulé toute la nuit
folle de sang, saouïe de bruit...

Baisé des bouches ci et là...
(la vieille vient, la vieille va)

[...]

Dans le boyau le plus profond
maintenant s'est couchée en rond.

(Pendant ce temps nous dormirons)
La vieille ronfle... un soldat mort
entre les bras (fait froid dehors...) ¹¹⁴

Die Allegorie des Todes in 'Dans la tranchée' ist mit einer Symbolik belegt, die das Transzendente aufruft. Die «vieille» wird mehrfach mit dem Kreis als traditionellem Ewigkeitssymbol in Verbindung gebracht («Elle a roulé toute la nuit», «maintenant s'est couchée en rond», «s'éveille et frotte son œil rond»). Auch ihr Kommen und Gehen im durch Repetition und den Einsatz von Klangfiguren hervorgehobenen Vers «La vieille vient, la vieille va...» suggeriert die ewige Wiederkehr, den Kreislauf von Leben und Tod. Zudem lassen sich diese Bilder mit der Kriegsmaschinerie in Verbindung bringen, sowohl akustisch («La vieille ronfle») als auch visuell über die Isotopie des Runden, die die Form der Geschosse beziehungsweise der Einschlagstrichter suggerieren könnte.

Der Totentanz: Noël Garnier, Paul Vaillant-Couturier

Des Weiteren häufen sich in Garniers 'Dans la tranchée' Elemente des Makaberem, die dennoch nicht den gesamten Text als von bitterer Ironie getragen erscheinen lassen. Besonders augenscheinlich ist beispielsweise die Grabesmotivik, die in Verbindung mit dem Bild des Schützengrabens zu den Topoi der Lyrik des Ersten Weltkriegs gezählt werden kann (vgl. unsere Besprechung von Chennevières 'De profundis', Kap. I):

114 Ebda., S. 30.

Dans le boyau le plus profond
maintenant s'est couchée en rond.

(Pendant ce temps nous dormirons)
La vieille ronfle... un soldat mort
entre les bras (fait froid dehors...)
[...]

Dans le boyau le plus profond
s'éveille et frotte son oeil rond.

Guetteur au créneau,
officier qui veilles,
prends garde...S'éveille
la vieille au cœur chaud,
[...]

C'est un bruit de pierres...
un corps qu'on descend sans linceul, ni bière
dans un trou de sang...

c'est un bruit de larmes...
« Ah! m... » ou « maman, »
des mains tombent l'arme,
la pipe des dents...
[...]¹¹⁵

Neben dem Grab ruft in Garniers 'Dans la tranchée' auch das Bild von «vers» – selbst wenn die Maden nur im Käse eines Proviantsacks gefunden werden («une souris pince / dans un sac ouvert / une tranche mince / de fromage (à vers)») – ebenfalls den Modus des Makaberen auf. Die Präsenz des Makaberen, die starke Rhythmisierung des Textes wie auch die Kreismotivik scheinen auf das finale Szenario, das an den Rundtanz der Totentanztradition erinnert, einzustimmen. Der Tod macht vor niemandem halt, jeder kommt irgendwann 'an die Reihe', wie die Schlussverse verkünden: «Maintenant le jour / se dissout en pluie / sur des yeux de nuit... / A chacun son tour!»¹¹⁶

Das Motiv des Makaberen steht niemals mit einem Sinngebungsmodell in Verbindung. Der Modus des Sarkasmus, mit dem das Makabere in der Frontlyrik einhergeht, schließt jegliche Form des Verständnisses oder gar Einverständnisses aus. Es sind vielmehr die Einsicht der Willkür und Sinnlosigkeit des Kriegsopfers und der Widerstand gegen dieses, die im Rückgriff auf den makaberen Darstel-

115 Noël Garnier : *Le don de ma mère*, S. 31–35.

116 Ebda., S. 35.

lungsmodus zum Ausdruck gebracht werden. Die Volkstradition des Totentanzes wird dabei in der Frontliteratur zu einem wichtigen Motivspender beziehungsweise zur Handlungsfolie. Zu den zahlreichen Beispielen des Rückgriffs auf die Totentanztradition zählen unter anderem Kurt Tucholskys 'Der Graben' (1926) oder Pierre Jean Jouvès 'Danse des morts' (1917). Zudem findet sich der Totentanzstoff auch in Schützengrabenliedern wieder. Ulrich Linse erwähnt Beispiele aus der Bildenden Kunst und verweist insbesondere auf Alfred Kubins 'Die Blätter mit dem Tod' (1915/16) sowie Käte Kollwitzs 'Abschied und Tod' (1923) und 'Der Tod' (1934/37). Er liegt jedoch nicht richtig mit der Annahme, dass die Literatur erst mit Ernst Tollers 'Totentanz' von 1919 begann, auf die Totentanztradition zurückzugreifen.¹¹⁷

Vor der Folie traditioneller Totentanzmotivik entstanden sind auch die *XIII Danses macabres* (1920) des als Artillerist an der Marne 1915 und bei einem Giftgasangriff 1918 verwundeten Dichters Paul Vaillant-Couturier, auf die hier kurz eingegangen werden soll. Protagonistin ist der personifizierte Tod, eine tanzende Figur, die wie in Garniers 'Dans la tranchée' die Sterbenden aufsucht und in 'III' in folgender Gestalt auftritt:

Sa chemise rouge indique la crête
De ses seins faux, de ses hanches fausses et met
Sur sa chair atone un vivant reflet
Et des roseurs par son squelette.¹¹⁸

Vaillant-Couturier lässt seine Todesfigur allerdings eine größere Bandbreite von Figurentypen an der Front wie auch im Hinterland heimsuchen und verwickelt diese der Totentanzfolie entsprechend manchmal in ein Gespräch.

Es handelt sich bei der im Jahr 1920 erschienenen Ausgabe der *XIII Danses macabres*, die nicht wieder aufgelegt oder reproduziert wurde, um eine aus mehreren Gründen interessante Edition. Allem voran sind die vierzehn Zeichnungen von Jean d'Espouy sehenswert, die die Gedichte selber Anzahl jeweils begleiten. Die Ausgabe entbehrt, abgesehen von der titelspendenden Nummerierung der Texte selbst, jeglicher Zahl. So gibt es keine Seitennummerierung und auch keine Angaben zum Erscheinungsdatum, was wiederum der Gedichtnummerierung («0» bis «XII»), die allerdings nur am unteren Seitenrand und eigentlich nicht als Titel erscheint, Sichtbarkeit verleiht. Der Effekt dieser Editionsform liegt wohl

¹¹⁷ Ulrich Linse: 'Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden!' Zur Resymbolisierung des Soldatentods. In: Klaus Vondung (Hg.): *Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1980, S. 262–274, hier S. 266.

¹¹⁸ Paul Vaillant-Couturier: *XIII Danses Macabres*. Paris: Clarté 1920, o. S.

vor allem in einer Art Entzeitlichung der Texte, wie sie auch in den folgenden Strophen aus 'XII' suggeriert wird:

Fronts atterrés sous les duels mathématiques
Des aciers vifs, des poudres vertes
Ou des mitrailleuses obliques
Le long des côtes découvertes.....

Vous n'osez plus compter les heures
Tant vous sont longues les journées.
On ne découvre plus l'âge de ceux qui meurent
Que sur leurs plaques oxydées.¹¹⁹

Wie im Schlussvers von Garniers 'Dans la tranchée' wird auch im Eingangstext ('0') von Vaillant-Couturiers Sammlung betont, dass sich dem Tod an der Front niemand entziehen kann. Hier sind es allerdings bereits die ersten Verse (des Gedichts sowie auch der Sammlung), die diese Unausweichlichkeit thematisieren:

Inexorablement, comme les feuilles glissent
dans la fatalité d'octobre
tous ceux qu'on a connus, chacun leur tour, périssent
avec un rythme sobre.¹²⁰

Die Wiederholung des Syntagmas «chacun leur tour», das in ähnlicher Form auch Garnier nutzt, hebt die Unentrinnbarkeit zusätzlich hervor: «Tes amis ont chacun leur tour aux champs livides / vidé leurs veines». Nicht nur die Widmung eines Gedichts an Vaillant-Couturier in Garniers *Le don de ma mère*, sondern auch solche Parallelen legen nahe, dass Vaillant-Couturier und Garnier mit dem lyrischen Werk des jeweils anderen vertraut waren. Zudem erschienen *Le don de ma mère* und die *XIII Danses macabres* im selben Jahr.

Das Eingangsgedicht '0' wurde von Nancy Sloan Goldberg in das Kapitel V ('D'autres écrivains pacifistes : choix de poèmes') ihrer Anthologie mit einem kurzen biographischen Abschnitt aufgenommen.¹²¹ Es wird nicht nur durch seine Nummerierung und Anfangsposition hervor- und von den anderen Texten abgehoben, sondern auch durch den Modus der Anrede an ein «Du», das sich an einen überlebenden Frontsoldaten richtet und die Präsenz eines Zeugen suggeriert («Tes amis ont chacun leur tour aux champs livides / vidé leurs veines et sont pâles / et ton cœur aussi, va, de beauté se vide / toi qui survivis aux balles»). Funktionell erin-

119 Ebd., o. S.

120 Ebd., o. S.

121 Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 344–345.

nerter '0' zudem an die den traditionellen Totentanztexten vorangestellten und diese einleitenden *vanitas*- und *memento mori*-Reflexionen. Die Zahl Null scheint auf diese paratextuelle Funktion zu verweisen. Der Text fasst dieses zwar zusammen, ist aber noch nicht Teil des Narrativs des eigentlichen Totentanzgeschehens, das schließlich auf die symbolträchtige Anzahl von dreizehn Gedichten aufgeteilt wird. Die Schlusstrophen schlagen eine Brücke zum Totentanznarrativ und verweisen auf den durch die industrielle Kriegsführung verursachten Massentod. Dieser kann jedermann gleichermaßen treffen und ist ein das Individuelle nivellierender Tod, wie auch derjenige der Totentanztradition. Zum gleichmachenden Wirken und zur Unberechenbarkeit kommt noch die Anonymität des Schützengrabentodes hinzu:

Et le cadran fatal tourne comme une roue.....
 la mort a fait de sa victime
 un tertre gris ou bien une bosse de boue
 dans un sol anonyme.....¹²²

Wie Ulrich Linse darstellt, erreicht mit der Totentanzfolie «die Entheroisierung ihren Höhepunkt». Darin liegt in jedem Fall eine zentrale Funktion des Aufrufens des Narrativs. Beide – sowohl die Sakralisierung des Heldentodes als auch dessen Entsakralisierung und Entheroisierung – schöpfen in der Frontliteratur aus der *revenants*-Phantastik. Doch der stärkste Ausdruck der letzteren Haltung findet sich zweifellos im Gebrauch des Makaberen und der Totentanztradition wieder:

Neben dem Massengrab trat als zweites zentrales Symbol für die durch die kollektiven Unsterblichkeitshoffnungen ausgelöste Todesumfängenheit das traditionelle Motiv des Totentanzes. [...] Die besondere Bedeutsamkeit des 'Totentanzes' liegt darin, daß hier dem sozialdominanten Mythos vom Krieg als Fest eine schaurige Persiflage entgegengestellt wird. Statt des heroischen Opfergangs der Jung-Siegfriede grinst uns der hohle Schädel an und klappern die dünnen Knochen im Tanze. Mit dem Totentanz-Symbol hatte die Entheroisierung des Todes ihren Höhepunkt erreicht.¹²³

Die Rolle der Persiflage, die Ulrich Linse hier dem Totentanzmotiv in der Literatur und Kunst des Ersten Weltkriegs attestiert, entspricht in etwa der des oben erwähnten Sarkasmus. Generell dient der Modus der Ironie, einerlei ob er in Form der Persiflage, der Satire oder des Sarkasmus auftritt, in der Frontliteratur als Distanzierungsmechanismus. Bekannterweise war die Ironie im Schützengrabenalltag weit verbreitet. Sie leistete einen wichtigen Beitrag zur Stärkung der Resilienz. Der Modus des Sarkasmus und der Persiflage verweist zudem auf die

¹²² Paul Vaillant-Couturier: *XIII Danses Macabres*, o. S.

¹²³ Ulrich Linse: «Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden!», S. 265 f.

Willkür und Sinnlosigkeit des Kriegsoffiziers, er bringt eine Haltung des Widerstands zum Ausdruck, ohne diese explizit machen zu müssen. Dies vermögen unter anderem Garniers 'Chansons macabres' aus *Le don de ma mère* zu verdeutlichen, deren erste Strophen im Folgenden wiedergegeben werden:

Flic-Flac, les os claquent
comme des sabots.
Flic-Flac, dans les flaques
d'eau !

Ah ! qu'il pleuve, pleuve, pleuve
comme il n'a jamais tant plu !
ça nous fait une peau neuve :
Et la pluie glisse dessus...

Flic-Flac, les os claquent
comme des sabots.
Flic-Flac, dans les flaques
d'eau !

Ah ! qu'il vente, vente, vente :
ma dernière mèche au vent
comme une étoile filante
vole jusqu'au firmament !

Flic-Flac, les os claquent
comme des sabots.
Flic-Flac, dans les flaques
d'eau !¹²⁴

Die Haltung des Widerstands charakterisiert auch die Figuren des Totentanzes, die versuchen, sich der Aufforderung des Todes zu verwehren. Hierin liegt eine weitere der Parallelen zwischen der Totentanztradition und dem Schützengrabendasein, die Vaillant-Couturier in seinen *XIII Danses macabres* sichtbar macht. Das Leben an der Front gleicht dem Totentanz aufgrund der ständigen Nähe des Todes, aber auch in der Sinnlosigkeit, sich gegen diesen aufzulehnen: «C'est la frise obsédante, où chaque jour t'enchaîne, / des nouvelles danses macabres, / affolement des derniers jours de vie certaine / chez l'être qui se cabre» ('0'). Der Begriff des «affolement» verweist zudem auf die drohende Überwältigung durch den erlittenen Sinnverlust. Der Totentanz des Schützengrabens ist sinnentleert, wie die Schlussstrophe von Vaillant-Couturiers '0' suggeriert. Denn er wird für ein «idéal médiocre» veranstaltet:

124 Noël Garnier: *Le don de ma mère*, S. 62 f.

Avec laideur finit ainsi la triste vie
 Dans la craie ou la glaise d'ocre
 Sous le ciel bas, pendant la danse indéfinie,
 pour l'idéal médiocre.¹²⁵

Ulrich Linse bringt in seinem Aufsatz «Das wahre Zeugnis. Eine psychohistorische Deutung des Ersten Weltkriegs» mit Manès Sperber den Begriff des Absurden ins Spiel. Jenseits zweier «konkurrierender Sinnwelten», die einander als «kriegsaffirmative» und «kriegsgegnerische Deutungsmuster» gegenüberstehen, kommt es im Fronterlebnis zur Erfahrung eines «Widersinns», der jede Form von ideologischem oder religiösem Sinngebungsmuster ad absurdum führt. Linse zufolge äußert sich in den Kriegsneurosen die psychohistorische Dimension eines Krieges, dessen Deutung nur noch seine «Sinnlosigkeit» festzustellen vermag und sowohl eine existentielle Krise als auch den «Verlust des Lebens-Sinns» nach sich zieht: «Der Sinnzusammenbruch begegnet uns [...] in seiner unverhülltesten Gestalt als psychischer Zusammenbruch. Was später zur 'Literatur' wurde, schlug sich zuerst in den Kranken- und Selbstmordberichten militärischer Stellen nieder».¹²⁶

Linse spricht des Weiteren von «Strukturen einer verkehrten Welt»,¹²⁷ die sich aus der «völlig neuen Erfahrungswelt»¹²⁸ ergeben, die der maschinelle Krieg geschaffen hat. Es kommt zum Verlust nicht nur althergebrachter Wertvorstellungen und Ideale, sondern auch zu einem Verlust der Sprache angesichts einer Wirklichkeit, die bislang unvorstellbar war und somit auch nicht darstellbar ist:

Das Empfinden für die Unangemessenheit des tradierten Idioms, die Sprachlosigkeit vor dem Neuen (mochte sie sich auch Jahre oder Jahrzehnte nach dem Krieg erst artikulieren) ist eine Folge des Widerspruchs zwischen herkömmlichen Bildern und neuer Realität [...]. Die Einsicht in das Symbol- und Sprachversagen ist damit wesentliches Indiz für die wahre Zeugenschaft.¹²⁹

Auf den Sprachverlust als Topos der Frontliteratur wird in Kap. V ('Die Suche nach Sprache') zurückgekommen. Als probaten Modus der Entgegnung auf den Sinn- und Sprachverlust stuft Linse die Satire ein: Sie vermag, die Absurdität der Kriegserfahrung zu entlarven.¹³⁰ Ähnlich vermögen Bilder wie das des Irrenhauses¹³¹ oder die hier fokussierten Elemente der Phantastik und der Totentanztradition die Erfahrung des Irrationalen und des Absurden widerzuspiegeln.

125 Paul Vaillant-Couturier: *XIII Danses Macabres*, o. S.

126 Ulrich Linse: *Das wahre Zeugnis*, S. 103.

127 Ebda., S. 102.

128 Ebda., S. 101.

129 Ebda.

130 Ebda., S. 107.

131 Vgl. ebda., S. 106.

III Identitäten im Wandel

Verlust des Selbstbilds

In *Temps et récit III* spricht Paul Ricœur von der «Funktion der Fiktion, die Bedingungen des Ganzseinkönnens der Verborgenheit zu entreißen». ¹ Hier legt er bereits das Konzept der 'narrativen Identität' an, das er wenige Jahre später in *Soi-même comme un autre* (1990; dt: *Das Selbst als ein Anderer*, 1996) weiterentwickelt. Wie an anderer Stelle bereits erwähnt wurde, haben Ricœurs Überlegungen zu Identität und Erzählung die jüngere Forschung zur Zeugnisliteratur beeinflusst. So stellt etwa Leonard V. Smith, dessen Ansatz die Erschütterung von Identitäten in der Extremsituation des Stellungskriegs ins Zentrum rückt, sogar infrage, dass die Kriegserfahrung noch irgendwo anders als in der Identität, die sie formt, festzumachen sei. Diese wiederum wird durch das Zeugnisablegen definiert und gefestigt: «Putting experience into writing would fix it in words, and stabilize both the experience and the identity of the author who had it». ²

Nun ist es aber gerade die Instabilität, die zum Motor wird sowohl für das Ablegen von narrativen Zeugnissen als auch für den lyrischen Ausdruck des unbewältigten Erlebnisses. Prototypischer Ausdruck der Instabilität sind die Darstellungen liminaler Zustände und Motive der Transzendenz, sofern sie nicht Bestandteil eines Deutungsmodells sind, wie bereits erläutert wurde. Die Repräsentation des Irrationalen etwa im Totentanzszenario, im apokalyptischen Chaos oder im Topos der verkehrten Welt drückt den Sinnverlust und die Konfrontation mit der Absurdität des Kriegsgeschehens aus. Eine Erfahrung, wie sie Louis Aragon in seiner lyrischen Autobiographie *Le roman inachevé* (1956) auszudrücken weiß:

Je vous dis que nous sommes morts dans nos vêtements de soldats
Le monde comme une voiture a versé coulé comme un navire
Versailles Entre vous partagez vos apparences d'empires
Compagnons infernaux nous savons à la fois souffrir et rire
Il n'y a jamais eu ni la paix ni le Mouvement Dada ³

Wo keine Sinngebung in Aussicht ist, wird in negativen Parametern und mit Motiven des Verlusts gehandelt. So nutzt etwa Eric J. Leed aus soziologischer und anthropologischer Sicht den Begriff des 'no man's land' als Metapher für die gescheiterte soziale Integration der Kriegsveteranen, die sich aus der Grenzsituation nicht mehr

1 Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung III. Die erzählte Zeit*, München: Fink 1991, S. 219.

2 Leonard V. Smith: *The Embattled Self*, S. 17.

3 Louis Aragon: *Le roman inachevé*. Paris: Gallimard 1980 [1956], S. 76.

lösen, den identitätserneuenden Übergangsritus gleichsam nicht vollziehen und ihren Platz im zivilen Leben nicht finden. Sie verharren in einem Zustand, den Leed als «liminal status [...] between the front and the home» bezeichnet.⁴ Den an anderer Stelle erwähnten sinngebenden Deutungen des Kriegs als initiatischer Übergangsritus, wie sie der vitalistischen Kriegsauffassung eigen sind, stehen Bilder eines gescheiterten Übergangs und instabiler Identitäten gegenüber. In den das Kriegsleid fokussierenden Texten erhalten sowohl das Liminalitätskonzept als auch das Motiv des Identitätswandels eine ganz andere Wertigkeit als in den Texten, die die Kriegserfahrung als Initiation und Identitätserneuerung deuten. Nichts kann in Ersteren jemals mehr so sein, wie es war, der Mensch, der von der Front zurückkehrt, ist nicht mehr derselbe, nicht, weil er seine Identität erneuern konnte, sondern aufgrund deren Verlustes.

In Noël Garniers 'Petite suite' (*Le don de ma mère*, 1920) wird die identitätsverändernde Kriegserfahrung mit einer unnatürlichen Alterung assoziiert. Hier der entsprechende Ausschnitt des lyrischen Dialogs, den der Sprecher mit seiner verstorbenen Mutter führt (und an anderer Stelle auf ein Gespräch mit den Frontkameraden und schließlich mit Jesus am Kreuz ausweitet). Die Symbolik des Todes, mit der der Graben behaftet ist, begleitet den Veränderungsprozess:

« Mais ce signe des temps mauvais
 Cette ride – ce cheveu gris
 À qui sont-ils
 Mon fils? »
 – Je ne sais je les ai trouvés
 En creusant un trou dans la terre
 Comme celui où vous dormez ...⁵

Ähnlich wird in Paul Vaillant-Couturiers '0' (*XIII Danses macabres*, 1920) ein innerer Wandel thematisiert. Er erfolgt in Form eines Verlusts der Emotionsfähigkeit, dem das physische Überleben kontrastiv gegenübersteht: «Tes amis ont chacun leur tour aux champs livides / vidé leurs veines et sont pâles / et ton cœur aussi, va, de beauté se vide / toi qui survis aux balles».⁶ Das Verlustgefühl wird in der Frontlyrik häufig als inneres Sterben dargestellt. Das vielleicht prominenteste Beispiel dafür findet sich wiederum in der italienischen Frontlyrik, nämlich in Giuseppe Ungarettis *Il porto sepolto* (1916), und zwar im mit «Valloncello dell'Albero Isolato il 27 agosto 1916» datierten Gedicht 'San Martino del Carso'. In diesem Text

⁴ Eric J. Leed: *No Man's Land*, S. 212.

⁵ Noël Garnier: *Le don de ma mère*, S. 57.

⁶ Paul Vaillant-Couturier: *XIII Danses Macabres*, o. S.

drücken folgende Bilder den Eindruck der Zerstörung und die Trauer um die gefallenen, oft unbegraben gebliebenen Kameraden aus:

Di queste case
Non è rimasto
Che qualche
Brandello di muro

Di tanti
Che mi corrispondevano
Non è rimasto
Neppure tanto

Ma nel cuore
nessuna croce manca

è il mio cuore
il paese più straziato⁷

Andere Passagen der internationalen Frontlyrik heben den erlittenen Werteverlust oder auch den Verlust der Selbstachtung hervor, der manchmal mit Letzterem einhergeht. Das Zuwiderhandeln gegen das Selbstbild und der dadurch ausgelöste Identitätsbruch zählen zu den größten Widrigkeiten, denen Frontsoldaten ausgeliefert waren. Vaillant-Couturier bringt die Werteproblematik in '0' (*XIII Danses macabres*) wie folgt zum Ausdruck: «l'incendie a brûlé la saine et douce estime / que tu te gardais; tristes heures / où l'on se cherche en vain dans la honte et le crime, / dont, malgré tout, on pleure.»⁸ Nicht nur etwa im Töten des Feindes oder beim Zurücklassen Verletzter finden sich die typischen Gewissenskonflikte, die den Fronteinsatz kennzeichnen. Auch die zensierte Freude über das eigene Überleben kann zu den Topoi der Frontliteratur des Ersten Weltkriegs gezählt werden. So finden sich in Charles Vildracs 'Relève' aus den *Chants du désespéré, 1914–1920* die folgenden Strophen:

Celui qui marche devant moi
Siffle un air que son voisin chante ;
Un air qui est loin de la guerre :
Je le murmure et le savoure.
Et pourtant ! les tués d'hier !

Mais l'homme qui a trébuché
Entre les jambes de la Mort

⁷ Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. Herausgegeben von Leone Piccioni, Milano: Mondadori 200017 (I Meridiani), S. 51.

⁸ Paul Vaillant-Couturier: *XIII Danses Macabres*, o. S.

Puis qui se relève et respire
 Ne peut que rire ou sangloter :
 Il n'a pas d'âme pour le deuil.⁹

Gewissenskonflikte wie der hier dargestellte («Et pourtant ! les tués d'hier !») ergeben sich aus einem Zuwiderhandeln gegen das eigene, an ein definiertes Wertesystem geknüpfte Selbstbild und erfordern eine Revision des Letzteren. Wie Peter Knoch in seinem Aufsatz zum Kriegserlebnis im Augenzeugenbericht festhält, verbergen sich hinter den Krisen, von denen Kriegszeugnisse aus Feldpost und privaten Tagebüchern berichten, «in aller Regel mentale Veränderungen».¹⁰ Wie nahe sich die populären Zeugnisse, wie sie Knoch untersucht, und literarische Verarbeitungen von Fronterlebnissen oft stehen, braucht nicht eigens betont zu werden.

Der den Identitätsbruch auslösende Verlust eines Teils seiner selbst ist allerdings auch im physischen Sinne zu verstehen. Wie Smith stringent formuliert, sind es in erster Linie die Erfahrungen von «death, mutilation and killing», die die traumatisierende Substanz des Krieges ausmachen. Die Angst vor physischer Desintegration ist beinahe omnipräsent und bezieht sich einerseits auf den verstümmelnden oder sogar körperlosen Tod, durch den man undifferenziert in der anonymen Masse der Gefallenen untergeht¹¹ – sei es aufgrund der desaströsen Auswirkungen der modernen Kriegsmaschinerie, sei es aufgrund des Verbleibs im Niemandsland, da die Gefahr des Bergens zu hoch, oder auch weil, etwa im Bereich der Alpenfront, aus meteorologischen oder landschaftsphysiologischen Gründen keine Bergung stattfinden kann. Der infolgedessen gefürchtete Identitätsverlust ist einer der am weitesten verbreiteten Topoi der internationalen Literatur des Ersten Weltkriegs.

Andererseits wird die Verstümmelung infolge von Kriegsverletzungen thematisiert. «[M]utilation distorted the intact self», konstatiert Leonard V. Smith, der die desintegrierende Wirkung von Mutilationen auf die Persönlichkeitsstruktur anhand einer Reihe von Zeugnissen untersucht.¹² So vielfältig die an der Front erlittenen Wunden sind, so unterschiedlich ist auch deren Auswirkung auf die Psyche der Versehrten. Die wahrscheinlich prominentesten literarischen Darstellungen solcher Auswirkungen stammen von Blaise Cendrars, dessen Verlust eines Arms wenn auch indirekt, so dennoch leitmotivisch in seinem Werk wiederkehrt, wie Laurence

⁹ Charles Vildrac: *Chants du désespéré. 1914–1920*. Paris: Gallimard (nrf) 2016, S. 27.

¹⁰ Peter Knoch: *Erleben und Nacherleben*, S. 206.

¹¹ Vgl. Leonard V. Smith: *The Embattled Self*, S. 76–77.

¹² Ebda., S. 75 ff.

Campa mit Sorgfalt aufzeigt.¹³ Es geht um einen unabschließbaren Bewältigungsprozess, wie auch Leonard V. Smith hervorhebt: «Perhaps the most masterful of French writers of the Great War [sc. Cendrars] acknowledges the impossibility of mastering the experience of his mutilation.»¹⁴

Manche Texte halten der Instabilität und Desintegration Bilder der Resilienz entgegen. Die physische und psychische Ganzheitserfahrung wird gesucht und festgehalten. So zeigt Leonard V. Smith auf, dass sich in diesem Sinne auch der Begriff des Mutes gewandelt hat: «A soldier could be considered brave, not because he was aggressive or disregarded danger, but rather because he conserved an integrated and self-conscious, embattled self that persisted to the last moment of life».¹⁵

Georges Chennevières ‘Dans une grange’ und ‘L’étranger’

An dieser Stelle soll eine vertiefende Darstellung der Problematik der Erschütterung und des Wandels von Identitäten infolge von Kriegserlebnissen anhand der Besprechung zweier exemplarischer Texte erfolgen. Georges Chennevière, dessen ‘De profundis’ aus *Appel au Monde* (1919) im Kontext unserer Überlegungen zum Begriff des lyrischen Zeugnisses im Fokus stand, kommt hier nochmals zur Sprache. Chennevières Kriegsslyrik, und darunter vor allem ‘L’étranger’,¹⁶ hat im Gegensatz zur überwältigenden Mehrheit der französischen Frontlyrik zumindest eine gewisse Aufmerksamkeit der Kritik genossen. Dies liegt, so Marsland,¹⁷ am Interesse, das der Gruppe der *Unanimistes* entgegengebracht wurde (neben Chennevière auch den Frontdichtern Georges Duhamel, René Arcos und Charles Vildrac).

Als eines von fünf Gedichten des Zyklus *A part*, der Kriegserlebnisse und deren Folgen thematisiert, erschien ‘Dans une grange’ 1920 in der Gedichtsammlung der *Poèmes, 1911–1918*. Der mit dem Jahr 1916 datierte Text geht nicht explizit auf Fronterlebnisse ein: Chennevière beschränkt sich auf die Darstellung von

13 Laurence Campa: *Poètes de la Grande Guerre*, S. 51–59.

14 Leonard V. Smith: *The Embattled Self*, S. 90.

15 Ebda., S. 79.

16 Aufgenommen in: Romain Rolland: *Les poètes contre la guerre. Anthologie de la poésie française 1914/1919*. Genève: Sablier 1920; Ian Higgins: *Anthology of First World War French Poetry*, S. 29–30; Elizabeth A. Marsland: *The nation’s cause*, S. 157–158; Nancy Sloan Goldberg: *En l’honneur de la juste parole*, S. 94–95.

17 Elizabeth A. Marsland: *The nation’s cause*, S. 11.

deren identitätsverändernder Wirkung. Die schlaftrunkenen Gedanken des lyrischen Sprechers erfolgen auch nicht an der Front, sondern holen ihn wiederholt während der Nachtruhe in einer Scheune im Hinterland ein. Dieser Ort scheint genug Abstand zu geben, um die geschilderten Erinnerungen und Reflexionen zuzulassen. Vor allem ist es aber der Halbschlaf oder der Moment des Aufwachens, der dem ins Unbewusste verdrängten 'alten Ich' den Weg in die bewusste Erinnerung bahnt.

Der Moment des nächtlichen Erwachens in der Scheune wie auch der Zustand des Halbschlafs verleihen den Gedanken des Sprechers eine scheinbare Inkohärenz und geben den Anschein eines Verweilens zwischen zwei Welten. Sie sind ein Ausdruck von Liminalität schlechthin. Dieses Szenario eines 'Dazwischen' leitet die Wahrnehmung und das Bewusstwerden des Identitätswandels ein, der den Text thematisch bestimmt und anhand einer Reihe von symbolhaften Bildern inszeniert wird. Hier die Eingangstrophe, die den liminalen Zustand wie auch die Instabilität der Identität des Sprechers über das Bild der Desorientiertheit des Aufwachenden bereits vorwegnimmt:

Lorsqu'ici je m'éveille au milieu de la nuit,
Il m'arrive souvent, dans cet instant confus,
Où l'âme hésite encore à sortir du sommeil,
De ne plus savoir où je suis,
Ni qui je suis, ni si l'on m'aime.¹⁸

Die Nacht kann, wie die zweite Strophe suggeriert, durchaus als Symbol des Vergessens und des Identitätsverlustes gedeutet werden. Auch die dunkle Tiefe des Meeres, Symbol des Unbewussten schlechthin, verweist auf die Ferne, in die das zivile Leben wie auch die 'alte' Identität gerückt sind. Die in der zweiten Strophe verlebendigten, personifizierten Erinnerungen bleiben für die Sinne unerreichbar. Die bildhafte gegenseitige Suche ist vergeblich, das Vergessen gleicht einer Verlorenheit:

Ma mémoire et la nuit composent des ténèbres,
Pleines de souvenirs et d'objets invisibles,
Qu'essayent de tâter mes mains et mes regards.
Je suis comme celui qui cherche
Une perle au fond de la mer.¹⁹

Die der Nacht entgegengehaltene Isotopie des Lichts, die sich schon im Bild der Perle am Meeresgrund ankündigt, symbolisiert in erster Linie die Erinnerung

¹⁸ Georges Chennevière: *Poèmes, 1911–1918*. Paris: La Maison des Amis du Livre 1920, S. 105.

¹⁹ Ebda.

und lässt auch die verlorene Identität wieder zutage treten. Ein Wiedergewinn, der zugleich die Hoffnung auf ein Ende des Krieges und auf Überwindung des traumatisierenden Fronterlebnisses suggeriert. Der Modus der Aufforderung scheint dem Adressaten einerseits nahezulegen, trotz aller Widrigkeiten seine Erinnerung und Identität zu bewahren. Andererseits könnte die Lichtmetaphorik, wie gesagt, auch mit der Hoffnung auf ein Kriegsende in Verbindung gebracht werden. Die hier aktive Sprecherinstanz bleibt unbestimmt, ebenso der Adressat, der zwar dem lyrischen Sprecher der übrigen Strophen zu entsprechen scheint, aber als «toi, homme» die Botschaft des Textes auf eine allgemeinere Ebene bringt und ein Kollektiv anzusprechen scheint:

Supprime l'ombre, et fais le jour autour de toi,
 Homme encore imbibé de sommeil et de doute.
 Voici quelques rayons luire aux fentes du toit.
 Un brin de paille, ça et là,
 Se dore d'un reflet qui bouge.²⁰

Den mit dem Bild der morgendlichen Lichtreflexe im Stroh assoziierbaren Erinnerungen oder auch Hoffnungen wird das Bewusstsein des 'erwachenden' Sprechers entgegengehalten, sich gemeinsam mit den Kameraden seiner Einheit in einer Scheune unweit der Front zu befinden. Gleichzeitig tritt als personifizierte Erinnerung das Kind auf, «un enfant d'autrefois», das mit dem lyrischen Sprecher identifiziert werden kann. Die im Rahmen der vorliegenden Studie untersuchte Frontlyrik ist im Übrigen überreich an Kindes- und Kindheitsbildern, auf deren Funktion an anderer Stelle noch verwiesen wird. Der Schmerz infolge des Vernehmens des eigenen Namens verweist auf den Schmerz der Erinnerung an eine verlorene Zeit und Identität. Die Distanz und Entfremdung wird einerseits in der Reaktion des Kindes in der allegorischen Begegnung greifbar, andererseits auch im Bild des Echos, das anstelle der zeitlichen die räumliche Dimension stellt und nicht nur Ferne suggeriert, sondern in seiner schmerzhaften Penetranz auch Orientierungslosigkeit und das Leid eines unbewältigten Identitätsverlustes suggerieren könnte:

Oui, la paille, je sais, et le sac sous ma tête;
 L'équipement pendu, le remugle des corps !
 Un enfant d'autrefois s'étonne de me voir,
 Et mon nom, prononcé tout bas,
 Rend un écho qui me fait mal.²¹

20 Ebda., S. 106.

21 Ebda.

In der nächsten Strophe tritt das ehemalige Selbst, «Ce que je fus», abermals personifiziert als Aktant und vom Sprecher losgelöst auf. Auch die Distanz wird erneut betont, die Erinnerungen erscheinen als bereits erloschen beziehungsweise nur noch indirekt abrufbar, wie die *Figura etymologica* in «je me souviens que de mes souvenirs» unterstreicht. Die Assoziation des Geräusches zerdrückten Stroh mit dem Knistern von Feuer setzt das Bild der Lichtreflexe auf dem Stroh aus der dritten Strophe fort und scheint dieses zu potenzieren. Das Feuer ist immer noch Teil der Lichtisotopie und als Symbol hier vermutlich weniger in seiner destruktiven Semantik als vielmehr als Sinnbild einer «zögernden» Erinnerung an die Kraft und Leidenschaft der Jugend zu verstehen:

Ce que je fus me force à rester sous des lampes.
O grâce! Ma jeunesse est si loin, maintenant,
Que je me souviens que de mes souvenirs.
La paille que sous moi j'écrase
Fait le bruit d'un feu qui hésite.²²

Die folgende Strophe scheint die genannte Deutung des Feuers zu bestätigen. Hier liegt der Fokus auf der Erinnerung an die Liebe der «femmes», deren Trauer den Identitätswandel des Sprechers als symbolischen Tod verbildlicht. Die Hintergründe des Identitätswandels oder Identitätsverlusts bleiben weiterhin ungenannt, wenn auch als Leerstelle präsent. Die Ellipse ist eine der zentralen Versprachlichungsstrategien von Fronterfahrungen. Zweifellos verhält es sich so, wie Annette Becker im Vorwort zu Nicolas Beauprés Studie *Écrire en guerre, écrire la guerre* betont: «souvent, les silences sont plus bruyants que les cris».²³

Enfance, adolescence, ô femmes qui m'aimiez,
Vous n'oubliez hélas! en me restant fidèles,
Car vous me regrettez, mais sans me reconnaître,
Depuis que vous portez le deuil
De celui que je ne suis plus.²⁴

Eine durch die Erinnerung ausgelöste, überwältigende Emotion wird in der vorletzten Strophe beschrieben. Die als «toute la nuit» verbildlichte, nicht greifbare «mémoire» (vgl. 2. Strophe) – wohl die Erinnerung an das verlorene Selbst – scheint wie eine «marée intérieure» auf einmal und auf nicht fassbare Weise hereinzubrechen. Die Metapher der «marée» kann dabei durchaus als ein die Inkohärenz und Unbewältigtheit des traumatischen Erlebens ausdrückendes Bild gedeutet werden.

²² Ebda.

²³ Annette Becker: Préface. In: Nicolas Beaupré: *Écrire en guerre, écrire la guerre*, S. 6.

²⁴ Georges Chennevière: *Poèmes, 1911–1918*, S. 106.

Das Herz schlägt laut in der Stille, eine Stille, die als metaphorische Stille des Vergessens durch das Aufkommen der Erinnerung überwunden wird:

Toute la nuit semble peser sur ma poitrine,
Et le sang bat si fort et si vite à mes tempes.
Que son flot seul suffit à remplir le silence,
Et que je me sens secoué
De sa marée intérieure.²⁵

Das Gedicht schließt mit dem Erklingen der «clairons», die die Rückkehr an die Front ankündigen. Zudem drängt sich in «Mais non, ce n'est pas l'heure encore» die Assoziation mit der gefürchteten Stunde des eigenen Todes auf. Gerade in diesem Moment scheint aber auch die gesuchte Erinnerung oder Hoffnung auf das Wiedererlangen eines positiven Weltbilds greifbar zu werden:

N'entends-tu pas, ailleurs, sonner d'autres clairons ?
Mais non, ce n'est pas l'heure encore, pense aux champs,
Au jardin proche où s'épanouissent des roses,
Pense à l'aube en route vers toi,
A la rosée, à d'autres choses ...²⁶

In der Kriegsliryk Georges Chennevières tritt die Wahrnehmung des inneren Wandels der durch die Fronterfahrung veränderten lyrischen Sprecher und Figuren typischerweise im Kontext der Begegnung mit oder der Erinnerung an die zivile Welt auf. So auch in 'L'étranger', dessen Titel das im Lauf des Textes umrissene Entfremdungsgefühl bereits programmatisch vorwegnimmt. In diesem ebenfalls im Gedichtzyklus *A part* aus 1916 erschienenen Text geht es um den Heimaturlaub eines Frontsoldaten, der als lyrischer Sprecher auftritt. Im zweiten Teil des Gedichts erfolgt ein ähnlicher Perspektivenwechsel wie in 'La grange', indem eine unbestimmte, ratgebende Instanz eingeschaltet wird.

Bereits die Eingangsstrophen skizzieren einen Zustand der Entfremdung, wobei auf Strukturen des Zaubermärchens zurückgegriffen wird. Die Jenseitswelt, auf deren Grausamkeit und Liminalität verwiesen wird, kann selbst aus räumlicher Distanz nicht wirklich verlassen und überwunden werden, der lyrische Sprecher ist jener Welt zugehörig («Je ne suis plus d'ici»). Das Gefühl von Haltlosigkeit wird mit dem Bild der Wanderung in Verbindung gebracht («Je suis un étranger / qui ne s'arrête pas»), ebenfalls ein klassisches Märchenmotiv, das auf Veränderung hinweist. In psychologischen Kategorien gesprochen scheint bereits in den ersten Versen die traumatische Dimension des Fronterlebnisses anzuklingen, indem die

²⁵ Ebda., S. 107.

²⁶ Ebda.

Unfähigkeit, die Grenzerfahrung auch nur vorübergehend abzuschütteln, zur Sprache kommt. Gleichzeitig erscheint das Fronterlebnis, ähnlich wie aus Derealisationserfahrungen bekannt, fremd und 'märchenhaft' unwirklich:

Je reviens du pays de la souffrance rouge
Et de la reine mort.
Je ne l'ai point quitté, puisqu'il me suit toujours
Et m'attend à la porte.

Je ne suis plus d'ici. Je suis un étranger
Qui ne s'arrête pas;
Un hôte qui regarde l'heure et qui s'apprête
A repartir là-bas.²⁷

Die Entfremdung von der Familie oder, noch allgemeiner, von der Zivilgesellschaft ist ein gängiges Thema und Topos der Frontliteratur. Sie äußert sich unter anderem in der Reserviertheit des Soldaten gegenüber selbst den engsten Familienangehörigen. Über die Fronterlebnisse wird oft geschwiegen, ein durchaus topisches Schweigen der *permissionnaires*, das unter anderen Carine Trevisan in ihren Studien zur Frontliteratur zu ergründen sucht.²⁸ Das Schweigen der Heimaturlauber oder Rückkehrer liegt einerseits in der Absicht begründet, die Familie zu schonen. Zudem fehlte es der Zivilbevölkerung oft an Verständnis für die Extremsituationen an der Front und deren Folgen, was wiederum eine Tendenz zur Autozensur mit sich brachte. Andererseits kann das Schweigen der Frontsoldaten aber auch Ausdruck von traumatischer Dissoziation sein beziehungsweise als Schutzmechanismus fungieren.

Die im Schweigen gipfelnde Entfremdung der Frontsoldaten wird in Klassikern der Erzählliteratur des Ersten Weltkriegs wie Henri Barbusse's *Le feu* (1916), dessen *Carnet de guerre* (1915) oder auch dessen Novelle 'L'Étrangère' (1920), in Erich Maria Remarque's *Im Westen nichts Neues* (1929) sowie vielen weniger bekannten Texten dargestellt.²⁹ Auch in François Porché's *Poème de la tranchée* findet sich der Topos des Schweigens vor der Zivilbevölkerung wieder (s. Kap. I, 'Frontlyrik als Zeugnisliteratur'). Verwiesen sei zudem auf Luc Durtains Lyrik, aus der Romain Rolland zwei Texte in seine Anthologie aufnimmt: 'Le régiment à l'arrière' und '14 juillet 1919', zwei Heimkehrergedichte aus den Sammlungen *Lise*

²⁷ Ebda., S. 103.

²⁸ Carine Trevisan: *Les fables du deuil*, S. 149 ff.

²⁹ Vgl. Martina Meidl: 'Oublier l'usage des mots'. Speech and Speechlessness in First World War Poetry. In: *PhiN-Beiheft* 15 (2018), S. 61–77, hier S. 63–68. Ian Higgins verweist zu dieser Thematik auf folgende Texte seiner Anthologie: Edmond Adams 'Supplicque', Georges Chennevières 'L'étranger', Marcel Martinets 'Elles disent ...' und Henriette Saurets 'Avertissement' (*Anthology of First World War French Poetry*, S. 127).

(1918) und *Le Retour des Hommes* (1920), die die Enttäuschung in Worte fassen, die viele Heimkehrer erfasste. '14 juillet 1919' geht insbesondere auf das Schweigen der Heimkehrer ein.

In der folgenden Strophe aus Chennevières 'L'étranger' wird die Weigerung des Frontsoldaten, vom Erlebten zu berichten, mit der Furcht vor emotionaler Überwältigung und einer daraus folgenden Sprachlosigkeit begründet:

Ne m'interrogez pas. Vous savez que les mots
 Se résoudraient en larmes,
 Et que je les retiens dans mon cœur où remue
 Un secret que je garde.³⁰

Der erste Teil des Gedichts schließt mit dem Eindruck einer Veränderung, die als subjektiver, innerer Wandel dargestellt wird. Objektiv erscheint alles gleich wie immer. Die Feststellung, alles sei beim Alten geblieben, verweist auf eine rationale, gleichsam ausmessende, aber auch oberflächliche Wahrnehmung. Nicht zufällig wird hier nur Unbewegliches fokussiert («Chaque chose à sa place», «La forme de chaque arbre»). Doch der «Traum» von der Rückkehr zum Alten entpuppt sich als unerfüllbar. Ähnlich einem 'Trigger' löst ein scheinbar unbedeutendes Detail in der Landschaft die plötzliche Präsenz des traumatischen Erlebnisses aus. Es ist ein fragiler Grashalm zwischen Steinen, mit dem den Entfremdungszustand suggerierenden Attribut «étrange» versehen, der dem Sprecher die prekäre Natur seiner Heimkehr und Rückkehr zum ehemaligen Selbst ins Bewusstsein ruft, ihn allgemeiner aber auch an die Vergänglichkeit des Lebens erinnert:

Rien ne semble changé, puisque mes yeux retrouvent
 Chaque chose à sa place,
 Et que je reconnais, au bout de tant de jours,
 La forme de chaque arbre.

Mais ce brin d'herbe étrange entre des pierres a
 Suffit à détruire mon songe,
 En m'évoquant partout une absence qui dure,
 Et le passage où nous vivons.³¹

Der Übergang zum zweiten Teil des Gedichts wird durch Asteriske und durch eine Änderung der metrischen Struktur sowie der Sprecherperspektive sehr deutlich gekennzeichnet. Auf die Pausen, die durch den Wechsel zwischen Zwölfsilbern und Sechs- beziehungsweise Achtsilbern entstehen, wird im zweiten Teil

³⁰ Georges Chennevière: *Poèmes, 1911–1918*, S. 103.

³¹ Ebd.

verzichtet, der Rhythmus erscheint beschleunigt. Die Aufforderung der ratgebenden Sprecherinstanz, möglichst große emotionale Distanz zum familiären Umfeld zu wahren, wirkt in ihrer Eindringlichkeit zudem durch die anaphorische Struktur verstärkt. Die zweite, ratgebende Sprecherinstanz bleibt wie in 'La grange' unbestimmt. Dennoch entsteht der Eindruck, es könnte sich um die dissoziierte Stimme des lyrischen Sprechers handeln, um die rationale, vernunftbetonte Seite seines Selbst. Hier sei erwähnt, dass die Dialogform als ein typisches Strukturmerkmal der französischen Lyrik des Ersten Weltkriegs angesehen wird, allerdings tritt sie hauptsächlich in stark argumentativ ausgerichteter Antikriegslyrik auf, wie Nancy Sloan Goldberg feststellt,³² und lässt Träger unterschiedlicher Erfahrungen und Ansichten miteinander ins Gespräch treten.

Étranger, ne te rendors pas,
Ce n'est pas encor le retour.
Ne t'attache pas à ces choses,
Ne demeure pas devant elles.
Ne laisse pas les souvenirs
Monter en eau à tes paupières.

Cette fleur, ne la cueille point.
Ne prolonge pas ce baiser,
Ne garde rien entre tes mains.
Ne fais rien qui puisse durer.
Ton cœur se viderait d'un coup.
Vite, vite, il faut repartir.³³

Das Gedicht schließt mit einer Rückkehr zur Ich-Perspektive. Auch Nancy Sloan Goldberg, die Chennevières 'L'étranger' in ihrer Anthologie berücksichtigt, deutet das Auftreten zweier Stimmen als Spaltung ein- und derselben Sprecherinstanz, die erst durch die Distanzierung von der Familie und dem zivilen Leben wieder aufgehoben werden kann: «[...] le narrateur conseille au premier, à cet 'étranger', de se déshumaniser intentionnellement afin de survivre à l'horreur de la guerre. Les deux narrateurs ne se réunissent qu'au moment où tout souvenir de la vie habituelle disparaît».³⁴ Abermals wird das Gefühl der Haltlosigkeit ausgedrückt, verstärkt durch den Gebrauch des Paradoxons im Eingangsvers der Schlussstrophe:

Je repars, sans être venu.
Est-ce l'adieu définitif ?
Le monde glisse sous mes pas.

³² Nancy Sloan Goldberg: *Discourse of Dissent*, S. 10.

³³ Georges Chennevière: *Poèmes, 1911–1918*, S. 104.

³⁴ Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 94.

Je sens que je n'aurais pas dû
Hélas ! regarder si longtemps
Tous ces visages.³⁵

Rückkehr als ein Anderer

Chennevières 'L'étranger' kann thematisch durchaus zu Jean Cocteau's *Discours du grand sommeil* (1925)³⁶ in Beziehung gesetzt werden, in dessen Titelgedicht ein ähnliches Heimaturlaubserlebnis zur Sprache kommt:

S'il rentre parmi les siens
son regard remplit sa femme de détresse.
Il assoit son corps
qui fume la pipe;
mais la pensée,
prise aux détours du labyrinthe,
reste lointaine.

*

Il interroge peu, il raconte peu,
il tape sur ses cuisses,
il dit: 'J'ai juste le temps de reprendre mon train'
et se lève pour rejoindre la chose, que l'épouse
redoute plus que la montagne
creuse où va Tannhäuser.³⁷

Die die Dichtung allegorisierte Figur eines Engels präsentiert hier Szenen des Heimaturlaubs eines Soldaten, dessen Fronterlebnisse er dem noch vor dem Kriegsdienst stehenden lyrischen Sprecher «Jean» visionsartig vorführt. Die Gedanken dieses Soldaten schweifen weit in die Ferne, seine Anwesenheit zu Hause kommt eigentlich einer Abwesenheit gleich. Auch hier wird das Bild einer Spaltung des Selbst inszeniert, das sich gleichsam an zwei verschiedenen Orten befindet. Auch hier werden die Eile der Rückkehr und die Kommunikationsproblematik thematisiert. Im Vergleich zu Chennevières 'L'étranger' wird das Augenmerk allerdings stärker auf die Entfremdung von der Familie, die hier auch zur Sprache kommt,

³⁵ Georges Chennevières: *Poèmes, 1911–1918*, S. 104.

³⁶ Obwohl die Sammlung des *Discours du grand sommeil* grundsätzlich bereits im Krieg (1916) entstand, wurde sie deutlich später und nach einer umfassenden Revision, die Cocteau's ideologische Haltungsänderung dokumentiert, publiziert (vgl. Georg Philipp Rehage: 'Wo sind Worte für das Erleben', S. 156).

³⁷ Jean Cocteau: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*, S. 165.

gelegt als auf die Selbstentfremdung (Depersonalisation). Der Ausschluss der Frau aus dem Bereich der Kriegserfahrung und ihr Unverständnis, aber auch ihre Furcht vor dem Verlust werden im Bild vom Venusberg aus Wagners Tannhäuser widergespiegelt. Auch hier wird wenn nicht die Märchenwelt, so doch auch ein geheimnisvoller, als magisch konnotierter Ort evoziert und das Fronterlebnis mit Liminalität in Verbindung gebracht.

Im Gebrauch der Proform «la chose» wird abermals die Unkenntnis oder Verständnislosigkeit der Familie deutlich. Gleichzeitig suggeriert diese Ersetzung auch den zuvor im Text thematisierten Sprachmangel und Sprachverlust, von dem der Frontsoldat am Höhepunkt eines Degenerationsprozesses, der nach und nach alles Menschliche verschwinden lässt und die Passivität seines Zustands unterstreicht, betroffen erscheint:

[...]
 l'homme tout nu,
 tout vêtu de ce qu'il trouve
 dans sa caverne
 contre le mammouth et le plésiosaure.

Tu le verras dépouillé,
 délivré,
 matricule,
 avec le vieil instinct de tuer;
 mis là comme l'animal qu'on emploie
 d'après les services qu'il peut rendre.
 [...]

Il a oublié l'usage des mots.
 La vie brûlante
 et somnolente ...
 Plante immobile, et plantes
 qui bougent: les animaux.³⁸

Von einer Art 'Markiertheit' spricht Ashley Somogyi in Bezug auf die irreversibel erscheinenden Veränderungen, die das Kriegserlebnis verursacht: «Though physically unscathed, [the soldier] perceives the war has left him with an indelible mark that has rendered him incapable of assimilating back into civilian society».³⁹ Ähnlich bezeichnet auch bereits Eric J. Leed die Kriegserfahrung als «scar, an organic mark», die nicht kommunizierbar ist und nicht weitergegeben

³⁸ Ebda., S. 164 f.

³⁹ Ashley Somogyi: 'That other life': Poetic exploration of responses to the dichotomy of war and home in First World War poetry. In: Nicolas Bianchi/Toby Garfitt (Hg.): *Writing the Great War*.

werden kann. Für Leed ist jede Grenzerfahrung, auch die des Stellungskriegs 1914–1918, mit einem initiatischen Lernprozess verbunden, der unauslöschliche Spuren hinterlässt. Als «liminal men» bleiben viele 'Initiierte' im Kriegserlebnis verhaftet und scheitern an der Wiedereingliederung in die zivile Gesellschaft.⁴⁰

Wie schon Elizabeth A. Marsland darstellt,⁴¹ ist die Kluft zwischen Soldaten und Zivilisten als ein Topos der Frontliteratur des Ersten Weltkriegs in die kollektive Erinnerung eingegangen. Allerdings muss eingeschränkt werden, dass dieser Topos nur für den Bereich der Antikriegsliteratur und vor allem diejenige sozialistischer Prägung typisch ist. In Letzterer wird häufig die Feindesposition ersetzt durch Zivilisten, denen man Kriegstreiberei vorwirft. Im selben Zuge wird eine zumindest mentale Verbrüderung mit dem Feind dargestellt. Eine neue «partage de l'humanité par la guerre» findet in diesem Sinne statt (Drieu La Rochelle, *Intérrogations*,⁴² 'Plainte des soldats européens'). Als vielleicht bekanntestes französisches Beispiel für die lyrische Inszenierung dieses hauptsächlich pazifistisch kontextualisierbaren Motivs kann René Arcos' 'Les morts' (*Le Sang des Autres*, 1919) gelten:

Les morts...

Le vent fait flotter
Du même côté
Les voiles des veuves

Et les pleurs mêlés
Des mille douleurs
Vont au même fleuve.

Serrés les uns contre les autres
Les morts sans haine et sans Drapeau,
Cheveux plaques de sang caillé,
Les morts sont tous d'un seul côté.

Dans l'argile unique où s'aïlle sans fin
Au monde qui meurt celui qui commence
Les morts fraternels tempe contre tempe
Expient aujourd'hui la même défaite.

Heurtez-vous, ô fils divisés !
Et déchirez l'Humanité
En vains lambeaux de territoires,

Comment écrire la Grande Guerre? Francophone and Anglophone Poetics. Poétiques francophones et anglophones. Oxford: Lang 2017, S. 65–82, hier S. 69.

⁴⁰ Eric J. Leed: *No Man's Land*, S. 27–28 und S. 193 ff.

⁴¹ Elizabeth A. Marsland: *The nation's cause*.

⁴² Pierre Drieu La Rochelle: *Interrogation*, S. 27.

Les morts sont tous d'un seul côté.

Car sous la terre il n'y a plus
 Qu'une patrie et qu'un espoir
 Comme il n'y a pour l'Univers
 Qu'un combat et qu'une victoire.⁴³

Elizabeth A. Marsland verweist in diesem Kontext auf Gerrit Engelkes 'An die Soldaten des großen Krieges', wo es unter anderem heißt:

[...]
 Lagst du bei Ypern, dem zertrümmerten? Auch ich lag dort.
 Bei Mihiel, dem verkümmerten? Ich war an diesem Ort.
 Dixmuide, dem umschwemnten? Ich lag dort vor deiner Stirn
 In Höllenschluchten Verduns, wie du in Rauch und Klirr;
 Mit dir im Schnee vor Dünaburg, frierend, immer trüber,
 An der Leichenfressenden Somme lag ich dir gegenüber.
 [...]⁴⁴

Die Kluft zwischen Soldaten und Zivilisten, die im Zuge solcher Bilder des 'gleichmachenden' und Feinde verbrüdernden Kriegs oft betont wurde, war allerdings im Grunde wohl kleiner, als es der Diskurs der Antikriegsliteratur vermittelt:

The accepted picture contrasts civilian ignorance with combatant knowledge, and continuing bellicosity at home with the combatants' growing pacifism. While one cannot doubt that the soldiers' experience at the Front was far beyond the comprehension of most people who had not seen action, civilians were by no means uninformed about the reality of the war.⁴⁵

Ein weiteres thematisches Feld, in dessen Rahmen Entfremdungs- und Wandlungserlebnisse zum Ausdruck gebracht werden, ist das Veteranentum. Auch hier geht es, wie in vielen Heimaturlaubsszenen, um eine von Distanz geprägte Beziehung zur Zivilbevölkerung, von der zahlreiche lyrische Zeugnisse berichten. Der in unserem Kontext besonders relevante Beitrag "That other life": Poetic exploration of responses to the dichotomy of war and home in First World War poetry' von Ashley Somogyi zum Sammelband *Writing the Great War. Comment écrire la Grande Guerre?* (Bianchi/Garfitt (Hg.), 2017), auf den auch an anderer Stelle verwiesen wird, nimmt sich verstärkt der psychologischen Dimension der Kluft zwischen Sol-

⁴³ René Arcos: *Le Sang des Autres. Poèmes, 1914–1917*. Paris: Sablier, S. 17.

⁴⁴ Gerrit Engelke: *Das Gesamtwerk: Rhythmus des neuen Europa*. Herausgegeben von Hermann Blome, München: List 1960, S. 130.

⁴⁵ Elizabeth A. Marsland: *The nation's cause*, S. 159.

daten und Zivilisten in der (englischen) Heimkehrer- und Veteranenlyrik an. Zusammenfassend hält Somogyi gegen Ende ihres Beitrags folgende Merkmale fest, die auch für zahlreiche der im Rahmen dieser Studie eingesehenen und besprochenen Texte gelten:

It is unsurprising that after enduring the experiences of the First World War men returned changed. Removed from the familiarity of the civilian world, soldiers found that personal qualities that had previously been of paramount importance were now devalued when compared with the relationships and mentality needed to survive at the Front. Soldier-poets endeavoured to express this adjustment through descriptions of their traumatic experiences and the mentality with which they viewed life. They articulated their sense of alienation, unmet expectations and position in the war, through shocking and introspective analysis in order to illustrate to some degree the factors contributing to psychological and physical changes that they themselves did not always completely comprehend.⁴⁶

Zu Bildern der Selbstentfremdung und der Entfremdung von der Zivilgesellschaft kommen mit Kriegsversehrtheit verknüpft auch noch Bilder der Fremdheit des eigenen Körpers hinzu. Unter den französischen Autoren, die sich mit der Thematik des Veteranentums auseinandersetzen, sei insbesondere Marcel Sauvage erwähnt, der an der Marne und an der Somme in Artillerie und Infanterie im Einsatz war und am 5. Oktober 1916 bei Sailly-Sallisel als Sanitäter schwer verwundet wurde. Nach dem Krieg widmete er sich dem Journalismus und publizierte Gedichte, Essays, Erzählliteratur sowie die Memoiren Josephine Bakers. Seine *Mémoires* sind 2021 posthum erschienen.⁴⁷ In *À soi-même accordé. Poèmes* erschien 1938 Sauvages Sammlung von teils bereits 1919 in *Quelques choses* erschienenen und überarbeiteten Gedichten, die er mit dem Titel *Cicatrices. Eclairs encore des douleurs mortes (1915–1920)* versah. Einer der Texte dieser Sammlung, 'Printemps 1919 (I)', kontrastiert die Aufbruchsstimmung der beginnenden Nachkriegszeit mit der Hoffnungslosigkeit des lyrischen Sprechers, eines Kriegsversehrten, der sich als Fremder im eigenen Körper wahrnimmt: «Ma carcasse de pantin / J' la sors, j' l'emène / Au soleil des avenues / Et dans l'ombre des jardins / Toute ma viande à pansements / Aux pansements apparue ... / J' la béquille prudemment.»⁴⁸

Dieser sarkastische Text ist zudem eines vieler Zeugnisse des Grolls, der während und unmittelbar nach dem Krieg gegen Frauen gehegt wurde, denen Unverständnis, unerwünschtes Mitleid oder, wie hier, Kriegstreiberschaft vorgeworfen wurden: «Elles nous ont soigné. / Ah ! comme elles nous ont soigné / Les femmes, avec le sourire / Nos femmes, nos sœurs ... / Nos mères ... Et d' quel cœur ! / Pour

⁴⁶ Ashley Somogyi: 'That other life', S. 79.

⁴⁷ Marcel Sauvage: «Ça manque de sang dans les encriers». *Mémoires 1895–1981*, Paris: Ed. Claire Paulhan 2021.

⁴⁸ Marcel Sauvage: *A soi-même accordé. Poèmes*, Paris: Denoël 1938, S. 28.

qu'on y r'tourne / Là-bas.» Die abweisende Haltung der Frauen gegenüber dem Versehrten, der die gefürchtetste aller Verletzungen erlitten hat, potenziert das Unrecht: «Ah ! les garces / comprends-moi, p'tit, si j'appuyais / Sur leurs gueules de porcelaine / Ma face / Ma face de cauchemar où suintent / Les fistules à jamais inguéries / Elles criaient, elles criaient ...».⁴⁹ Eine ähnliche Haltung gegenüber den Frauen kommt in 'C'est une histoire qu'il m'a contée, le grand blessé' aus derselben Sammlung zum Ausdruck, wie Goldberg aufzeigt.⁵⁰

Geneviève Duhamel's 'La blessure au visage', in oktosyllabischen *quatrain*s geschrieben und einer der Texte, die in das Kapitel 'IX (Les blessés / Les prisonniers)' der Anthologie von Prévost/Dornier aufgenommen wurden,⁵¹ skizziert eine ähnliche Form der Abweisung. Verschiedenste physische Veränderungen und Mutilationen von heimkehrenden Soldaten werden eingangs erwähnt. Alle diese Versehrten, die einer nach dem anderen mit anaphorischem «Toi, [...]» angesprochen werden, finden Trost und Halt bei den Frauen: «Mais les femmes, consolatrices, / Après l'étreinte du retour, / Ennobliront les cicatrices / A force de soins et d'amour.» Allein dem Entstellten, der sich noch dazu durch besonderen Mut und Einsatz im Kampf ausgezeichnet hat,⁵² bleibt dies versagt:

Mais toi, dont le masque effroyable
Est défiguré par l'horreur,
Pareil au monstre de la fable
Dont les petits enfants ont peur,

[...]

Toi qui n'en es pas mort, pauvre homme,
Mais, à toi-même, hélas ! survivis,
et qui n'as su donner, en somme,
Que ton visage à ton pays,

L'amour se détourne à ta vue,
L'amitié ralentit le pas,
Et, le matin de ta venue,
Ton chien ne te reconnut pas.⁵³

⁴⁹ Ebd., S. 29–30.

⁵⁰ Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 277–278.

⁵¹ Ernest Prévost/Charles Dornier (Hg.): *Le livre épique*, S. 209–211.

⁵² Die hier von Duhamel zum Ausdruck gebrachte Annahme, dass die Verletzung im Gesicht vom besonderen Mut herrührt, im Kampf das Gesicht vom Feind nicht abzuwenden («Au premier rang des bataillons / As su, sans détourner la tête, / Recevoir le coup en plein front»), wird man in Texten von Frontdichtern, wo vielmehr die Zufälligkeit von Verletzung und Tod betont wird, nicht finden.

⁵³ Duhamel in: Ernest Prévost/Charles Dornier (Hg.): *Le livre épique*, S. 210 f.

Der Entstellte verliert nicht nur den sozialen Halt, sondern auch seine Identität. Einzig von der Mutter, sollte sie noch am Leben sein, wird er wiedererkannt. Durch ihre Zuwendung – so das versöhnliche Ende – kann der Versehrte zu seinem Selbst zurückfinden:

Elle t'étreint et te regarde
 Et clame : « Quelle chance j'ai !
 C'est fini ! je l'ai ! je le regarde !
 C'est mon fils ... Il n'a pas changé »⁵⁴

Solchen Bildern der Entfremdung oder Wandlung steht der lyrische Ausdruck eines hoffnungseinflößenden Gefühls von Kontinuität entgegen. So kommt etwa in René Arcos' 'Tout n'est peut-être pas perdu' aus der Sammlung *Le Sang des autres* (1919, mit Illustrationen von Frans Masereel), auf das bereits im Zuge der Besprechung von Chennevières 'De profundis' (Kap. I, 'Frontlyrik als Zeugnisliteratur') hingewiesen wurde, große Hoffnung auf einen Neubeginn im Sinne einer neuen, sozialistisch bestimmten Weltordnung zum Ausdruck, für die Arcos sich als Mitglied der Gruppe der Abbaye de Créteil, einsetzte. Kontrastiv werden dem Kriegserlebnis («la tourmente») die Bewahrung von Werten, die positive Emotionsfähigkeit und vor allem die Beibehaltung der eigenen Identität als Basis für einen Neubeginn gegenübergestellt:

Tout n'est peut-être pas perdu
 Puisqu'il nous reste au fond de l'être
 Plus de richesses et de gloire
 Qu'aucun vainqueur n'en peut atteindre;

Plus de tendresse au fond du cœur
 Que tous les canons ne peuvent de haine
 [...]

Rien n'est perdu puisqu'il suffit
 Qu'un seul de nous dans la tourmente
 Reste pareil à ce qu'il fut
 Pour sauver tout l'espoir du monde.⁵⁵

54 Ebda.

55 René Arcos in: Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 64.

Entfremdungserlebnisse

Im Vorwort zu seiner Anthologie problematisiert Antoine Compagnon den Zeugnisbegriff. Er stellt sich die Frage, ob ein authentisches Zeugnis, wie es Jean Norton Cru versteht, überhaupt möglich sei, und kommt zum Schluss, dies verneinen zu müssen. Compagnon bezieht sich dabei unter anderem auf Aussagen Drieu La Rochelles, der berichtet, während des Kampfgeschehens in einen wie automatisierten Zustand verfallen zu sein und gleichsam neben sich stehend als ein Anderer agiert zu haben.⁵⁶ In 'La comédie de Charleroi' bringt der Erzähler einen solchen Zustand gleich mehrfach zum Ausdruck, wie etwa an folgender Stelle: «La vérité, c'est qu'aucun homme ne pensait plus aux autres, ni à lui-même. Car, [...], quand j'ai fait de mouvements pour tour à tour sauver ou perdre ma peau, ce n'était pas moi dont il s'agissait ; je n'étais que réflexes».⁵⁷ Aus dieser Art von Berichten zieht Compagnon den diskutablen Schluss, dass die Auswirkungen von Extremsituationen auf Psyche und Bewusstsein das Ablegen von Zeugnissen *per se* unmöglich machen:

On ne peut donc pas témoigner de ce qui n'a pas été vécu avec clairvoyance ou de ce qui a été vécu dans un état second, de ce qu'un autre moi [...] a vécu à notre place. [...] On ne saura jamais si Cendrars a «déchiré» son Allemand, si Paulhan a «traversé» le sien, si Genevoix a «collé une balle de revolver» aux siens, mais toutes ces expressions, ces périphrases suffisent à signaler leur malaise, et eux-mêmes l'ont-ils jamais su ?⁵⁸

Überraschend an Compagnons Sichtweise ist zudem der Zugang zu den genannten Texten, der deren Literarizität völlig aus dem Blickfeld rückt. Literarisch motivierte Fiktionalisierung wird nicht in Betracht gezogen, womit wir uns wieder Peter Kuons Auffassung von einer Zeugnisliteratur als Textgattung *sui generis* annähern, für die im Bereich der Frontliteratur des Ersten Weltkriegs auch aus unserer Sicht vieles spricht. Wie an anderer Stelle bereits festgehalten wurde, kann in jedem Fall davon ausgegangen werden, dass selbst in der kanonisierten Literatur zu Fronterlebnissen wesentlich mehr sowohl inhaltliche als auch formale Aspekte mit Mechanismen der Distanzierung oder der Bewältigung in Verbindung gebracht werden können, als generell von der Kritik erfasst wird.

So stellt beispielsweise die Wahrnehmung des eigenen Selbst als 'autre moi' in der Extremsituation eine Form der Distanzierung dar und kann als Schutzmechanismus gedeutet werden. Die Unwillkürlichkeit und Situationsgebundenheit solcher Wahrnehmungen weisen diese als akute Belastungsreaktion (peritraumatische Reaktion, Copingreaktion) und unmittelbare Folge des potentiell traumatisierenden

⁵⁶ Antoine Compagnon (Hg.): *La Grande Guerre des écrivains*, S. 42.

⁵⁷ Pierre Drieu La Rochelle: *La comédie de Charleroi*. Paris: Gallimard 2015, S. 37.

⁵⁸ Antoine Compagnon (Hg.): *La Grande Guerre des écrivains*, S. 42.

Erlebens aus. Als mittel- oder langfristige Folgen können der Persönlichkeits- und Identitätswandel betrachtet werden, die in den oben genannten und vielen weiteren Texten der Frontlyrik thematisiert werden, sowie im posttraumatischen Kontext auch die Erfahrung einer inkohärenten, widersprüchlichen Identitätsstruktur. Solomon/Laror/McFarlane sprechen in ihrem Beitrag zu traumatischen Belastungen im Zuge von Kampfeinsätzen von «akuter Dissoziation» als einem von mehreren Belastungssymptomen, von denen Veteranen verschiedener Kriege und unterschiedlicher Kulturen berichten und denen eine gewisse Universalität zugesprochen werden kann.⁵⁹ Eine fundierte psychologische Deutung der Erfahrung des 'autre moi' im Sinne eines sich selbst entfremdeten Zustands, der in Extremsituationen auftritt, kann hier nicht geleistet werden. Es sei allerdings auf Studien zu dissoziativen Vorgängen wie diejenigen von Eckhardt-Henn/Hoffmann, Fiedler oder Solomon/Laror/McFarlane verwiesen.⁶⁰

Eine ebensolche dissoziationsbedingte Erfahrung des 'Being Beside Oneself' rezipiert Paul Fussell in einer Reihe von britischen, unter anderem auch literarischen Zeugnissen als typische Fronterfahrung, der er ein eigenes Kapitel seiner preisgekrönten Studie *The Great War and Modern Memory* widmet.⁶¹ Zu Beginn seiner Überlegungen ruft Fussell Sigmund Freuds Aussagen über unser Verhältnis zum Tod in *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* (1915) in Erinnerung, denen zufolge der eigene Tod unvorstellbar bleibt:

Der eigene Tod ist [...] unvorstellbar, und sooft wir den Versuch dazu machen, können wir bemerken, daß wir eigentlich als Zuschauer weiter dabeibleiben. So konnte in der psychoanalytischen Schule der Ausspruch gewagt werden: im Grunde glaube niemand an seinen eigenen Tod oder, was dasselbe ist: im Unbewußten sei jeder von uns von seiner Unsterblichkeit überzeugt.⁶²

59 Zahava Solomon/Nathaniel Laror/Alexander C. McFarlane: Posttraumatische Akutreaktionen bei Soldaten und Zivilisten. In: Bessel A. van der Kolk/Alexander C. McFarlane u. a. (Hg.): *Traumatic Stress: Grundlagen und Behandlungsansätze. Theorie, Praxis und Forschungen zu posttraumatischem Streß sowie Traumatherapie*. Paderborn: Junfermann 2000, S. 117–130, hier S. 118, 121.

60 Annegret Eckhardt-Henn/Sven Olaf Hoffmann (Hg.): *Dissoziative Bewusstseinsstörungen. Theorie, Symptomatik, Therapie*. Stuttgart/New York: Schattauer 2004; Peter Fiedler: *Dissoziative Störungen und Konversion. Trauma und Traumabehandlung*. Weinheim: Beltz 2001²; Zahava Solomon/Nathaniel Laror/Alexander C. McFarlane: Posttraumatische Akutreaktionen bei Soldaten und Zivilisten.

61 Paul Fussell: *The Great War and Modern memory*. New York: Oxford University Press 2000 [1975], S. 191 ff.

62 Sigmund Freud: *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* [1915], Projekt Gutenberg, <https://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-i-7123/38>, o. S. (16.10.2019).

Nicht nur die Konfrontation mit dem Tod und das Bewusstsein der hohen Wahrscheinlichkeit, früher oder später selbst davon betroffen zu sein, sondern das generell kaum vorstellbare Ausmaß der Folgen des industrialisierten Stellungskriegs führen zu Derealisationstendenzen: «The whole thing is too grossly farcical, perverse, cruel, and absurd to be credited as a form of 'real life'. Seeing warfare as theater provides a psychic escape for the participant».⁶³ Wie Fussell weiter zeigt, findet sich in zahlreichen Zeugnissen eine Metaphorik des Theaters und der Inszenierung wieder, wie sie auch Freud verwendet, wenn er bemerkt, dass sich der Mensch seinen eigenen Tod gleichsam nur als Zuschauer von außen vorstellen könne. Im Bereich der Frontliteratur verweist Fussell zur Metaphorik des Theaters auf Siegfried Sassoon, Edmund Blunden, John Dos Passos und insbesondere Robert Graves.

Aus soziologischer Sicht wird öfters der von Émile Durkheim geprägte und von Robert K. Merton weiterentwickelte Begriff der «Anomie» mit Kriegserlebnissen in Zusammenhang gebracht. Wie Merton es formulierte, kommt es bei bestimmten Veränderungen sozialer Strukturen und Normen – oder, wie Peter Zima hinzufügt, bei einer Koexistenz zu vieler Normen, die einander schließlich relativieren⁶⁴ – zu einem Bruch mit gängigen Werten und sozialen Konventionen, der als durchaus allgemeine, standardisierbare Reaktion betrachtet werden kann: «[...] certain phases of social structure generate the circumstances in which infringement of social codes constitutes a «normal» response».⁶⁵ Tatsächlich führen der Rückgang von Normen und Werten sowie die Entbundenheit von Verantwortung und Schuld in der «insolente liberté du front»,⁶⁶ also im Kriegskontext, zu Entfremdungserfahrungen und inneren Konflikten, die nicht nur in der Frontlyrik, sondern allen Gattungen, Textsorten und auch anderen Medien während und nach dem Großen Krieg Niederschlag fanden. Wie so viele Aspekte der Fronterfahrung kommt auch dieser bereits und gleich mehrmals in Barbusses *Le feu* (1916) zum Ausdruck, unter anderem im letzten Kapitel des Romans:

[...] la guerre, aussi hideuse au moral qu'au physique, non seulement viole le bon sens, avilit les grandes idées, commande tous les crimes – mais ils se rappelaient combien elle avait développé en eux et autour d'eux tous les mauvais instincts sans en excepter un seul : la méchanceté jusqu'au sadisme, l'égoïsme jusqu'à la férocité, le besoin de jouir jusqu'à la folie.⁶⁷

63 Paul Fussell: *The Great War and Modern memory*, S. 192.

64 Peter Zima: *Entfremdung. Pathologien der postmodernen Gesellschaft*, Tübingen: Francke 2014 (UTB 4305), S. 118.

65 Robert K. Merton: Social structure and anomie. In: *American Sociological Review* 3, 5 (1938), S. 672–682, hier S. 672.

66 Antoine Compagnon (Hg.): *La Grande Guerre des écrivains*, S. 31.

67 Henri Barbusse: *Le feu*, XXIV, S. 423.

Im Bereich der französischen Frontlyrik findet die moralische Entfremdungserfahrung vielfältigen Ausdruck. Lucien Linais etwa zeigt in *Les minutes rouges* (1926) mehrfach das Leid auf, das durch den Werteverlust ausgelöst wird, auch Jean Cocteau verleiht diesem im Titelgedicht des *Discours du grand sommeil* Ausdruck:

Tu le verras dépouillé,
délivré,
matricule,
avec le vieil instinct de tuer;
mis là comme l'animal qu'on emploie
d'après les services qu'il peut rendre.
[...]

L'homme aux sens artificiels
Pour contrarier l'atrophie.
Son microphone,
ses jumelles.⁶⁸

Eine andere Form der Reaktion auf die belastendsten Ereignisse an der Front stellt das Gefühl von Gleichgültigkeit dar, ein Zustand der 'emotionalen Taubheit', dem auch der häufig geschilderte Eindruck von Teilnahmslosigkeit oder Ferngesteuertsein nahekommt. Peter Fiedler spricht von einem «subjektive[n] Gefühl emotionaler Taubheit, von Losgelöstsein oder Fehlen emotionaler Reaktionsfähigkeit (sog. 'Detachment')»⁶⁹ als einem der Merkmale von akuter Belastungsstörung. Bereits Sigmund Freud spricht in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) von einer hohen Energiebesetzung, die bei Durchbrechung des natürlichen Reizschutzes durch die Psyche im Zuge traumatischer Erlebnisse aufgebracht wird, «zu deren Gunsten alle anderen psychischen Systeme verarmen, so daß eine ausgedehnte Lähmung oder Herabsetzung der sonstigen psychischen Leistung erfolgt».⁷⁰ Der homodiegetische Erzähler aus Roland Dorgelès' *Les croix de bois* (1919) beschreibt die reduzierte emotionale Reaktionsfähigkeit während eines Gefechts folgendermaßen: «je veux me faire peur. Mais non, je ne peux pas. Ma tête lourde ne m'obéit plus. Mon esprit engourdi se perd en titubant dans une rêverie confuse».⁷¹ Zu den Gefahren, die ein solcher Zustand im Kriegsgeschehen mit sich brachte, sei weiterführend auf Alex Watsons Studie 'Self-deception and Survival: Mental Coping Strategies on the Wes-

68 Jean Cocteau: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*, S. 164, 166.

69 Peter Fiedler: *Dissoziative Störungen und Konversion*, S. 130–131.

70 Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, S. 30.

71 Roland Dorgelès: *Les croix de bois*. Paris: Magnard 2014, S. 100.

tern Front, 1914–18' verwiesen – eine Auseinandersetzung mit psychischen Bewältigungsstrategien, wie sie von den Soldaten der Westfront angewandt wurden.⁷²

Als valider Schutzmechanismus wird das Ausschalten der Gefühlswelt auch in Wilfred Owens 'Insensibility' dargestellt. In dieser mit «Winter 1917–18» datierten und 1920 publizierten Ode, einem der bekanntesten Texte der englischen Frontlyrik, wird die Emotionslosigkeit einerseits als willkürlicher Akt skizziert, als Fähigkeit zum Selbstschutz, über die nicht jeder gleichermaßen verfügt. Andererseits erfolgt die «insensibility» auch als unwillkürliche, autoregulative Reaktion auf die Belastung in der Extremsituation und kann in die Selbstentfremdung (Depersonalisation) derjenigen, die «sich selbst nicht mehr spüren», münden:

Happy are men who yet before they are killed
 Can let their veins run cold.
 Whom no compassion fleers
 Or makes their feet
 Sore on the alleys cobbled with their brothers.
 [...]
 And some cease feeling
 Even themselves or for themselves.
 Dullness best solves
 The tease and doubt of shelling,
 And Chance's strange arithmetic
 Comes simpler than the reckoning of their shilling.
 They keep no check on Armies' decimation.
 [...]⁷³

Wie an anderer Stelle bereits gezeigt wurde, stellt François Porché den Ausnahmezustand, in dem sich die Frontsoldaten im Moment des Angriffs spontan und reaktiv wiederfinden, ebenfalls als emotionslos und gleichsam ferngesteuert dar. Auch die Raum- und Zeitwahrnehmung erscheint verändert, jegliche Emotion in der «stupeur» erstickt. Geschossen wird scheinbar maß- und ziellos: «Le temps n'existe plus, le courage, la peur. / Tout se confond dans la stupeur. / Le fusil brûle, on tire, on tire».⁷⁴

Robert Musil beschreibt in einem auf den 22. September 1915 datierten Tagebucheintrag ein erstes einschneidendes Kriegserlebnis. Er war im Dorf Tenna in den trentinischen Dolomiten stationiert, als ein Fliegerpfeil in seiner unmittelbaren Nähe einschlug (s. auch 'Die Amse!', 1928). Die erinnerte Wahrnehmung zeigt eine Reihe von Charakteristika auf, die dem traumatischen Erleben eigen sind, wie etwa die veränderte Zeitwahrnehmung, Erinnerungslücken oder emotionale

⁷² Alex Watson: *Self-deception and Survival*, S. 252–254.

⁷³ Wilfred Owen in: Dominic Hibberd/John Onions (Hg.): *Poetry of the Great War*, S. 160 f.

⁷⁴ François Porché: *Le poème de la tranchée*, S. 44.

Dissoziation. Bei Realisierung der überstandenen Gefahr stellt sich ein Gefühl der Befriedigung ein, die Überwindung des Liminalitätszustands wird als eine Art Feuertaufe wahrgenommen. Insbesondere sei aber auf die emotionale Unberührtheit, ja fast Teilnahmslosigkeit hingewiesen, die hier zum Ausdruck kommt:

22/IX

Das Schrapnellstück oder der Fliegerpfeil auf Tenna: Man hörte es schon lange. Ein windhaft pfeifendes oder windhaft rauschendes Geräusch. Immer stärker werdend. Die Zeit erscheint einem sehr lange. Plötzlich fuhr es unmittelbar neben mir in die Erde. Als würde das Geräusch verschluckt. Von einer Luftwelle nichts erinnerlich. Von plötzlich anschwellender Nähe nichts erinnerlich. Muß aber so gewesen sein, denn instinktiv riß ich meinen Oberleib zur Seite und machte bei feststehenden Füßen eine ziemlich tiefe Verbeugung. Dabei von Erschrecken keine Spur, auch nicht von dem rein nervösen wie Herzklopfen, das sonst bei plötzlichem Choc auch ohne Angst eintritt. – Nachher sehr angenehmes Gefühl. Befriedigung, es erlebt zu haben. Beinahe Stolz; aufgenommen in eine Gemeinschaft, Taufe. – ⁷⁵

Ohne zu weit greifen, geschweige denn literarische Zeugnisse von Fronterfahrungen mit psychologischen Diagnosen in Verbindung bringen zu wollen, sei dennoch festgehalten, dass solche in der Frontliteratur dargestellten, kurz- oder längerfristig persönlichkeitsverändernden Zustände an von der Trauma- und Dissoziationsforschung untersuchte Symptome erinnern, deren Extremform als Erstarrungszustand des psychogenen Stupors bezeichnet wird.⁷⁶ Allerdings darf nicht vergessen werden, dass die Verbalisierung von Extremsituationen, in welchem Medium auch immer diese vorgenommen wird, in zeitlicher Distanz erfolgt und den erlebten Zustand aus der oft traumatischen, unbewältigten und infolgedessen inkohärenten, fragmentierten und ungedeuteten Erinnerung heraus schildert. Hinzu kommen Literarisierungs- und Ästhetisierungsprozesse.

Alex Watson vertritt in seiner oben bereits erwähnten Studie (2006) die Ansicht, dass die Frontsoldaten aller beteiligten Nationen über eine überraschend hohe Resilienz verfügten, und versucht dies durch Statistiken zu belegen, die die Zahl der aufgrund von «nervous disorders» behandelten Soldaten wiedergeben.⁷⁷ Solche Statistiken sind allerdings Ausfallquoten und geben keine Auskunft über die Zahl der von Symptomen posttraumatischer Belastungsstörung Betroffenen, ge-

75 Robert Musil: *Tagebücher*. Herausgegeben von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1976, S. 312.

76 «Wesensmerkmal dissoziativer Störungen ist die Unterbrechung normalerweise integrierter Funktionen des Bewusstseins, des Gedächtnisses, der Identität oder der Wahrnehmung der Umwelt. Die Störung kann plötzlich, in Stufen, vorübergehend oder chronisch verlaufen.» (DSM-IV, übers. von S. O. Hoffmann, in: Annegret Eckhardt-Henn/Sven Olaf Hoffmann (Hg.): *Dissoziative Bewusstseinsstörungen. Theorie, Symptomatik, Therapie*, Stuttgart/New York: Schattauer 2004, S. 4).

77 Vgl. Alex Watson: *Self-deception and Survival*.

schweige denn über das Ausmaß anderer psychischer Auswirkungen. Dagegenhalten lassen sich die Ausführungen Jay Winters in 'Shell Shock', einem Beitrag zur *Cambridge History of the First World War*: «The degree of under-reporting of psychiatric morbidity among serving soldiers in the Great War is unknown but is almost certainly high».⁷⁸ Als Gründe für die geringe Sichtbarkeit psychischer Auswirkungen und Erkrankungen führt Winter den kulturell bedingten Männlichkeits- und Tapferkeitskodex an. Offiziere, die auf Grund ihres Bildungshintergrunds oft eher in der Lage waren als viele einfache Soldaten, Belastungsstress- und Traumasymptome richtig zu deuten, hatten eine Vorbildrolle inne und mussten die Moral der Truppe aufrechterhalten. Im Zweiten Weltkrieg war der Umgang mit den einschlägigen Symptomen bereits ein anderer.⁷⁹ Hinzu kommt, dass in Krisenzeiten die Auseinandersetzung mit Traumata gegenüber einer unmittelbaren existentiellen Not oft in den Hintergrund tritt.

Die Darstellung von 'shell-shock'-Opfern nimmt in der französischen Literatur des Ersten Weltkriegs zwar ihren Platz ein, doch es wird ihr relativ wenig Raum gegeben. In der Erzählliteratur lässt sich vor allem auf Maurice Genevoix verweisen. In der Lyrik ist die Thematik noch rarer gesät. Gewidmet hat sich ihr Lucien Linas in 'Le Fou' aus der Sammlung *Les minutes rouges* (1926), einem Gedicht, das der Verfasser chronotopisch mit «La Fille-Morte 1916» verankert, einer der umkämpften Anhöhen in den Argonnen sowie Schauplatz eines Minenkriegs:

Tout à l'heure encore, il rêvait.
 Son âme, douloureusement étreinte, s'en était allée chercher loin du sol gluant et gris de la tranchée, un
 [peu de soleil et d'amour.
 Elle avait fui ce lieu de dévastation et de souffrance, pour retrouver, là-bas, ceux qu'elle chérissait.
 Elle oubliait, un moment, que la sottise humaine lui avait ravi le bonheur du passé.
 Elle se berçait au souvenir des tendresses d'antan.
 Tout à l'heure encore il rêvait.
 Soudain, une force étrange a déchiré la terre, entr'ouvrant ses flancs.
 [...]

Que s'était-il passé ?
 Il l'ignore,
 Il n'a rien vu ; seul, son cœur à ressenti.
 Sa raison, elle, s'est enfuie avec l'aveuglante flamme.
 Il n'est plus qu'un corps gesticulant,

⁷⁸ Jay Murray Winter: Shell Shock. In: ders./Emmanuel Sivan (Hg.): *The Cambridge History of the First World War. Vol. III: Civil Society*. Cambridge: Cambridge University Press 2014, S. 310–333, hier S. 329.

⁷⁹ Vgl. ebda.

Sa bouche hurle d'incohérentes syllabes et pourtant ...
 Tout à l'heure encore, il rêvait.⁸⁰

Während Traumatisierungen und traumatisch bedingte «hysterical disorders» meist bereits am Beginn der Kriegserfahrung auftreten,⁸¹ führt das längerfristige Schützengrabendasein unter den bekannten, widrigsten Umständen und in der aufgezwungenen Handlungsunfähigkeit zu depressiven Verstimmungen und Depressionen. Der «cafard» der Frontsoldaten wird besonders häufig in den Darstellungen des Schützengrabenalltags in der Erzählliteratur (Henri Barbusse, Maurice Genevoix, Roland Dorgelès, u. a.), aber auch in der Lyrik zum Ausdruck gebracht.

Der Diskurs um den «cafard» der Frontsoldaten ist dabei nicht auf die Antikriegsliteratur beschränkt. Er wird auch in der kriegsbefürwortenden Lyrik und der Propagandalyrik geführt. Edouard Hannecart spricht den «cafard» einem Soldaten zu, der krank in einer Scheune im Hinterland zur Untätigkeit gezwungen ist ('Le Cafard du Poilu'),⁸² der lyrische Sprecher in Roger Courtots Sonett 'Le cafard' beklagt den Stillstand an der Front sowie den Mangel an Information («Les nouvelles déjà ne coulent plus de source / Et les communiqués nous donnent le cafard».)⁸³

Zudem wird von einer Form der Depression auch aus der Kriegsgefangenschaft berichtet, eine Depression, die unter anderem durch die aufgezwungene Passivität fernab des Schützengrabens noch potenziert wird, wie etwa in Alphonse Gaillards Sonett 'Le cafard', das 1919 in Gaillards *Avant l'aurore. Le livre d'un soldat* und 1920 in Prévost/Dorniers Anthologie erscheint. Auffällig ist der häufige Rekurs auf die Personifizierung in den Darstellungen des «cafard», der die depressive Verstimmung und Depression als eine vom betroffenen Subjekt unabhängige und unbeeinflussbare Instanz inszeniert und als eine Art zusätzliche Feindesfigur ins Bild bringt. Der Soldat wird von der Depression gleichsam in Besitz genommen:

Le cafard

Il le sent. Le voici qui l'étreint, le « cafard » !
 Ce mal inconsistent, sournois, ce mal bizarre
 Qui saisit le soldat dont l'âme alors s'égare,
 Dont la volonté sombre et s'étreint le regard.

Tristesse vague, ennui, solitude, retard
 De la lettre annoncée ou du colis trop rare,

⁸⁰ Lucien Linas: *Les minutes rouges*, S. 51 f.

⁸¹ Alex Watson: *Self-deception and Survival*, S. 248–250.

⁸² Edouard Hannecart: *Sous les Drapeaux (Croquis de Régiment)*. Paris: Les Gêmeaux 1925², S. 77–79.

⁸³ Roger Courtot: *Ad Gloriam. Poèmes des tranchées 1914–1918*. Paris: Éditions du combattant o. J., S. 26–27.

Guerre qui se prolonge et qui paraît barbare,
Absence, inaction, ou regret d'un départ:

C'est cela qu'il connut tant de fois, triste et sombre,
A l'arrière, dans ses déplacements sans nombre,
Dans ses moments de doute et de désœuvrement ;

Et comme, à cet instant où tout son être souffre
D'un exil qui lui semble aussi mortel qu'un gouffre,
Il sent en lui sa griffe entrer profondément !⁸⁴

Neben dem traumatischen Schock kann auch die vielfach geschilderte Passivität der Frontsoldaten mit dem Depressionsbegriff in Verbindung gebracht werden. So versucht etwa Alex Watson, diese Passivität mit dem (inzwischen überholten) psychologischen Konzept der 'erlernten Hilflosigkeit', das auf Steve F. Maier und Martin Seligman zurückgeht, zu deuten.⁸⁵ Demnach wird eine passive Haltung im Zuge widriger Umstände erlernt, wogegen sie tatsächlich infolge eines Schocks als nicht erlernte, unbeeinflussbare Reaktion auftritt. Relevant sind in diesem Kontext auch die Ausführungen Peter Knochs, der aufzeigt, dass nach einer Phase des Deutens und Erklärens der Krieg nach einer gewissen Zeit durch die Soldaten meist nicht mehr in Frage gestellt wurde. Eine Art Lähmung angesichts der Übermacht des Kriegs tritt ein – man wusste, dass das Hinterfragen der Situation «den Menschen unfähig macht, den Krieg durchzustehen. Alltagstheorien oder das Eingeständnis der eigenen Ohnmacht waren also nicht nur reine Reverenz an die Geschichtsmächtigkeit des Krieges, sondern auch Teil der eigenen Überlebensstrategie».⁸⁶

Als Ausdruck eines solchen Passivitätsgefühls und der emotionalen wie moralischen Abstumpfung kann auch eine der vielen ironisierenden Textstellen aus Barbusses *Le feu* betrachtet werden. Hier ein Ausschnitt aus einem Dialog, in dem es um die Frage nach dem Sinn des Krieges geht und sich die Kameraden der handlungstragenden Truppe schließlich einig sind, dass im Schützengraben früher oder später jeder das Nachdenken aufgibt:

- Au commencement, dit Tirette, j' pensais à un tas d' choses, j' réfléchissais, j' calculais ; maintenant, j' pense plus.
- Moi non plus.
- Moi non plus.
- Moi, j'ai jamais essayé.⁸⁷

⁸⁴ Alphonse Gaillard in: Ernest Prévost/Charles Dornier (Hg.): *Le livre épique*, S. 214.

⁸⁵ Alex Watson: *Self-deception and Survival*, S. 252.

⁸⁶ Peter Knoch: *Erleben und Nacherleben*, S. 210.

⁸⁷ Henri Barbusse: *Le feu*, II, S. 81.

Auch Modris Eksteins weist darauf hin, dass die Frontsoldaten des Ersten Weltkriegs meist aufhörten, Fragen zu stellen und Erklärungen zu suchen, was er auf folgende Umstände zurückführt: Die Sinne der an der Westfront eingesetzten Soldaten wurden «vom Bombardement der Eindrücke in einem Maße abgestumpft, daß die Männer ausnahmslos dazu neigten, binnen kurzer Zeit ausschließlich nach ihren Reflexen zu leben. Man funktionierte mit Hilfe der Instinkte».⁸⁸ Eksteins spricht von einem weit verbreiteten narkose- oder tranceähnlichen Zustand, von dem viele Zeugnisse berichten, und zitiert Aussagen von Soldaten aller großen an der Westfront beteiligten Nationen. So erwähnt Eksteins in diesem Zusammenhang etwa Marc Boasson, der diesen Zustand in seinen *Lettres de guerre* als «automatisme anesthésiant» bezeichnet.⁸⁹

Das Einstellen des kritischen Denkens wird, wie auch die 'emotionale Taubheit', in der Frontliteratur einerseits als unwillkürliche Reaktion auf das traumatische Erleben dargestellt, andererseits als bewusst gewählter Selbstschutz. Gleichgültigkeit und Fatalismus sind die ersten einer Reihe ähnlicher Selbstschutzstrategien der Frontsoldaten des Ersten Weltkriegs, auf die Alex Watson auf Basis vor allem britischer und deutscher Zeugnisse eingeht. Es folgen bei Watson als Resilienzgebende Faktoren (schwarzer) Humor, Optimismus, Religion beziehungsweise Spiritualismus, Erwartung des Heimaturlaubs, Hoffnung auf ein baldiges Kriegsende oder auch auf die 'gute Wunde' sowie schließlich Ablenkungen wie Kartenspielen oder Musizieren und eine Reihe von Tätigkeiten, unter denen auch die Feldpost und das Schreiben anderer Texte erwähnt werden sollten. Watson zufolge sind diese und ähnliche Strategien und Tätigkeiten ausschlaggebend für die bereits erwähnte, aus seiner Sicht überraschend hohe Resilienz unter den Frontsoldaten. Eksteins dagegen hebt hervor, dass ein wichtiger Antrieb des Durchhaltevermögens im anerzogenen Wertesystem, das Ehre und Pflichtbewusstsein hochhalten ließ, sowie auch in den strengen Verhaltensregeln des Militärs lag, das den Frontsoldaten «in Fleisch und Blut übergegangen war».⁹⁰

Bilder der Entmenschlichung

Die vielfältigen von Fronterlebnissen ausgelösten und nur zum Teil hier genannten Veränderungen – seien sie psychischer, ethischer oder auch physischer Natur – werden sowohl in populären Zeugnissen als auch in der Literatur des Ersten Welt-

⁸⁸ Modris Eksteins: *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990, S. 266, 261.

⁸⁹ In ebda., S. 263.

⁹⁰ Ebda., S. 262, 269 ff.

kriegs durch eine extrem produktive Bilderwelt widergespiegelt. Luc Rasson bringt die im Kontext solcher Veränderungserfahrungen dominierende Metaphorik auf den Punkt, wenn er festhält: «La guerre rend bêtes les hommes».⁹¹ Die Verfahren, die die Erfahrung einer Entmenschlichung an der Front verbildlichen, sind einerseits so zahlreich, andererseits auch so offensichtlich, dass sie hier nur exemplarisch erwähnt werden sollen.

Bereits in Barbusses *Le feu* spielt die Tiermetaphorik eine wichtige Rolle. Sie verweist auf den Verlust der Menschenwürde in der Schützengrabenexistenz und verbildlicht die psychische wie auch moralische Abstumpfung angesichts des unsäglichen Leids und Sterbens:

- On est fait pour vivre, pas pour crever comme ça !
- Les hommes sont faits pour être des maris, des pères –
Des hommes, quoi ! – pas des bêtes qui se traquent, s'égorgent et s'empistent.
- Et tout partout, partout, c'est des bêtes, des bêtes féroces ou des bêtes écrasées. Regarde, regarde !⁹²

Auch die Beispiele aus dem Bereich der Lyrik sind unzählig. Sie finden sich, wie in der Erzählliteratur, in Form von Bestialisierungsbildern oder als eher mit der Opferthematik und der aufgezwungenen Passivität verknüpfte Schlachthausbilder – auch in Gedichten, auf die in dieser Studie an anderer Stelle näher eingegangen wird, wie etwa in Jean Cocteaus *Discours du grand sommeil* oder in François Porchés *Poème de la tranchée*.

Doch das Bilderrepertoire, das die als Reduzierung der Menschlichkeit und letztendlich als Verlust der eigenen Identität empfundenen Veränderungsprozesse darzustellen versucht, beschränkt sich nicht auf die Tiermetaphorik. Die Vorstellung von einem «état primitif»,⁹³ von der «troglodytischen» Existenzform eines Urmenschen,⁹⁴ in die der Soldat im Schützengrabeneinsatz verfällt, findet sich etwa in folgenden, oben bereits angesprochenen Strophen aus Jean Cocteaus *Discours du grand sommeil* wieder. Die Sequenz beginnt mit der in den ersten Strophen des *Discours* refrainartig wiederholten Aufforderung des Engels an den lyrischen Sprecher, von seinen Kriegserlebnissen zu berichten:

Va et raconte
L'homme tout nu,
tout vêtu de ce qu'il trouve

⁹¹ Luc Rasson: *Écrire contre la guerre: littérature et pacifismes; 1916–1938*. Paris (u. a.): L'Harmattan 1997, S. 17.

⁹² Henri Barbusse: *Le feu*, XXIV, S. 422.

⁹³ Ebda., II, S. 70.

⁹⁴ Paul Fussell: *The Great War and Modern memory*, S. 36 ff.

dans sa caverne,
contre le mammouth et le plésiosaure.

*

Tu le verras dépouillé,
délivré,
matricule,
avec le vieil instinct de tuer;
mis là comme l'animal qu'on emploie
d'après les services qu'il peut rendre.
Avec la vieille loi de tuer
Pour les maîtres infatués
De la ferme.

*

Il a oublié l'usage des mots.
La vie brûlante
Et somnolente ...
Plante immobile, et plantes
Qui bougent: les animaux.⁹⁵

Der hier thematisierte Degenerationsprozess reicht von der Existenzform eines Höhlenmenschen über die bürokratische Reduzierung auf eine Nummer, das Verfallen in einen tierhaft instinktiven Zustand, den Verlust der Sprache bis hin zu einer Passivität, Regungslosigkeit oder Lähmung, die schließlich die Pflanzenwelt als Bildspender ins Spiel bringt. Das für diese Sequenz gewählte, den Rhythmus stark verlangsamende kurze Versmaß unterstreicht die Allmählichkeit des Prozesses, korrespondiert aber auch mit der Vorstellung von der Reduktion der eigenen Identität, der Sprache und des eigenen Willens bis hin zu einer Form von Passivität, die sich sprachlich im Aussparen von Handlungsverben widerspiegelt und der Aufforderung des Engels («Va et raconte») kontrastiv gegenübersteht. Die Poesie fungiert hier als Entgegnung auf den geschilderten Degenerations- und Lähmungsprozess. Sie bezeugt das Geschehene und trotz dadurch allen genannten Verlusten, insbesondere aber dem der Sprache.⁹⁶

Eine Potenzierung erfährt das Motiv des Verlusts und der Vernichtung in Bildern der physischen Auflösung. Die Schrecken des anonymen Todes kommen in der Kriegsliteratur aller Gattungen zur Sprache. Die Anonymität kann als ein Aspekt des Identitätsverlusts betrachtet werden, mit dem sich, wie die hier vorangegangenen Überlegungen zeigen sollen, viele der Frontdichter auseinandersetzen. Unter diesem Blickwinkel werden hier nochmals die bereits zitierten Strophen aus Paul Vaillant-Couturiers '0' (*XIII Danses macabres*) angeführt:

95 Jean Cocteau: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*, S. 164 f.

96 Vgl. Martina Meidl: 'Oublier l'usage des mots', S. 67 f.

Et le cadran fatal tourne comme une roue
 la mort a fait de sa victime
 un tertre gris ou bien une bosse de boue
 dans un sol anonyme
 Avec laideur finit ainsi la triste vie
 dans la craie ou la glaise d'ocre
 sous le ciel bas, pendant la danse indéfinie,
 pour l'idéal médiocre.⁹⁷

Antonio Gibelli hebt in seiner Studie *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale* (1990) die im Stellungskrieg oftmals unmögliche oder nur provisorische Bestattung der Gefallenen als einen der auslösenden Faktoren von Kriegstraumata hervor.⁹⁸ Unbestattete menschliche Körper gehen gleichsam in der Landschaft auf, es entsteht der Eindruck einer Gleichrangigkeit von humaner und unbelebter Physis. Die Entmenschlichung findet unter diesen Umständen, die für alle Fronten des Stellungskriegs gelten, quasi *post mortem* ihren Höhepunkt. Im Zusammentreffen von industrieller Kampfmaschinerie und Stellungskrieg wird, wie Andrea Cortellessa in seiner Studie und Anthologie zur italienischen Frontlyrik anmerkt, das Ureigenste des Menschen («il più intimo *proprium*») erschüttert, nämlich die an den Körper gebundene Identität.⁹⁹ Nicolas Beaupré weist auf Bilder der Vermischung von Mensch und Erde bei Walter Flex und Max Buteau hin.¹⁰⁰ In der Fronterlebnisse thematisierenden Lyrik erscheint das Motiv öfters auch in Verbindung mit Bildern der Tiefe oder des Abgrunds – so wird etwa in Georges Chennevières 'De profundis' das Versinken im Boden zum Bild des Vergehens.

Wie Bernd Hüppauf anmerkt, häufen sich speziell rund um die Schlacht von Verdun Zeugnisse, die nicht nur die Zerstörung von Landschaften dokumentieren, sondern auch die gewaltsame physische Desintegration von provisorisch Bestatteten thematisieren. In der Feldpost finden sich Berichte darüber, wie der Schlamm des Schlachtfelds «wieder und wieder umgewühlt wird von Explosionen, die Reste von Waffen und Geschossen, Ausrüstungsgegenständen und die in der Erde verwesenden Körper in die Luft schleudern, bevor sie wieder in der Konturlosigkeit versinken».¹⁰¹ Im Kontext der Karstfront stehen die 2003 veröf-

97 Paul Vaillant-Couturier: *XIII Danses Macabres*, o. S.

98 Antonio Gibelli: *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*. Torino: Bollati Boringhieri 2007⁸, S. 199 ff.

99 Andrea Cortellessa (Hg.): *Le notti chiare erano tutte un'alba*, S. 383.

100 Nicolas Beaupré: *Écrire en guerre, écrire la guerre*, S. 181.

101 Bernd Hüppauf: Räume der Destruktion und Konstruktion von Raum. Landschaft, Sehen, Raum und der Erste Weltkrieg. In: *Krieg und Literatur. War and Literature* 3 (1991), S. 105–123, hier S. 117.

fentlichten Kriegsberichte des österreichischen Berufsoffiziers und Musikwissenschaftlers Constantin Schneider, die diese ultimative Form von Entmenschlichung im Zuge der Vierten Isonzoschlacht auf den Punkt bringen:

Es ist gar nicht weiter zu schildern, welche Verbrechen an der Menschheit hier vollbracht wurden! Menschen wurden nicht anders behandelt als «Steine». Steine und Menschen waren einfach zu dem vermischt, was man «Die Stellung» nannte. Hinter ein paar Steinen lagen Menschen, bewachten offenbar die Steine, und ließen sich mit diesen und von diesen erschlagen.¹⁰²

Verzerrung von Raum und Zeit

Im Rahmen unserer Überlegungen zur Darstellung von Veränderungsprozessen in der Frontliteratur soll nun die Rolle fokussiert werden, die der Wahrnehmung und Inszenierung von Raum und Zeit in dieser Darstellung zukommt. Es liegt auf der Hand, dass die Erschütterung und Veränderung von Identitäten wie auch die weiteren, teils oben genannten seelischen und psychischen Auswirkungen von Fronterlebnissen nicht nur die Wahrnehmung des Selbst, sondern auch die von dessen Verankerung in Raum und Zeit beeinflussen. Bernd Hüppauf spricht von einem Gefühl der Desorientierung angesichts der «totale[n] Zerstörung von Landschaften der Westfront nach 1915»¹⁰³ und bringt das Fronterlebnis mit dem Begriff des Schwindels in Verbindung: «Der Anblick des modernen Schlachtfelds führte zunehmend zu einem Kriegserlebnis, in dem das Ich sich weder als verantwortlicher Akteur noch als leidendes Opfer erlebte, sondern sich in einem Zustand des desorientierten Schwebens und des Schwindels befand».¹⁰⁴ Der Kulturhistoriker spricht des Weiteren von einem «Orientierungsverlust im physischen Raum», der mit dem Verlust der mentalen Orientierung einhergeht: «Der Geist verliert seinen Halt. Über diese Körpererfahrung, die dem Schwindel entspricht, erfährt ein Schwanken die Beziehung zur Welt».¹⁰⁵

Wiederum kann hier aufgrund seiner auch für manche lyrische Texte modellgebenden Eigenschaften und als Zeugnis der ersten Stunde Barbusses *Le feu* angeführt werden, in dessen viertem Kapitel Volpatte folgende Worte in den Mund gelegt werden: «J'me fous d' l'heure [...]. L'temps qui passe, ça n'a plus rien

¹⁰² Constantin Schneider: *Die Kriegserinnerungen 1914–1918*. Herausgegeben von Oskar Dohle. Wien: Böhlau 2003 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 95), S. 375.

¹⁰³ Bernd Hüppauf: Das Schlachtfeld als Raum im Kopf, S. 232.

¹⁰⁴ Ebda., S. 225.

¹⁰⁵ Ebda., S. 232.

à faire avec moi.».¹⁰⁶ An anderer Stelle hält die Erzählerstimme den Eindruck der Überwältigung fest, die die Mitglieder der Truppe ergreift:

Paradis, le dos plié sous des tapis de terreau et de glaise, cherchait à rendre l'impression que la guerre est inimaginable, et incommensurable dans le temps et l'espace. – Quand on parle de toute la guerre, songeait-il tout haut, c'est comme si on n' disait rien. Ça étouffe les paroles. On est là, à r'garder ça, comme des espèces d'aveugles ...¹⁰⁷

Der häufigste Kriegstopos, der mit Bildern des Verlusts des Zeitgefühls verbunden erscheint, ist der des Wartens. Dieses wird in Apollinaires *Calligrammes* gleich an mehreren Stellen thematisiert, etwa in der Schlussstrophe von 'Désir'. Dort wird das nächtliche Warten auf einen Angriff, der am Morgen stattfinden soll, in Verbindung gebracht mit dem schmerzvollen Gebären eines Kindes. Stilfiguren wie die Anapher und das Polysyndeton suggerieren einerseits eine verlangsamte Zeitwahrnehmung in Erwartung der gefürchteten Schlacht, andererseits auch die Intensität des Gedankens an das bevorstehende Ereignis. Apollinaire, der bis Mitte November 1915 in der Artillerie und anschließend in der Infanterie eingesetzt war, dokumentiert in 'Désir' die Nacht vor Beginn der Septemberoffensive im Artois und in der Champagne (25. September 1915):

[...]
 Nuit violente et violette et sombre et pleine d'or par moments
 Nuit des hommes seulement
 Nuit du 24 septembre
 Demain l'assaut
 Nuit violente ô nuit dont l'épouvantable cri profond devenait plus intense de minute
 en minute
 Nuit qui criait comme une femme qui accouche
 Nuit des hommes seulement¹⁰⁸

Zeit und Raum erscheinen als nicht mehr messbar. Der Verlust der Kategorien von Raum und Zeit verdeutlicht die sich eröffnende Diskrepanz zwischen Wahrnehmung und Bewusstsein und mündet schließlich auch in den Verlust der Sprache. Wie Jessica Ortner in ihrer Studie zu Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* anmerkt, bestimmen die Kant'schen Kategorien von Raum und Zeit «nur bei gewöhnlichen Ereignissen und normal funktionierendem Bewusstsein die Perzeption der Wirklichkeit. Durch ein traumatisches Erlebnis können sie außer Kraft gesetzt werden».¹⁰⁹ Ortner verweist in ihren Überlegungen unter anderem auf Sigmund Freud, der sich

¹⁰⁶ Henri Barbusse: *Le feu*, IV, S. 113.

¹⁰⁷ Ebda., XXIV, S. 419.

¹⁰⁸ Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, S. 264.

¹⁰⁹ Jessica Ortner: *Poetologie «nach Auschwitz»*, S. 86.

in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) über die Zeitlosigkeit des Traumas wie folgt äußert: «Wir haben erfahren, daß die unbewußten Seelenvorgänge an sich 'zeitlos' sind. Das heißt zunächst, daß sie nicht zeitlich geordnet werden, daß die Zeit nichts an ihnen verändert, daß man die Zeitvorstellung nicht an sie heranbringen kann.»¹¹⁰ Cathy Caruth hält zur Zeitwahrnehmung im Zuge von Traumatisierungen Folgendes fest: «What causes, trauma, then, is a shock that appears to work very much like a bodily threat but is in fact a break in the mind's experience of time».¹¹¹ Ähnlich äußert sich Dori Laub über die typische Struktur von Traumata, die sie als jenseits von Raum und Zeit angesiedelt sieht: «The traumatic event, although real, took place outside the parameters of 'normal' reality, such as causality, sequence, place and time. The trauma is thus an event that has no beginning, no ending, no before, no during and no after».¹¹² Die Psychologie bringt veränderte Zeit- und Raumwahrnehmung mit peritraumatischen Dissoziationsprozessen in Verbindung.¹¹³ Von dieser Verbindung geht auch Aleida Assmann in ihrer Studie zu *Erinnerungsräumen* aus, wenn sie mit van der Kolk/van der Hart¹¹⁴ die These aufstellt, dass mit traumatischen Erlebnissen verknüpfte Affekte deshalb so schwer zu versprachlichen seien, weil sie «auf einer sensomotorischen Ebene ohne Bezug zu Ort und Zeit» gespeichert werden.¹¹⁵

Nicht allein die Hyperbolik bestimmt beispielsweise den Eindruck einer Zeitdehnung, wie ihn Eugène Dabit wiedergibt, wenn das lyrische Aussagesubjekt in seinem während des Krieges entstandenen, doch erst 1931 in der Zeitschrift *Nouvel Age* erschienenen Gedicht 'Poème (écrit pendant la guerre)' von «souffrances longues comme une semaine» spricht.¹¹⁶ Dabits Frontgedicht schildert die Leiden im Schützengraben, die «Trois années ivres de démente» begleiten. Neben Hunger, Kälte, dem Gefühl des Hasses und des «ennui» werden auch der Verlust der Freunde und die Anonymität des Todes angesprochen («On les a jetés dans un trou / N'importe où»). Doch verloren gingen auch die eigene Jugend («Ma jeunesse est morte en France / Un jour de désespérance») sowie die eigene Identität («Las

110 Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, S. 28.

111 Cathy Caruth: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press 1996, S. 61.

112 Dori Laub in: Shoshana Felman/Dori Laub: *Testimony*, S. 69.

113 Vgl. Peter Fiedler: *Dissoziative Störungen und Konversion*, S. 68 oder Arne Hofmann: *Dissoziation und Posttraumatische Belastungsstörung*. In: Annegret Eckhardt-Henn/Sven Olaf Hoffmann (Hg.): *Dissoziative Bewusstseinsstörungen. Theorie, Symptomatik, Therapie*. Stuttgart/New York: Schattauer 2004, S. 295–304.

114 Bessel A. van der Kolk/Paul Brown/Onno van der Hart: Pierre Janet on Post-Traumatic Stress. In: *Journal of Traumatic Stress* 2, 4 (1989), S. 365–378.

115 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 2009⁴, S. 259.

116 In Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 306 f..

je reviens humble et nu / Comme un inconnu»). Die Isotopie des Verlusts scheint die Schlussstrophe durch eine graduelle Verkürzung ihrer Verse, die in einem lakonischen «Adieu» gipfelt, rhythmisch wie auch graphisch zu spiegeln:

Pour mes frères malheureux
A ceux qui sont aux cieux
Contre la guerre
A ma mère
Adieu.¹¹⁷

Von einer 'Verwirrung der Zeit' im Einsatz der Kriegsmaschinerie, deren Akustik onomatopoetisch vergegenwärtigt wird, sprechen Peter Baums 'Schützengrabenverse' in den folgenden Strophen:

Der Gewehre Knattern, wie das Rattern von Kriegswagen.
Die Granaten an die alte Uhr, die Erde schlagen,
Mit dumpfem Schallen sie verwirrte Zeit ansagen.

Ihr weissen Wölckchen, die den Tod verklären,
Die blaue Luft mit hartem Stahl bewehren,
In viele Länder senden Ruhm und Zähren.

So haben wir bei Tag den Tod begleitet,
Aus raschen Gruben Müttern Weh bereitet,
Aus dunklen Rohren das Geschick geleitet.
[...]¹¹⁸

Auch an Marc de Larréguy de Civrieux 'La maison forestière', ein Gedicht, das bereits in unserem Kap. I zur Sprache gekommen ist, sei an dieser Stelle erinnert. Das lyrische Aussagesubjekt ist frappiert angesichts der Verwandlung der «retraite calme [...] au cœur de la Forêt» in eine «Gardienne d'un cimetière» im Zuge des Kriegsgeschehens. Einstmals als *locus amoenus* wahrgenommen, sind die «maison forestière» und ihre Umgebung zum *locus terribilis* geworden. Hier führt ein Gefühl der Allgegenwart des Todes schließlich zu einer generell veränderten, entfremdeten Wahrnehmung des Raums. Die Allgegenwart des Todesgedankens weist einerseits darauf hin, dass auch jenseits der Front kein Schutz mehr gewährleistet ist. Andererseits suggeriert die in 'La maison forestière' zum Ausdruck gebrachte Entfremdung aus unserer Sicht auch eine peritraumatische Belastung oder Dissoziation. Sie wird zum Ausdruck einer veränderten Wahrnehmung wie auch eines veränderten Weltbilds. Die folgenden Verse lassen sich zudem als eine spezielle Interpretation des Vanitastopos lesen:

¹¹⁷ Eugène Dabit in: ebda., S. 306–307.

¹¹⁸ Peter Baum: *Schützengrabenverse*, Berlin: Der Sturm, 1916, S. 11.

[...]
 Ne vous laissez pas prendre au bleu raphaélique
 D'un firmament peuplé d'oiseaux ...
 Aux souffles printaniers, à la source idyllique
 Qui suinte au milieu des roseaux ...

Tout ce monde apparent n'est qu'un décor factice,
 Un trompe-l'œil, un guet-apens
 Où l'ombre de la fort, sournoise et subreptice,
 Sort des coulisses en rampant ! ...
 [...] ¹¹⁹

Es scheint andererseits aber, als würde der belastungsbedingten Verzerrung von Raum- und Zeitwahrnehmung sowie dem Gefühl des Orientierungsverlusts die für die Zeugnisse und Zeugnisliteratur des Ersten Weltkriegs typische Tendenz zum Festhalten räumlicher und zeitlicher Koordinaten entgegengehalten. Das Erlebte wird, so die These, nicht nur des Bezeugens und Überzeugens willen in Raum und Zeit verankert. Der Halt im Chronotopos des Kriegsgeschehens, dessen Schlachtfelder, wie es Bernd Hüppauf ausdrückt, «zu Räumen gestörter Ordnung» und zu Räumen des «Schwindels» werden,¹²⁰ sollte auch im Kontext der Bewältigung betrachtet werden. Die konkrete Verankerung des Selbst in Raum und Zeit ist sowohl Indiz für das bewusste Erleben als auch Grundstein der deutenden und identitätsstiftenden Erinnerung. Sie wird zur Voraussetzung für die Bewältigung traumatischen Erlebens.

Die Rolle des Kindesmotivs

An dieser Stelle sei zudem auf die Häufigkeit von Motiven in der französischen, aber auch internationalen Frontlyrik hingewiesen, die dem semantischen Feld der Kindheit zugeordnet werden können. Es wird oft eine Art Zeitbrücke geschlagen zwischen dem aktuellen Erleben und der eigenen Kindheit. Mittels Verfahren wie der Überblendung oder der metaphorischen Einbindung wird der Eindruck einer sehr lebendigen und unmittelbaren Präsenz von Kindheitserinnerungen, die den Fronterlebnissen kontrastiv gegenüberstehen, erweckt. Diese Präsenz ist aufgrund der evidenten Kontrastfunktion nicht überraschend: Die Erinnerung an die kindliche Geborgenheit oder auch das mit dem Kindsein verknüpfte Un-

119 Marc de Larréguy de Civrieux: *La Muse de Sang*, S. 38.

120 Bernd Hüppauf: Das Schlachtfeld als Raum im Kopf», S. 216.

schuldskonzept spiegeln eine Sehnsucht wider, die im Kriegskontext nicht verwundern kann.

Wie Peter Kuon in Bezug auf die Holocaustliteratur feststellt, nehmen Kindheitsbilder, wie etwa auch idealisierende Naturdarstellungen, eine solche Kontrastfunktion ein. Er verweist insbesondere auf die Lyrik von Violette Maurice, in der eingeblendete Ausschnitte einer glücklichen, doch längst vergangenen Kindheit der Gegenwart gegenüberstehen.¹²¹ Ähnlich wirkt die Anlage von Noël Garniers 'Petite suite' aus *Le don de ma mère* (1920), eine mit einem Vorwort Henri Barbusses versehene Sammlung von Frontlyrik, in der Garnier nicht nur seine Kriegererlebnisse, sondern auch den Tod seiner Mutter verarbeitet. Hier die jeweils mit einem Halbvers schließenden Eingangsquartette, deren Rhythmus zum Innehalten einlädt und die Trauer um den verlorenen, 'heilen' Zustand zu suggerieren vermag:

Ah! comme nous aimions nos visages d'enfance
qui conservaient encor les traces des baisers
maternels – les si doux baisers – et l'innocence
de nos sommeils bercés ...

Visage de quatre ans, le plus cher à ma mère,
l'avez-vous assez pris contre vous, ma maman?
Vous l'ai-je assez tendu, comme vers la lumière
partout, à chaque instant ... ?

Vous n'aurez plus connu de moi que ce visage,
mais assez pour qu'il garde un rayon de vos yeux
et qu'il reflète encor, malgré la guerre et l'âge,
leur douceur et leur feu!

[...] ¹²²

Nicht immer erscheint das Kindesmotiv in Form von Erinnerungen oder suggeriert einen autobiographischen Hintergrund. So beispielsweise in Marcel Sauvages 'L'écho nous trompe' aus *A soi-même accordé* (1938), wo die Motivik des Spiels und die Form des Kinderreims die Welt einer nicht näher bestimmten Kindheit evozieren. Sauvage bringt das Kindheitsmotiv einerseits über den Gebrauch von Intertextualität ein, andererseits auch über die Metaphorik des Zinnsoldaten, die den Text umrahmt. So wird der Zählreim der Eingangsstrophe «Une, deux ... / Petits soldats bleus / Au choix, ou kaki ... / La mort est un cri» im Schlussvers wieder aufgenommen und variiert: «Une, deux ... à tire d'ailes, petits soldats bleus». In-

¹²¹ Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 331.

¹²² Noël Garnier: *Le don de ma mère*, S. 56.

szeniert wird der Frontalltag als eine Welt des Spiels, des Zufalls. Die Harmlosigkeit des Kindheitskontextes wie auch die Einblendung einer Liebesmotivik v. a. im Mittelteil stehen dabei in denkbar schärfstem Kontrast zum tatsächlichen Referenten. Sauvages Frontlyrik baut mithilfe solcher Kontraste sehr häufig eine gewisse Schockwirkung auf. Hier die Schlussstrophe, die eine visuelle Assoziation zwischen Rauchschwaden und Brautschleiern herstellt und das Schicksal der Frontsoldaten mit dem Spiel von Kindern in Verbindung bringt:

Ainsi tournoie la mort, ainsi joue-t-elle
 Dans la fumée à coups de boules de neige
 Oh ! nos bien aimées, ces voiles de la noce ...
 Une, deux ... à tire d'ailes, petits soldats bleus.¹²³

Und dennoch, so der dringende Eindruck, der sich aus der Lektüre verschiedener lyrischer Zeugnisse ergibt, geht die Bedeutung des Kindheitsmotivs in der Frontlyrik oft noch tiefer. In manchen Texten tritt vor allem der Symbolcharakter dieses Motivs in den Vordergrund. In der Analytischen Psychologie erscheint das Symbol des Kindes als Ausdruck «eines Zustands der menschlichen Psyche, in dem diese weitgehend heil und gut ist».¹²⁴ Es wird zudem als Sinnbild der «wachstumsorientierten Aspekte des Selbst»¹²⁵ gesehen und steht im Zusammenhang mit tiefgreifenden Veränderungen. In Chennevières 'Dans une grange' beispielsweise fungiert das Bild des Kindes nicht nur als Kontrast, indem es auf verlorene Unschuld oder eine heile Welt verweist, sondern steht in diesem Sinne auch eng mit der Thematik des Identitätswandels in Verbindung: «Un enfant d'autrefois s'étonne de me voir, / Et mon nom, prononcé tout bas, / Rend un écho qui me fait mal».¹²⁶

Das Kind als Symbol hat in der Psychologie seit C. G. Jung eine große Bandbreite an Deutungen erfahren, auf die hier leider nicht im Detail eingegangen werden kann. Hingewiesen sei dennoch auf die stiftende Rolle von C. G. Jungs Archetypenlehre, in der dem Kind als Archetypus Eigenschaften zukommen, die dessen Auftreten in Zuständen erschütterter Identität, in der Imminenz des Todes beziehungsweise auch im Kontext des traumatisierenden Erlebens begründen. So weist bereits Jung auf die Rolle des Kindmotivs in psychischen Entwicklungsvorgängen hin, die unter anderem durch spontane oder therapeutische Bewältigungsprozesse ausgelöst werden: «Am deutlichsten und sinnvollsten aber manifestiert sich das Kindmotiv in der Neurosen-therapie bei dem auch die Analyse des Unbewußten hervorgerufenen Rei-

123 Marcel Sauvage: *A soi-même accordé*, S. 36.

124 Willy Herbold/Ulrich Sachsse (Hg.): *Das so genannte Innere Kind*. Stuttgart: Schattauer Verlag (Klett) 2012², S. 2.

125 Ebd., S. 25.

126 Georges Chennevière: *Poèmes, 1911–1918*, S. 106.

fungsprozeß der Persönlichkeit, den ich [sc. in der Abhandlung 'Bewußtsein, Unbewußtes und Individuation'] als *Individuationsprozeß* bezeichnet habe». ¹²⁷

Das Auftauchen des Kindes als Symbol und Archetypus wird laut Jung durch Inkompatibilitäten ausgelöst, die sich durch eine oft gewaltsame, nicht verarbeitete Trennung von einer früheren Persönlichkeit ergeben. Es erfolgt eine, wie es Jung nennt, «Dissoziation zwischen Gegenwarts- und dem Vergangenheitszustand». ¹²⁸ Das Kind bereitet «eine zukünftige Wandlung der Persönlichkeit» vor, es ist «ein die Gegensätze vereinigendes Symbol, ein Mediator, ein *Heilbringer*, das heißt Ganzmacher». ¹²⁹ Es symbolisiert zudem «das vorbewußte und das nachbewußte Wesen des Menschen [...]. Sein vorbewußtes Wesen ist der unbewußte Zustand der frühesten Kindheit, das nachbewußte Wesen ist eine Antizipation per analogiam über den Tod hinaus». Sein Auftreten in der Konfrontation mit dem Tod ist laut Jung daher seiner Eigenschaft als «Endwesen» verpflichtet, denn als Symbol ist das Kind auch «renatus in novam infantiam» und kann auf das verweisen, was nach dem Ende kommt. ¹³⁰

Die Rollen der Landschaft

An dieser Stelle soll ein Text aus der italienischen Frontlyrik Erwähnung finden, der das Kindesmotiv durch metaphorische Verquickung mit dem Tod in Verbindung bringt. Camillo Sbarbaro verortet sein vielleicht bekanntestes Kriegsgedicht 'Stracci di nebbia lenti' (*Rimanenze*, 1955, Ersterscheinung Juni 1919 in der Zeitschrift *La riviera ligure*) in Romano di Ezzelino im Jahr 1918. Es scheint sich auf die nach feindlichen Beschüssen einkehrende Ruhe zu beziehen – «San Romano alto. Ho la tenda su una colinetta [...]. E, inverosimile! Per oggi almeno, riposo che è veramente *riposo*», schreibt Sbarbaro in einem Frontbrief vom 23. August 1918. ¹³¹ Dem im Gedicht aufscheinenden Syntagma des «corpo che giace» kommt dabei eine polyvalente Bedeutung zu: Es lässt sich einerseits auf die Rast beziehen, andererseits auf den Tod. Im selben Brief schildert Sbarbaro seine Betroffenheit angesichts des Todes eines «ragazzo che [...] era venuto a farmi da attendente, ero appena partito

¹²⁷ Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. In: *Gesammelte Werke. Erster Halbband 9/I*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1980⁴, S. 173.

¹²⁸ Ebda., S. 176.

¹²⁹ Ebda., S. 178.

¹³⁰ Ebda., S. 192.

¹³¹ Camillo Sbarbaro: *L'opera in versi e in prosa. Poesie, Truciolì, Fuochi fatui, Cartoline in franchigia, Versioni*. Milano: Garzanti 1999³ (gli elefanti poesia), S. 610.

per la licenza e uno shrapnel ... Non posso levarmi dagli occhi il suo viso che raggiava per il nuovo incarico. Mi pare sia morto in mia vece ...».¹³²

Sowohl das Kindesmotiv, das Sbarbaro hier einbringt, als auch die Landschaft, die einerseits zum Spiegel der Trauer wird, andererseits auch eine trostspendende Rolle einnimmt, stehen in Kontrast zum konsequent ausgeblendeten Kriegsgeschehen:

Stracci di nebbia lenti
e ceneri d'ulivi.
Quasi a credere stenti
che vivi.

È la pioggia una ninna-
nanna di triste fanciulla:
al corpo che giace
la terra, una culla.¹³³

In diesem Gedicht, das auf den italienischen *ermetismo* verweist und den wortkargen Stil Sbarbaros exemplarisch verkörpert, kommt nur ein kleiner Teil der großen Bandbreite an Funktionen zum Ausdruck, die der Natur in der Frontlyrik zukommt. Diese Funktionen weisen zudem regional und geographisch bedingte Unterschiede auf. Die Einbindung von Landschaft in der Lyrik der Westfront ist beispielsweise mit der der Alpen- und Karstfront kaum vergleichbar. So findet sich etwa die Wiegenmetapher in der italienischen Frontlyrik immer wieder in Zusammenhang mit der Erde.¹³⁴

Auch idyllisierende Naturdarstellungen, auf die Martin Löschnigg in seiner Studie zur englischen und deutschen Dichtung des Ersten Weltkriegs im Zuge seiner Darstellung von Bewältigungsstrategien hinweist,¹³⁵ finden sich – wie aufgrund der landschaftlichen Bedingungen der Kriegsführung vielleicht nicht verwundern mag – etwa in der Lyrik der Süd- und Alpenfront deutlich häufiger als in der der Westfront, wo Bilder der Verwüstung von Landschaften im Vordergrund stehen.

In Vildracs 'Printemps de guerre' aus den *Chants du désespéré* (1920) spendet die Natur nur scheinbar Trost. Hier kommt vielmehr der aus dem Petrarkismus bekannte Topos des Wiedererwachens der Natur im Frühling zum Ausdruck, dem die Hoffnungslosigkeit des lyrischen Sprechers kontrastiv entgegensteht und somit noch verstärkt erscheint. Als Symbol der Aussicht auf ein Überleben und Kriegs-

¹³² Ebda., S. 609.

¹³³ Ebda., S. 123.

¹³⁴ Vgl. Martina Meidl: 'Tace coi morti il monte'. Raum und Kriegstopik in der italienischen Literatur der Alpenfront. In: *Romanische Studien* 4 (2016), S. 243–264, hier S. 256.

¹³⁵ Martin Löschnigg: *Der Erste Weltkrieg in deutscher und englischer Dichtung*, S. 48 f.

ende fungieren hier die Triebe, die im Frühling aus den zerschossenen Baumstümpfen der Schlachtfelder sprießen. Eine Hoffnung, die allerdings sogleich als naiv und trügerisch ausgewiesen wird. Das wenn auch nur kurze Aufkommen von Hoffnung scheint durch das Quartett hervorgehoben, das rhythmisch inmitten von Terzetten hervorsteht und das Wachsen der Triebe zu suggerieren scheint sowie auch die Mittelachse des Gedichts bildet:

[...]

Des troncs d'arbres gisaient,
Sciés depuis l'hiver ;
Mais il surgissait d'eux
Des pousses condamnées,

De tendres pousses vertes
Qui regardaient le ciel
Et croyaient au bonheur.

Pour le cœur, nul repos ;
Pour l'âme, nul sourire
Que celui de la mort !

[...] ¹³⁶

Die Quelle, an die sich der lyrische Sprecher in Noël Garniers 'Petite source' aus *Le don de ma mère* (1920) apostrophisch wendet, wird dagegen sehr wohl zum Sinnbild der Hoffnung. Die Symbolik des Quellwassers ist hier breit, wenn auch die Semantik der Reinigung und Läuterung im Vordergrund steht und durch die Assoziation mit dem Wunderbaren in den Versen «Coulez sur notre pauvre cœur / en eau de Lourdes» noch verstärkt erscheint. Das Bild der Quelle steht im Kontrast zum Kriegsgeschehen und wird schließlich zum Sinnbild der Bewahrung einer Art inneren Seelenheils (vgl. René Arcos' 'Tout n'est peut-être pas perdu'), das sich in der Fähigkeit zu lieben äußert:

[...]

Je me suis couché sur la terre
Pour boire votre eau de bonté –
Pour laver mon front de la guerre
Avec mes doigts ensanglantés –

Miracle ! la source quand même
Coule limpide et doux et frais
– Oh ! les hommes tueurs de paix :

136 Charles Vildrac: *Chants du désespéré*, S. 28 f.

La source est claire et mon cœur aime.¹³⁷

Eine ähnlich läuternde Wirkung wird der Natur auch in Charles Vildrac 'Avec l'herbe' aus den *Chants du désespéré, 1914–1920* (1920) beigemessen:

[...]
 Qu'en toi je m'agenouille et que je cache en toi,
 Herbe, ma face d'homme qui fait fuir les bêtes !
 Que je sois condfondu à ta taille ; et ta loi,
 Que je la réapprenne et qu'elle me relève !
 [...]
 Herbe que rajeunit et lave chaque aurore,
 Je convie en ton cœur les cœurs toujours aimants ;
 Je convie en ton cœur ces peuples vieux qui pleurent,
 Repliés sous un joug sangant !¹³⁸

Bildern der trostspendenden oder läuternden Natur stehen in der Lyrik des Ersten Weltkriegs oft wirkungsmächtig inszenierte Szenen einer antagonistischen, den Menschen verschlingenden Natur gegenüber. Grundsubstanz solcher Bilder ist der Körper- und Identitätsverlust, der mit dem anonymen Tod an der Front und der Problematik der Bestattung einhergeht. Die hier überhandnehmende, oft als wollüstig dargestellte Natur steht ganz im Gegensatz zu den Allmachtsphantasien etwa der Futuristen, die die Landschaft im Krieg als der Maschinerie völlig untergeordnet darstellen. Sie erscheint archetypisch als verschlingende Mutter (s. Noël Garniers 'Dans la tranchée') und meist verknüpft mit dem Opfermotiv. In Apollinaires 'Merveille de la guerre' beispielsweise dürstet die Natur nach einem Blutopfer, die Untergangsstimmung wird durch den Bezug auf das biblische Gastmahl Belsazars potenziert:

[...]
 C'est un banquet que s'offre la terre
 Elle a faim et ouvre de longues bouches pâles
 La terre a faim et voici son festin de Balthasar cannibale
 Qui aurait dit qu'on pût être à ce point anthropophage
 Et qu'il fallût tant de feu pour rôtir le corps humain¹³⁹

137 Noël Garnier: *Le don de ma mère*, S. 95.

138 Charles Vildrac: *Chants du désespéré*, S. 17.

139 Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, S. 271 f.

Die Landschaft als Patiens

Um die Rollen zu umreißen, die der Natur in der Frontlyrik des Ersten Weltkriegs zukommen, lässt sich die Terminologie von Aktantenmodellen heranziehen. Landschaften treten, häufig in mehr oder weniger deutlicher Personifizierung, in den Rollen eines Agens (z. B. in Bildern einer verschlingenden Natur), eines unbeteiligten, dem Kriegsgeschehen kontrastiv gegenüberstehenden Experiens oder aber in der Rolle des Patiens, einer zerstörten Natur, die das Leid der Frontsoldaten widerspiegelt, auf. Die «sostanza traumatica della guerra», wie Andrea Cortellessa einleitend zu seiner Studie und Anthologie *Le notti chiare erano tutte un'alba* schreibt, ist in der italienischen Frontlyrik in einer «presenza ossessiva della morte nel paesaggio» zu finden.¹⁴⁰

Bachtin zufolge ist die Involvierung subjektiver Erfahrungsanteile in der Darstellung von Räumen ein typisch lyrisches Phänomen, das sich aber auch in der Erzählliteratur findet und häufig in Form von poetischer Prosa eingebunden wird.¹⁴¹ Christian Kohlroß definiert in seiner Studie zur Theorie des modernen Naturgedichts Darstellungen von Seelenlandschaften als Darstellungen bedeutungsträchtiger, «durch und durch semantisierte[r] Gefilde».¹⁴² Elisabeth Bronfen wiederum geht davon aus, dass jeder literarische Raum die Gefühlswelt von Figuren widerspiegelt, die diesen erleben und sich in ihm bewegen. Der literarische Raum ist immer ein subjektiver beziehungsweise «gelebter Raum», der mit dem «seelischen, geistigen und emotionalen Zustand der ihn erlebenden Figur» eng verknüpft ist. Denn «die Beschreibung einer Gestimmtheit des Raumes»¹⁴³ drückt «stellvertretend die Empfindung der Figur» aus.¹⁴⁴ Infolgedessen ist auch jede noch so lebensweltliche Raumdarstellung in der Literatur immer auch eine Erfin-

140 Andrea Cortellessa (Hg.): *Le notti chiare erano tutte un'alba*, S. 381.

141 Michel Collot: Landschaft. In: Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.): *Handbuch Literatur und Raum*. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. 151–160, hier S. 156 f.

142 Christian Kohlroß: *Theorie des modernen Naturgedichts: Oskar Loerke – Günter Eich – Rolf Dieter Brinkmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 71.

143 Bronfen bezieht sich hier auf Gerhard Hoffmans Konzept des «gestimmten Raumes» in *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit*, Stuttgart: Metzler 1978, S. 55, demzufolge der Raum in der Erzählliteratur als «Spiegelung des ›Inneren‹ im ›Äußeren‹» immer gleichzeitig ein subjektiver und ein objektiver Raum ist (vgl. auch Michael Basseler/Dorothee Birke: *Mimesis des Erinnerns*. In: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin/New York: De Gruyter, 123–148, hier S. 133). In der Subjektivierung des Raums geht Bronfen einen Schritt weiter, indem sie von einer Gebundenheit des Raums an die emotionalen Zustände der Figuren ausgeht.

144 Elisabeth Bronfen: *Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus Pilgrimage*, Tübingen: Niemeyer 1986, S. 55.

ding. Diese figurengebundene Erfindungskraft ergibt sich letztendlich aus der Subjektivität von Raumwahrnehmung und von Wahrnehmung generell. Die Innovation der Studie Bronfens liegt in der Verknüpfung von phänomenologischen und wahrnehmungspsychologischen Studien wie Karlfried von Dürckheims *Untersuchungen zum gelebten Raum* (1932) oder Ludwig Binswangers 'Das Raumproblem in der Psychopathologie' (1933) mit der strukturalistischen Tradition der literarischen Raumstudien wie sie Bachelard, Lotman oder Bachtin vertreten. Allesamt setzen sich die Letzteren mit Raumin szenierungen in der Erzählliteratur auseinander. Doch wie schon Bachtin bemerkt, ist die wahrnehmungsorientierte, subjektive Bindung von Raumdarstellungen in der Lyrik besonders augenscheinlich. Die seelisch-psychische Dimension der lyrischen Sprecherinstanz wird von vornherein von den Leser*innen als solche anerkannt und mitrezipiert. Gerade die zeugnishaft Lyrik suggeriert eine unmittelbare Präsenz und Offenheit des lyrischen Aussagesubjekts, sowie, zudem, dessen Nähe zum Verfasser beziehungsweise zur Verfasserin.

Dem 'gelebten Raum' kommt nicht nur in der französischen Frontlyrik eine besonders große Bedeutung zu. Viele Texte stellen die Natur als Spiegel von Leid und Veränderung, von Ängsten und Traumata dar. Einerseits reflektiert die Lyrik eine besondere Raumerfahrung, die im Kriegskontext, wie Kurt Lewin meint, deshalb immer eine veränderte ist, weil Kriegsräume ('Gefechtsdinge') als strikt von Friedensräumen ('Friedensdinge') getrennt erlebt werden und mit einer Art Ausnahmezustand verknüpft sind, der das eigene Werte- und Begriffssystem verändert.¹⁴⁵ Die Bedingungen des Grabenkriegs führen zudem zu einer ganz spezifischen Beziehung der Soldaten zur sie umgebenden Landschaft. Reflektiert werden in der Frontlyrik die Erfahrung einer gleichsam mutilierten Natur auf dem Schlachtfeld oder auch die verzerrte Wahrnehmung einer Umgebung, in der die Angst vor der Gefahr oder die Berührung mit dem Tod sich widergespiegelt finden. Robert Musil, der in den Dolomiten und an der Isonzofront eingesetzt war, spricht in seinen Tagebüchern von «Totenlandschaft».¹⁴⁶

Aus dem für diese Studie eingesehenen Lyrikkorpus lässt sich der Eindruck gewinnen, dass insbesondere folgende Elemente der Landschaft der Westfront zu Bedeutungsträgern werden: der Schlamm, der oft mit der personifizierten, verschlingenden Erde in Verbindung steht oder den Soldaten ein totenähnliches Aussehen verleiht («la mort a fait de sa victime / un tertre gris ou bien une bosse de boue / dans un sol anonyme»),¹⁴⁷ das Bild des Regens oder Schnees (s. Porchés

145 Vgl. Kurt Lewin: *Kriegslandschaft*. In: *Kurt-Lewin-Werkausgabe*, Bd. 4: *Feldtheorie*. Herausgegeben von Carl-Friedrich Graumann. Bern: Huber/Stuttgart: Klett 1982, S. 215–325, S. 320–321.

146 Robert Musil: *Tagebücher*, S. 312 f.

147 Paul Vaillant-Couturier: *XIII Danses macabres*, '0'.

Poème de la tranchée), das eine reiche Symbolik einbringt, sowie Bilder von Bäumen, die zum Spiegel des Schicksals der Soldaten werden. Auf das Motiv und Symbol des Baums soll im Folgenden kurz eingegangen werden.

Im oben erwähnten Gedicht Vildracs, 'Avec l'herbe', bringt die erste Strophe eine Assoziation der (hier heilen) Bäume einer Wiesenlandschaft mit dem natürlichen, zivilen Zustand der Soldaten ein:

Ah ! que je vous regarde avec des yeux fervents,
 Arbres grandis ici et là sans contrainte,
 Mes frères qu'on n'a pas comptés et mis en rangs
 Et qui mêlez doucement vos bras et vos têtes !¹⁴⁸

In der zweiten Strophe findet sich zudem eine Variation der in der internationalen Frontlyrik immer wieder präsenten Allegorie des Herbstlaubs:¹⁴⁹

Que je ne te force pas à tomber avant l'heure,
 Petite feuille d'or qui rêves en te berçant ;
 Tu naquis pour danser dans l'air et la lumière,
 Reste jusqu'à la fin de ta danse et de ton sang !
 [...] ¹⁵⁰

Es sind jedoch vor allem Bilder von zerschossenen Bäumen, die sich in der französischen Lyrik im Kontext der Verarbeitung von Fronterlebnissen finden. Oben kam bereits Charles Vildracs 'Printemps de guerre' zur Sprache, ein Text, der das Bild von frisch austreibenden Baumresten auf dem Schlachtfeld zum Ausgangspunkt seiner Reflexionen macht. Besonders eindrucksvoll ist der Einsatz des Motivs des zerschossenen Baums in Porchés *Poème de la tranchée*, wo im Anfangsteil das Ausmaß der Zerstörung an der Front nur allmählich aus dem sich verziehen-

¹⁴⁸ Charles Vildrac: *Chants du désespéré*, S. 16.

¹⁴⁹ Als eines der bekanntesten Beispiele aus der internationalen Frontlyrik kann hier Giuseppe Ungaretti mit «Bosco di Courton luglio 1918» datiertes Kurzgedicht 'Soldati' aus *L'Allegría* (1914–1919) angeführt werden:

Si sta come
 D'autunno
 Sugli alberi
 Le foglie

Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo*, S. 87.

¹⁵⁰ Charles Vildrac: *Chants du désespéré*, S. 16.

den Nebel heraus sichtbar wird: «Des vapeurs blanches / Un arbre sort: / Trois, quatre branches / Sur un tronc mort».¹⁵¹

Wie Porchés *Poème de la tranchée* wurde auch die Lyrik Marc de Larréguy de Civrieux im Kap. I unter dem Aspekt der Zeugenschaft bereits thematisiert. Das vierte, mit Jänner 1916 datierte Gedicht aus *La Muse de Sang* trägt den auf Dante verweisenden Titel 'Inferno' und ist wie alle Texte der Sammlung an der Front beziehungsweise in deren Hinterland entstanden. In der antithetischen Tradition des Sonetts stellt Larréguy de Civrieux den Anblick einer Waldlandschaft in den Argonnen in ihrem Zustand vor sowie nach der Schlacht gegenüber. Der Wald wird mit dem Schicksal der Gefallenen in Verbindung gebracht, deren Stimmen zuerst im Wind, der in den Bäumen rauscht, präsent erscheinen. Schließlich setzt der groteske, ja gespenstische Anblick der Baumstümpfe die Veranschaulichung des Leids der Kriegsoffer fort. Das Sonett endet mit der phantastischen 'Metamorphose' des Waldes, dessen Überreste sich im Dunkeln in ein Heer von *revenants*, von lebenden Toten, zu verwandeln scheinen:

O forêt de l'Argonne ! hélas ! je t'ai connue
A l'heure où la bataille a pris tes horizons ;
Un de tes noirs ravins me tient lieu de prison
Et j'y vis face à face avec ta Beauté nue ! ...

Mais, soit que le soleil chauffe tes frondaisons
Ou que le givre pende à tes cimes chenues,
J'entends le vent râler parmi tes avenues
Comme la voix des morts couchés sous ton gazon.

Tes arbres, suppliciés par la Guerre sans trêve,
Crispent leurs moignons vifs aux blessures de sève
En des poses d'horreur protestant au ciel las ! ...

Et, métamorphosant leurs formes gigantesques,
Dans l'ombre, humanisés, ils incarnent, dantesques,
Tes cadavres roidis dans la nuit d'Au-Delà !¹⁵²

Wir sind hier am Endpunkt eines Kapitels angelangt, in dem es im Großen und Ganzen um unmittelbare seelische Auswirkungen des Fronterlebnisses sowie innere Veränderungs- und Wandlungsprozesse und deren Widerspiegelung in der französischen oder auch internationalen Frontlyrik des Ersten Weltkriegs geht. Auch wenn hier Begriffe wie 'positives Bewältigungsmodell', 'Formung von Identi-

151 François Porché: *Le poème de la tranchée*, S. 12.

152 Marc de Larréguy de Civrieux: *La Muse de Sang*, S. 20.

tät, 'Individuation' oder 'Ganzheitserfahrung' gefallen sind, liegt es uns dennoch fern, das Kriegserlebnis als Form der Probe oder als Hintergrund einer positiven Persönlichkeitsentwicklung zu deuten. Die vitalistische Rhetorik vom Krieg als Reifungsprozess, wie sie die Propagandaliteratur vertritt und sich etwa bei Drieu La Rochelle oder im Futurismus findet, kommt in Textreihen (auch lyrischen) zum Ausdruck, auf die in Kap. II ('Vom Erlebnis zur Sprache') hingewiesen wurde.

IV Im Kriegserlebnis verfangen

Die Heimsuchung durch die Erinnerung

Es lässt sich vielleicht sagen, dass sich der Wahrnehmungsbegriff und der Erlebnisbegriff zum Erfahrungsbegriff ähnlich verhalten wie zu demjenigen der Erinnerung. Dazu sowie auch zur Rolle der Identitätsbildung in Zusammenhang mit dem Übergang von Wahrnehmung beziehungsweise Erlebnis zu Erinnerung beziehungsweise Erfahrung sei auf unser Kapitel II ('Vom Erlebnis zur Sprache') verwiesen. Ebenso wurde in besagtem Kapitel auf die Funktion und den Einfluss von erfahrungs- oder auch diskursbedingten Deutungsmodellen eingegangen, deren sinngebende Wirkung im Zuge der Bewältigung von Extremsituationen oft versagt. Wo ein solches Versagen eintritt, kommen der Traumabegriff und damit auch alle möglichen Formen der Dissoziation sowie andere mit extrem belastendem Erleben und Erinnern in Verbindung stehende Wirkungen und Symptome ins Spiel. Wie ebenfalls bereits gesagt wurde, ist kaum umstritten, dass die bewusste, sinnvolle Erinnerung und letzten Endes auch die Möglichkeit der kohärenten Versprachlichung von traumatischen Erlebnissen so lange aussetzen, bis deren Bewältigung erfolgt ist. Peter Kuon bringt diese Anschauung mit Rückgriff auf die Metaphorik des «revenant», auf die in Kapitel II ('Vom Erlebnis zur Sprache') bereits eingegangen wurde, auf den Punkt: «[...] le trauma n'est accessible à l'écriture qu'au moment où le survivant le maîtrise, c'est-à-dire au moment où il n'existe plus. Tant qu'il reste hantise, intrusion, cauchemar, il se manifeste, tel un revenant, dans un texte qui s'écroule d'épouvante».¹

Die Metaphern der 'hantise' und der 'revenants' sind weit verbreitet im Zusammenhang mit Traumata. Sie deuten einerseits auf die fehlende Assimilierung von bestimmten Erlebnissen, die, ungedeutet und unbewältigt, zu systemfremden, mit der eigenen Logik unvereinbaren Elementen werden. Wie ein beunruhigender Fremdkörper, ja Eindringling, steht das traumatische Erlebnis der integralen Psyche und Persönlichkeit beziehungsweise Identität gegenüber. Der Verweis auf das Transzendente ergibt sich zudem aus der Unbegreiflichkeit des unbewältigten Erlebnisses. Andererseits verbildlichen diese Metaphern auch die spontane Wiederkehr von traumatischen Erinnerungen. Die sogenannten 'Flashbacks' sind affektiv höchst geladen, mit Leid verknüpft und in Zeitpunkt und der Weise ihres Auftretens unbeeinflussbar, das Trauma steht gleichsam außerhalb des Selbst, das von diesem verfolgt beziehungsweise eingeholt und destabilisiert wird.

1 Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 304.

Während im vorangegangenen Kapitel (III, 'Identitäten im Wandel') die Darstellung verschiedener Formen peritraumatischer Reaktionen, aber auch von Spuren längerfristiger psychisch-emotionaler Auswirkungen von belastenden Ereignissen im Blickpunkt standen, geht es in den nun folgenden Überlegungen um das Problem des Erinnerens. Aleida Assmann betont, dass Erinnerung und Trauma sich eigentlich gegenseitig ausschließen, da Letzteres sowohl der Logik der Sprache als auch der der Erinnerung unzugänglich ist. Das Trauma ist nicht von der für die Erinnerung konstitutiven Distanz, sondern von einer unmittelbaren, nicht reflektierbaren und gleichsam physischen Präsenz gekennzeichnet:

Trauma wird hier als eine körperliche Einschreibung verstanden, die der Überführung in Sprache und Reflexion unzugänglich ist und deshalb nicht den Status von Erinnerungen gewinnen kann. Das für Erinnerungen konstitutive Selbstverständnis der Distanz, welches Selbstbegegnung, Selbstgespräch, Selbstverdoppelung, Selbstspiegelung, Selbstverstellung, Selbstinszenierung, Selbsterfahrung ermöglicht, kommt beim Trauma nicht zustande, das eine Erfahrung kompakt, unlösbar und unlöschbar mit der Person verbindet.²

Scheinbar im Widerspruch dazu stehen Jean-François Lyotards Überlegungen zu Trauma und Erinnerung im Kontext der Holocaustbewältigung, denen zufolge das Trauma ein ganz zentraler Bestandteil und Motor von Erinnerung ist.³ Es ist wohl wahr, dass das Unbewältigte keinen Abschluss findet und dem Vergessen trotzt. Es bleibt präsent und muss immer wieder aufgerufen und neu gedeutet werden. Doch hier wird eine Aporie deutlich, die es zu lösen gilt: Erinnern und Nicht-Vergessen-Können müssen als zwei völlig verschiedene Dinge betrachtet werden. Der Begriff der 'traumatischen Erinnerung' ist so gesehen widersprüchlich. Denn wie Freud in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) anmerkt, ist der Betroffene «genötigt, das Verdrängte als gegenwärtiges Erlebnis zu wiederholen, anstatt es, wie der Arzt es lieber sähe, als ein Stück der Vergangenheit zu erinnern. [...] Der Arzt hat sich bemüht [...] viel in die Erinnerung zu drängen und möglichst wenig zur Wiederholung zuzulassen. Das Verhältnis, das sich zwischen Erinnerung und Reproduktion herstellt, ist für jeden Fall ein anderes».⁴

Roland Dorgelès bringt in 'Dernière relève' die mit dem Abschied von der Front verbundenen Eindrücke und ambivalenten Emotionen zum Ausdruck. Auch wenn Dorgelès' Kriegsliteratur im Schatten seiner Erzählliteratur steht und nur wenig Aufmerksamkeit erhalten hat, so nimmt 'Dernière relève' in den Augen der Kritik dennoch eine Sonderstellung ein. Micheline Dupray zufolge handelt es sich um das

² Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 278.

³ Vgl. ebda., S. 261 f.

⁴ Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, S. 16 f.

bewegendste seiner Gedichte und in jedem Fall um das gelungenste.⁵ Erschienen ist 'Dernière relève' erstmals im April 1917 in der Frontzeitschrift *Le bochofage*. Später nimmt Jacques Béal das Gedicht in seine Anthologie auf.⁶ Dorgelès situiert seinen Text in den «tranchées de la Champagne», wo er selbst als Maschinengewehrschütze eingesetzt war, bis er aufgrund einer Verletzung im September 1915 abgezogen wurde und zum Militärflugwesen wechselte. Das Leid, das mit der Unmöglichkeit, zu vergessen, verbunden ist, kommt am Schluss des Gedichts zur Sprache – die Ablöse erweist sich als alles andere als ein Abschied, wie die letzten *quatrain*s suggerieren:

Dernière Relève

Enfin, on va partir... Hé ! les gars, la relève !
 Je n'ai rien oublié ? Mon bidon ? Mon gourdin ?...
 Adieu, et sans regrets, pavillon de rondins,
 Où j'ai passé, crotté, tout en hiver sans rêve.

Dieu, avons-nous eu frois ! Combien de nuits de veille
 Passées à patauger dans les boyaux boueux ;
 Les sapins amputés, les taillis loqueteux,
 Et là-bas, ces dormeurs raidis que rien n'éveille.

Ne plus voir tout cela, ne plus voir cette plaine,
 Où les obus rageurs ont tracé leur labour,
 La ferme aux toits crevés, le bois de Luxembourg,
 Et les champs, en habits rapés d'homme de peine.

Ne plus entendre le canon, ce sonneur ivre,
 Qui vous rend fou, sonnante minuit au petit jour ;
 Ne plus guetter son coup de pic : trop long... trop court...
 Ne plus courber le dos. Ah ! je me sens revivre.

Je suis heureux, ce soir, heureux ! je voudrais rire.
 Je n'oublie rien dans mon gourbi ? Non ... Au revoir!
 Jamais la nuit ne fut si pâle que ce soir ...
 Jamais mon cœur ne fut si las. Et je soupire.

⁵ Micheline Dupray: *Roland Dorgelès. Un siècle de vie littéraire française*. Paris: Albin Michel 2000, S. 125.

⁶ Jacques Béal (Hg.): *Les poètes de la Grande Guerre*, S. 50 f.

Partir ... Eux vont rester ... Passé fidèle
 Qui me suit, pas à pas, glanant les souvenirs,
 triste passé, je n'oublie rien, tu peux venir.

.....
 Ni mes morts sans linceul, ni mon moulin sans aile.⁷

Nach dem Ausdruck von Freude und Erleichterung, der die ersten Strophen und auch noch die ersten Verse des vorletzten *quatrain* kennzeichnet, schlägt der Ton um. Dies erfolgt durch die zäsurbedingt hervorgehobenen Stimmungswörter «si pâle» und «si las», die Abendstimmung und, in Schlussposition besonders markiert, «Et je soupire». Die Antithesen zu Beginn der letzten Strophe stellen schließlich die Situation des lyrischen Sprechers der zurückgebliebenen Kameraden gegenüber («Partir», «rester», «me suit», «venir»). Die personifizierte Vergangenheit erscheint als Begleiter und übernimmt gleichsam die Eigenschaften der zurückgelassenen Kameraden: «Passé fidèle / qui me suit, pas à pas».

Sich über eine ganze Verszeile ziehende Auslassungszeichen separieren schließlich den Schlussvers vom Rest des Textes. Die metrische Struktur suggeriert jedoch zugleich, dass hier kein Vers fehlt, sondern vielmehr eine Aposiopese vorliegt – ein Innehalten und Schweigen, das uns in verschiedenster Form in der Frontlyrik des Ersten Weltkriegs begegnet. Die durch die Auslassungszeichen indizierte Unterbrechung des Lese- beziehungsweise Sprechflusses hebt einerseits die besonders konzentrierte Metaphorik und Symbolik des Schlussverses hervor, andererseits auch das Paradoxon des vorletzten Verses: «triste passé [...] tu peux venir». Die Personifizierung der Vergangenheit verleiht der Erinnerung genau jene Autonomie, die ihr in Form des Nicht-Vergessen-Könnens, des immer wieder von Bildern der Vergangenheit Eingeholt- und Heimgesuchtwerdens, eigen ist.

Der Schlussvers, «Ni mes morts sans linceul, ni mon moulin sans aile», parallelisiert das Erlebte mit dem Prozess seiner Bewältigung. Die Gefallenen werden zu «mes morts»: Es sind dies nicht nur die dem lyrischen Aussagesubjekt nahestehenden Kameraden, sondern auch die unbewältigte, quasi einverleibte Erinnerung. Die fehlende oder rudimentäre Bestattung, auf die der Vers hindeutet, gleicht dem Zustand dieser Erinnerung. Wo es kein Grab gibt, kann, wie Ruth Klüger schreibt, auch die Trauerarbeit keinen Abschluss finden.⁸ Die unbegrabenen Toten werden zum Bildspender für die Heimsuchung durch die traumatische Erinnerung. Noch explizit erscheint das Motiv der Heimsuchung in Form des Bildes der *revenants* im Schlusskapitel von *Les croix des bois*:

⁷ Roland Dorgelès in: *Le Bochofage. Organe anticafardeux, kaisericide et embuscophobe ... Rédaction 6^e compagnie du 68^e régiment d'infanterie*, N. 9, 28 avril 1917, o. S.

⁸ In Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 259.

Mes morts, mes pauvres morts, c'est maintenant que vous allez souffrir, sans croix pour vous garder, sans cœurs où vous blottir. Je crois vous voir rôder, avec des gestes qui tâtonnent, et chercher dans la nuit éternelle tous ces vivants ingrats qui déjà vous oublient.⁹

Auch die Schlussworte des autodiegetischen Erzählers von Dorgelès' Frontroman verweisen schließlich auf eine Erinnerung, die, statt zu verblassen, sich bis zur Bedrohlichkeit intensiviert: «Un copain de moins, c'était vite oublié, et l'on riait quand même ; mais leur souvenir, avec le temps, s'est creusé plus profond, comme un acide qui mord ...».¹⁰

Das ebenfalls in *Les croix de bois* (Kap. VI) wiederkehrende Motiv der Mühle ohne Flügel verweist auf Momente des Glücks während der Ruhetage auf einem Bauernhof nahe der Front und auf die kameradschaftliche Bindung der Truppe: «Je me souviens de nos soirées bruyantes, dans le moulin sans ailes. Je leur disais : «Un jour viendra où nous nous retrouverons, où nous parlerons de nos copains, des tranchées, de nos misères et de nos rigolades ...».¹¹ Die Bezeichnung «moulin sans aile» könnte jedoch im vorliegenden Gedicht semantisch weiter aufgeladen und als Symbol betrachtet werden, das mit der das Trauma kennzeichnenden Zeitlosigkeit in Zusammenhang steht. Eine Mühle, die nicht mahlt, ist wie ein Bewältigungsprozess, der nicht fortschreiten kann.¹² Am Ende des fünften Kapitels des 1919 publizierten Frontromans bringt der Erzähler folgende Zukunftserwartung zum Ausdruck:

Il me semble que ma vie entière sera éclaboussée de ces mornes horreurs, que ma mémoire salie ne pourra jamais oublier. Je ne pourrai plus jamais regarder un bel arbre sans suppu-

9 Roland Dorgelès: *Les croix de bois*, S. 306

10 Ebda., S. 308

11 Ebda., S. 305.

12 Als Allegorie des mechanisierten Tötens der Kriegsmaschinerie des Ersten Weltkriegs erscheint dagegen das Bild einer Mühle in Paul Costels 'Le moulin de la mort' (*Les hurlements de l'enfer*, S. 36). Hier wird der stete Artillerielärm samt dessen unaufhaltsamen Zerstörungsmechanismen mit den Geräuschen und Mechanismen einer Mühle assoziiert, die Soldaten mit dem Korn. Einige Verse dieses mit «Urvilliers, janvier 1918» datierten Textes finden sich in Jacques Béals Anthologie (*Les poètes de la Grande Guerre*, S. 85). Hier ein anderer Ausschnitt:

...]
 Dame ! il fait son metier de moulin
 Comme l'autre, il est vrai plus utile,
 Fait le sien, par la campagne ou par la ville,
 Honnêtement, ne laissant pas se perdre un grain
 Pour la farine et pour le pain.
 Hélas ! jusques à quand, à quel grand soir
 Moudra-t-il, ce moulin, les choses et les hommes.

ter le poids du rondin, un coteau sans imaginer la tranchée à contre-pente, un champ inculte sans chercher les cadavres. Quand le rouge d'un cigare luira au jardin, je crierai, peut-être : «Eh! le ballot qui va nous faire er'répérer! ...» Non, ce que je serai embêtant, avec mes histoires de guerre, quand je serai vieux !¹³

Wie einmal mehr anhand des Frontgedichts 'Dernière relève' von Roland Dorgelès veranschaulicht werden kann, stehen der Lyrik andere Möglichkeiten als der Prosa offen, die Grenzen des diskursiv Sagbaren zu erweitern, wie etwa in Form der Kontrastierung, des Paradoxons oder der Auslassung, deren Einsatz und Wirkung letztendlich auf die strukturellen und rhythmischen Gegebenheiten zurückgeht.

Zudem findet in Dorgelès' Gedicht unter Einbezug von Bildern und Symbolen – eine Form der Umschreibung und gleichzeitig der Verdichtung – eine Reflexion über Trauma, Bewältigung und Erinnerung statt. Solche Reflexionen treten insbesondere in der Lyrik, die außerhalb des Frontkontextes oder nach dem Kriegsende entstanden ist, auf. Diese Lyrik wird hier schlicht wenn auch nicht immer ganz treffend, als «Veteranenlyrik» bezeichnet. Der Veteranenlyrik, die Gedächtnis und Erinnerung zum Thema macht, sind die folgenden Ausführungen gewidmet, und in eben dieser finden sich aus unserer Sicht manche der dunkelsten Momente der Lyrik des Ersten Weltkriegs, die in der vorliegenden Studie zur Sprache kommen.

Trauma

Über die Ursachen von in den Schützengräben auftretenden Symptomen, die heute meist unter dem Begriff der posttraumatischen Belastungsstörung zusammengefasst werden, war man sich bekanntermaßen während des Ersten Weltkriegs und

Hélas ! quand cesseront dans les Nord's et les Sommes
Tant d'hommes, d'être grain pour son pressoir,
Sera-ce lorsque le meunier mourra
Ou bien lorsque les grains nouveaux
Ne voudront pas être broyés ?
En attendant, il moud, sous l'œil froid de la guerre,
Il moud toujours, il moud toujours,
...]
Entendez-vous ; entendez vous ?
Moi je l'entends, le moulin de la mort.

(Paul Costel, *Les hurlements de l'enfer*, S. 37 f.)

13 Roland Dorgelès: *Les croix de bois*, S. 101.

auch danach alles andere als einig. Ausgegangen wurde von erschütterungsbedingten physischen Wunden im Mikrobereich, von psychischen Ursachen oder sogar von Vortäuschung. Jay Winter vertritt die vielleicht überraschende Ansicht, dass das Misstrauen gegenüber Betroffenen sowie deren Stigmatisierung noch bis heute andauern.¹⁴

Im deutschsprachigen Raum war schon während des Kriegs die Bezeichnung 'Kriegszitterer' gebräuchlich, die sich auf nur eines von vielen Symptomen der posttraumatischen Belastungsstörung bezieht. Im Englischen wurde der Begriff des *shell shock* geprägt, eine Bezeichnung, die über Charles S. Myers Studien ihren Weg vom Schützengrabenvokabular in die medizinische Fachsprache fand.¹⁵ Daneben waren die althergebrachten Begriffe der Hysterie und der Neurasthenie gebräuchlich, und auch der Trauma- und der Neurosenbegriff, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Zusammenhang mit Eisenbahnunglücken aufgekommen waren, fanden schließlich Eingang in Form von Bezeichnungen wie 'choc traumatique', 'Kriegsneurose', 'psichosi traumatica'.¹⁶ Sie wurden je nach Nation und wissenschaftlicher Schule unterschiedlich verwendet.¹⁷ Zur kulturellen Bedingtheit der Deutung belastungsbedingter psychischer Symptome bei Frontsoldaten des Ersten Weltkriegs sowie zu den Auswirkungen des Kriegstraumas auf Kollektiv und Kultur sei auf Inka Mülder-Bachs Vorwort zu *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkriegs* sowie auf die Beiträge von Isabella von Treskow und Angela Kühner in *Traumatisme et mémoire culturelle* hingewiesen.¹⁸

In seinem frühen Werk *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine* (1889) untersuchte Pierre Janet Verarbeitungsprozesse und Folgen stark belastender Ereignisse, entwickelte den Begriff der Dissoziation als zentralen Mechanismus posttraumatischer Symptome weiter und stellte damit eine erste und bis heute anerkannte Traumatheorie auf. Wenn Janet von einem Defizit-Modell ausging, nämlich dem übermäßigen Verbrauch natürlicher psychischer Energien durch vehemente Emotionen als Auslöser

14 Jay Murray Winter: Shell Shock, S. 310–333.

15 Vgl. ebda., S. 315.

16 Ebda., S. 317.

17 Weiterführend dazu siehe ebda., S. 310 f., Annegret Eckhardt-Henn/Sven Olaf Hoffmann (Hg.): *Dissoziative Bewusstseinsstörungen*, S. 3 ff. und vor allem Fiona Reid: *Broken Men. Shell Shock, Treatment and Recovery in Britain 1914–1930*. London/New York: continuum 2011², S. 7–40.

18 Inka Mülder-Bach (Hg.): *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkriegs*. Wien: WUV 2000 (Edition Parabasen), S. 11 ff.; Isabella von Treskow: La notion de traumatisme psychique et l'idée de l'être humain. In: Silke Segler-Meißner/Isabella von Treskow (Hg.): *Traumatisme et mémoire culturelle*, S. 13–34; Angela Kühner: Traumatisme individuel et traumatisme collectif. In: ebda., S. 35–54.

von dissoziativen Traumasymptomen,¹⁹ spricht Freud von einem natürlichen «Reizschutz» der menschlichen Psyche, der insbesondere durch überraschend eintretende, extreme Belastungsereignisse bei fehlender Angstbereitschaft (s. unsere Anmerkungen zur Häufigkeit von Traumatisierungen zu Beginn von Kriegseinsätzen) durchbrochen werden kann: «Ich glaube, man darf den Versuch wagen, die gemeine traumatische Neurose als die Folge eines ausgiebigen Durchbruchs des Reizschutzes aufzufassen.» Freud räumt hier endgültig mit den physischen *shell shock*- und Traumathesen auf, indem er das Trauma «nicht der mechanischen Gewalteinwirkung, sondern dem Schreck und der Lebensbedrohung» zuordnet.²⁰ Festgehalten sei, dass Freuds in den Jahren 1919 bis 1920 entstandener Essai und generell die Traumaforschung der Nachkriegszeit durch die Kriegstraumatisierungen ähnlich starke Impulse erhalten hat wie die US-amerikanische Psychologie der 1980er durch den Vietnamkrieg, im Zuge derer der bis heute gebräuchliche Begriff der posttraumatischen Belastungsstörung (PTSD) geprägt wurde.

Peter Fiedler definiert die posttraumatische Belastungsstörung wie folgt: «Die modernen Klassifikationssysteme verstehen unter einer posttraumatischen Belastungsstörung eine lang anhaltende Störung in der Folge eines massiven, potentiell lebensbedrohlichen Ereignisses».²¹ Von manchen Teilaspekten des Traumas, nämlich dissoziativen Reaktionen, die auch unmittelbar und kurzfristig auftreten können, war in Kap. III ('Identitäten im Wandel') bereits die Rede. Die Aspekte, die auf den hier folgenden Seiten zur Sprache kommen sollen, stehen mit den längerfristigen Auswirkungen in Verbindung. Sie beziehen sich auf die Problematik des Nicht-Vergessen-Könnens und betreffen das Verhältnis des Traumas zur Sprache und Literatur. Eine dieser Nachwirkungen äußert sich in einer spezifischen Form des Erinnerens. Immer wieder wird die Erinnerung an belastende Ereignisse als ein spontanes Wiedererleben (Flashback) dargestellt und mit einem spezifischen Raum-/Zeitgefühl, von dem bereits die Rede war, verknüpft. Zum anderen werden die Inkohärenz und der fragmentarische Charakter traumatischer Erinnerung sowie deren Resistenz gegenüber der Sinngebung und Versprachlichung augenfällig. Im Zentrum unserer Überlegungen stehen das im Unbewussten Verfangene beziehungsweise das das Bewusstsein Überwältigende sowie die poetischen Bilder und medialen Verfahrensweisen, die diese Inkohärenz, diese Resistenz und diese Überwältigung zu vermitteln wissen.

19 Annegret Eckhardt-Henn/Sven Olaf Hoffmann (Hg.): *Dissoziative Bewusstseinsstörungen*, S. 276 f.; Bessel A. van der Kolk/Paul Brown/Onno van der Hart: Pierre Janet on Post-Traumatic Stress, S. 370 f.

20 Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, S. 31.

21 Peter Fiedler: *Dissoziative Störungen und Konversion*, S. 126.

Gegenwart des Krieges in der Veteranenlyrik

Eigentlich haben wir es bei der Veteranen- oder Heimkehrerlyrik, um die es im Folgenden hauptsächlich geht, mit einer Gattung *sui generis* zu tun. Sie ist weniger durch ihre Entstehungszeit als durch das kontextbedingt spezifische thematische Feld bestimmbar, das sie kennzeichnet. Als Veteranen- oder Heimkehrerlyrik bezeichnen wir im Rahmen dieser Studie diejenigen Texte, die sich auf Szenen der Begegnung von Frontsoldaten mit dem zivilen Leben beziehen lassen, sei es im Zuge von Heimaturlauben oder im Anschluss an die Demobilisierung. Die Themen, denen die Heimkehrertexte gewidmet sind, sind breit gefächert und reichen von der sozialen Problematik der Wiedereingliederung in das Gesellschafts- und Erwerbssystem über die Konfrontation mit Misstrauen und Unverständnis seitens der Zivilbevölkerung bis zu familiären Enttäuschungen und seelischen Auswirkungen von Verletzungen. Es sind dies Themen, die vor allem in der Erzählprosa der 1920er Jahre Resonanz gefunden haben und über diese zum Untersuchungsfeld der Kritik wurden.

Im Zentrum der folgenden Ausführungen steht diejenige Veteranenlyrik, die das Nachwirken des Krieges in Form der Darstellung traumatischer Erinnerung von Heimkehrern, die im Krieg gleichsam verfangen bleiben, zur Sprache bringt. In den im Rahmen dieser Studie untersuchten Texten findet sich eine umfassende Reflexion nicht nur über das Erlebte, sondern auch über das schmerzvolle Erinnern selbst und über die Möglichkeit beziehungsweise Unmöglichkeit der Bewältigung. Es handelt sich dabei um einen für die hier im Raum stehenden Fragestellungen wesentlichen thematischen Aspekt der Lyrik des Ersten Weltkriegs, der von der Kritik bisher kaum wahrgenommen und thematisiert wurde und nach einer umfassenden Auseinandersetzung unter Einbezug der internationalen Kriegs- und Nachkriegslyrik verlangt. Ausständig und mit Sicherheit lohnend wäre eine vergleichende Untersuchung der Heimkehrerlyrik der Sieger- und Verlierernationen, gerade hinsichtlich des Raums, den die Bewältigungsthematik einnimmt und hinsichtlich deren Schwerpunktsetzungen. Denn die internationale Lyrik des Ersten Weltkriegs, die bekannterweise zahlreiche gemeinsame Topoi aufweist, driftet mit Ende 1918 verstärkt auseinander.

Bezogen auf die «Gedächtnisromane» der 1920er Jahre als «privilegierte Medien» der zeitgenössischen Erinnerungskulturen unterstreicht Astrid Erll allerdings, dass komparatistische Studien bisher aufgrund ihres selektiven Charakters kaum ein klares Bild entwerfen konnten. Im Grunde könne aufgrund der Pluralität des durch die Frontromane mitgeprägten kollektiven Gedächtnisses kaum von

nationenspezifischen Tendenzen die Rede sein.²² Dennoch weist Erll am Ende ihrer Studie auf Tendenzen wie etwa diejenige zu «[p]ositiv besetzte[n] und zugleich kriegskritische[n] nationale[n] Selbstbilder[n]» der englischen Literatur gegenüber den den Krieg mythisch überhöhenden Tendenzen der deutschen Kriegsromane hin.²³ Sie spricht zudem von einer Konkurrenz von Erinnerungsbildern, die in Deutschland der Zwischenkriegszeit im Gegensatz etwa zu England keine integrative Lösung finden konnte, sowie von der nationalistischen Funktionalisierung des deutschen Kriegsromans, die um 1930 einsetzte.²⁴

Weit jenseits des erinnerungskulturellen ‘turns’ ist es erstaunlich, dass so dezidiert als Erinnerungsliteratur markierte Korpora wie unter anderem die hier besprochenen, die die Isotopie des Erinnerns zum Teil sogar im Titel aufrufen, überhaupt nie in den Blick genommen wurden. Astrid Erll zufolge steht die Lyrik des Ersten Weltkriegs durchaus im Blickfeld der literaturwissenschaftlichen Gedächtnis- und Erinnerungsforschung, zu deren integralem Bestandteil auch die *trauma studies* gezählt werden.²⁵ Nayla Chidiac und Claude Barrois hingegen sprechen von der Lyrik des Ersten Weltkriegs als einem «type de texte [...] souvent négligé dans les essais consacrés à l’écriture du trauma». Sie verweisen allerdings auf die englischsprachige Front- und Nachkriegslyrik als «écriture du trauma [...] brillamment illustrée en Grande-Bretagne pendant et après la Première Guerre mondiale»²⁶ und geben damit eine weit verbreitete Sichtweise wieder, der zufolge der englischen Lyrik des Ersten Weltkriegs als Ausdruck des Kriegsleids eine besondere Rolle zukommt. Untersuchungen, die sich tatsächlich vor dem Hintergrund der Gedächtnis-, Erinnerungs- oder Traumaforschung mit Lyrik des Ersten Weltkriegs auseinandersetzen, sind dennoch sehr rar, vor allem im Bereich des Französischen, wo viele Korpora überhaupt erst von der Kritik wahrgenommen werden müssen.

An den Texten, die hier in weiterer Folge fokussiert werden, ist für uns die Art und Weise, in der die Erinnerung als ein unmittelbares Wiedererleben des Erinnerten dargestellt wird, von besonderem Interesse. Gerade hier steht der Vorteil der Verfahrensweisen von Lyrik gegenüber der Erzählliteratur außer Zweifel. Die Kriegserinnerung wird durch ihre unmittelbare Präsenz gekennzeichnet, bei-

22 Astrid Erll: *Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren*. Trier: WVT 2003 (Studien zur Englischen Literatur- und Kulturwissenschaft, 10), S. 93–102.

23 Ebda., S. 357.

24 Ebda., S. 363, 94.

25 Astrid Erll: Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies. In: *Journal of Aesthetics & Culture* 3 (2011), o. S.

26 Nayla Chidiac/Claude Barrois: Narration et mémoire. Du survivant à l’écrivain. In: *Annales Médico-Psychologiques* 173 (2015), S. 303–307, hier S. 304.

spielsweise mittels Überblendung. Sie erscheint als unwillkürlich, ist von Schmerz begleitet und gleicht einer Heimsuchung.

Schon Sigmund Freud widmet sich in *Jenseits des Lustprinzips* der wiederkehrenden traumatischen Erinnerung und spricht von einem «Wiederholungszwang», der das «Verdrängte» immer wieder an die Oberfläche bringt.²⁷ Peter Fiedler beschreibt als zentrales Bestimmungskriterium einer posttraumatischen Belastungsstörung «das sog. 'Wiedererleben traumatischer Erfahrungen' [...], das sich Betroffenen häufig in der Form sog. 'Flashbacks' aufdrängt» und sowohl im Wachzustand als auch im Traum erfolgen kann.²⁸ Er beschreibt dieses Wiedererleben des Weiteren als eine «wiederkehrende und eindringliche, belastende Erinnerung» an das traumatische Ereignis, das je nach Intensität auch die Form von den Realitäts-sinn trübenden «Illusionen, Halluzinationen oder dissoziative[n] Flashback-Episoden» annehmen kann. Auslöser (*trigger*) sind Reize, die vielfältiger Natur sein können und «einen Aspekt des traumatischen Ereignisses symbolisieren oder an Aspekte desselben erinnern».²⁹

Die Darstellung der Wahrnehmung und Deutung von traumatischer Erinnerung durch die moderne Psychologie kann hier nur selektiv ausfallen und bleibt oberflächlich. Ein für uns gewichtiges Faktum stellt die Tatsache dar, dass diese Wahrnehmung und Deutung spätestens mit dem 'memory turn' auch zum Gegenstand der Literaturwissenschaft wurde. Astrid Erll umreißt die Geschichte dieser interdisziplinären Verquickung und hebt die Rolle Cathy Caruths als Pionierin des literaturwissenschaftlichen Traumadiskurses hervor:

It is especially within American discussions that the notion of trauma as a «crisis of representation» has gained great prominence. This idea was introduced to literary studies in the framework of poststructural thinking, notably by Cathy Caruth's *Unclaimed Experience*.³⁰

Zugleich weist Astrid Erll auf evidente Gefahren hin, die die Untersuchung der Präsenz von Traumata in der Literatur mit sich bringt: «[...] the ethical consequences of trauma studies' tendency to personify texts (i.e. to conflate literary works with real people) must be critically assessed».³¹ In diesem Sinne liegt auch uns nichts ferner, als über Texte Rückschlüsse auf deren Verfasser zu ziehen oder gar Diagnosen zu stellen. Es geht vielmehr um verallgemeinerbare Auswirkungen

²⁷ Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, S. 33. Siehe auch Kap. II.

²⁸ Peter Fiedler: *Dissoziative Störungen und Konversion*, S. 127.

²⁹ Ebda., S. 132

³⁰ Astrid Erll: *Traumatic pasts*, o. S.

³¹ Ebda.

von Extremsituationen, und darum, wie Laurence Campa es ausdrückt, die Rolle und Möglichkeiten von Lyrik als Ausdruck der «âme en peine» auszuloten.³²

Am Beginn unserer Auseinandersetzung mit der französischen Veteranenlyrik steht das Werk Marcel Sauvages, der seine ersten Kriegsgedichte im Jahr 1919 im Gedichtband *Quelques choses*, seinem literarischen Debüt, sowie in mehreren Zeitschriften publizierte. In der Sammlung mit dem vielsagenden Titel *Cicatrices. Eclairs encore des douleurs mortes (1915–1920)* erschienen schließlich überarbeitete und teils erweiterte Versionen dieser frühen Gedichte und vor allem auch eine Reihe von auf die Heimkehrerproblematik bezogenen Texten. Publiziert wurden die *Cicatrices* im Jahr 1938 als erstes Kapitel des Gedichtbands *A soi-même accordé. Poèmes*. Sie sind durch eine oft dunkle Metaphorik gekennzeichnet und greifen in ihrer Darstellung von Erinnerungen auf verschiedene Formen der Überblendung zurück. Auch Klang und Rhythmus werden effektiv eingesetzt und tragen zu Sauvages charakteristisch schockierendem Stil bei. Nancy Sloan Goldberg kommentiert Sauvages Veteranenlyrik wie folgt:

Sauvage exprime par un langage aussi dramatique que violent les sentiments des vétérans, surtout leur peur intense et leur aliénation. Ce sont des émotions qui ont commencé pendant la guerre et qui maintenant s'approfondissent et s'aggravent telles des blessures infectées, laissant l'ex-soldat incapable de faire face à la vie civile, financièrement ou psychologiquement.³³

Aus unserer Sicht besteht kein Zweifel daran, dass Marcel Sauvage, der als Sanitäter an der Somme eine schwere Kriegsverletzung davontrug, ein hoher Stellenwert im Bereich der französischen Veteranenlyrik zukommt. Einen zentralen Aspekt seines lyrischen Nachkriegswerks stellt die Thematik der Erinnerung dar, wie auch in seiner Prosasammlung von «contes et portraits» mit dem Titel *Le premier homme que j'ai tué* (1929).

Das Erinnern wird in der Heimkehrerlyrik generell als schmerzvoll dargestellt, oft steht es mit einer Isotopie der Verfolgung in Verbindung. So findet sich in Sauvages 'Mains dans la nuit' folgendes Bild, das sich einerseits auf die Wahrnehmung des erblindeten lyrischen Sprechers beziehen lässt, der zu seinem Besucher (beziehungsweise seiner Besucherin) im Lazarett spricht, andererseits aber – wie spätestens der Schluss erhellt, der das Andauern des Krieges chiasmatisch hervorhebt – auf die traumatischen Erinnerungsbilder deutet, die den Verwundeten nicht loslassen:

³² Laurence Campa: *Poètes de la Grande Guerre*, S. 15.

³³ Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 178.

[...]
 Mais délivrez-moi des étoiles sauvages
 Étoiles qui veillez de l'autre côté de ma nuit
 Toutes ces mouches
 Toutes ces mouches de lumière rouge.

Tu ne dis rien ?... Quoi ?
 Du bruit, des pas ?... Sans les voir
 Tes yeux aimés, je les sens... Et ton regard.
 Ne me regarde pas.

Comme ça, ton front contre mon front
 Ne pleure pas, parle.
 Je sais, à l'hôpital
 Tous les mots sont couleur de pitié.

La guerre n'est donc pas finie ?
 Alors demande-moi pardon
 Puis va-t-en, va-t-en donc
 Puisque jamais, pour nous, ne sera finie la guerre.³⁴

Im dritten Teil der Trilogie 'Printemps 1919', die der Frühlingsstimmung den in den Köpfen der Veteranen andauernden Krieg entgegengestellt, wird beispielsweise das Bild des Früchte tragenden Kirschbaums sowohl zum Auslöser für eine als unmittelbar erscheinende Präsenz des Krieges («L'arbre est en sang. / Dégoût du sang») als auch zum Sinnbild der Erinnerung des diese begleitenden Schmerzes sowie von deren Vergänglichkeit. Immer wieder findet sich in der Lyrik des Heimkehrertums das Paradoxon einer gleichzeitig unmittelbar vergegenwärtigenden und hyperbolisch weit zurückreichenden Erinnerung. Die Zeit erscheint als absolut dehnbar:

C'est encore le temps des cerises.
 Piqûres. L'arbre est en sang.
 Dégoût du sang.

La guerre est finie depuis longtemps
 Les cerises
 Seraient-elles comme des souvenirs ?

³⁴ Marcel Sauvage: *A soi-même accordé*, S. 26.

Sans mourir, naguère,
 Ai-je donc porté ces grandes fleurs qui brillèrent
 Les plaies et les médailles de la guerre ?

[...] ³⁵

In Marcel Sauvages ‘Rappel’³⁶ tauchen wie in einer Halluzination Kriegserinnerungsfetzen auf, die allmählich zu einer Überblendung von Frontszenarien und dem Bild eines Wohnzimmers führen, dem wohl bequemsten und sichersten Rückzugsort des zivilen Lebens. Kontrastiver könnte das Aufrufen der Erinnerung kaum sein:

Rappel

Si tout à coup
 Du sang perlait au long
 Des meubles d’acajou
 Et des murs et des tentures
 De vos salons ?

Si, dans la nuit, tout à coup
 Les lampes saignaient
 Lumières, comme des plaies.
 Si vos tapis gonflés, alors
 Eclataient comme le ventre des cheveaux morts ?

[...] ³⁷

Der gesamte Text ist im hypothetischen Stil gehalten. Dennoch nimmt das Gedicht auch die Form eines Appells an. Die lyrische Sprecherinstanz, die sich apostrophisch an ein Kollektiv in zweiter Person Plural richtet, scheint selbst ganz im Hintergrund zu bleiben. Im Vordergrund steht die Aufforderung an ein Kollektiv offensichtlich bürgerlicher Zivilisten (insbesondere Frauen), sich in die Fronterlebnisse der Soldaten beziehungsweise die Erinnerungen der Heimkehrer hineinzuversetzen. Es versteht sich von selbst, dass hinter dieser Aufforderung die Haltung der Anklage steht, die die Thematisierung des «gap between combatant and civilian attitudes»³⁸ in der Frontlyrik so oft kennzeichnet.

³⁵ Ebda., S. 33.

³⁶ Ebda., S. 43 f.. Aufgenommen in die Anthologie von Ian Higgins: *Anthology of First World War French Poetry*, S. 108–109.

³⁷ Marcel Sauvage: *A soi-même accordé*, S. 43.

³⁸ Elizabeth A. Marsland: *The nation’s cause*, S. 159.

Si les violons
 Reprenaient
 Les sanglots des hommes
 Le chant final des hommes
 Aux fronts éclatés sur toutes les plaines du globe.

Si vos diamants, vos clairs diamants
 N'étaient plus que des yeux
 Pleins de folie
 Autour de vous, dans la nuit
 Tout à coup ?³⁹

Die Aufrufung der Kriegserinnerung läuft nicht nur über visuelle, sondern auch über akustische Assoziationen. Der Verweis auf Unterhaltung und Luxusgüter verschärft den Kontrast zwischen den Frontbildern und denen des zivilen Lebens und damit auch die implizite Anklage. Die Rolle des Rhythmus wird hier zudem besonders augenscheinlich. Verlangsamende Kurzverse heben nicht nur das refrainartig strukturierende «tout à coup», sondern auch zentrale Begriffe wie in «reprenaient» oder «folie» hervor.

Que diriez-vous de la vie
 Au squelette apparu
 Immobile et nu
 Seulement marqué
 D'une croix de guerre ?⁴⁰

Die Schlussstrophe eröffnet mindestens zwei unterschiedliche Leseweisen. Einerseits lässt sie das Vor-Augen-Führen des Schreckens und des Unrechts mit Rückgriff auf das *revenant*-Motiv in der Erscheinung des Skeletts eines Gefallenen gipfeln, dem die Angesprochenen hypothetisch Rede und Antwort stehen müssten. Das Bild des Skeletts kann jedoch auch mit der lyrischen Sprecherinstanz in Verbindung gebracht werden. Sauvages Leser*innen wussten vermutlich, dass er Träger des *croix de guerre* war. Das Bild der letzten Strophe lässt sich wohl auch auf das Leid, den Selbstverlust, die seelische Vernichtung einer vom Krieg gezeichneten Sprecherinstanz beziehen.

Marcel Sauvage versucht, den Krieg gleichsam und skurrilerweise modern anmutend 'in die Wohnzimmer zu bringen'. Es ist ein Vor-Augen-Führen des Schreckens für eine zivile Nachkriegswelt mithilfe von Eindrücken, die als unmittelbar präsent erscheinen. Dass es hier um das (eingeforderte) Erinnern geht, ver-

39 Marcel Sauvage: *A soi-même accordé*, S. 43 f.

40 Ebda., S. 44.

rät im Grunde nur der Titel «Rappel». Es geht um das Erinnern im Sinne eines Wieder-ins-Gedächtnis-Rufens, im Sinne eines Wiedererlebens, wie auch vv. 11–14 suggerieren: «Si les violons / Reprenaient / Les sanglots des hommes / Le chant final des hommes». Im Titel steckt zudem auch die Bedeutung der Aufforderung oder Mahnung. Des Weiteren ist der Terminus «rappel» militärisch konnotiert – einerseits als «[b]atterie de tambour, sonnerie de clairon ou de trompette au moyen desquelles on appelle les soldats pour les rassembler», andererseits in der Wendung «rappel des permissionnaires».⁴¹ Die Bedeutung, die «rappel» mit diesen Konnotationen auf Sauvages Gedicht bezogen annehmen kann, ist evident – das Erinnern löst ein Wiedererleben, eine Rückkehr an die Front aus.

Vieles spricht dafür, dass das Bild der Überblendung von Fronteindrücken und zivilem Leben auch die Heimsuchung durch die traumatische Erinnerung, das Sich-Aufdrängen von Erinnerungsbildern im Zuge des Bewältigungsprozesses darstellt. Die Anklage wäre damit eine doppelte und würde sich nicht nur auf die Rolle der Zivilisten während des Krieges beziehen, sondern auch auf das Unverständnis, mit dem Kriegsveteranen während des Wiedereingliederungsprozesses in die zivile Gesellschaft häufig konfrontiert wurden. Die Gräben, die sich vor allem zwischen den bürgerlichen, im Wohlstand lebenden Zivilisten und den kriegstraumatisierten Heimkehrern aufzaten, rührten auf der einen Seite von Unwissen und Verständnislosigkeit her, auf der anderen Seite von Ressentiments, die auf soziale Ungleichheit und die als tiefes Unrecht empfundene Differenz der Schicksale von Kriegsteilnehmern und Zivilisten zurückgingen.

Auf ähnliche Weise, wie es das in Kap. I ('Frontlyrik als Zeugnisliteratur') besprochene 'De profundis' Georges Chennevières tut, bringt auch Paul Costels 'Les voix du gouffre' Vorwürfe gegen die 'Daheimgebliebenen' zum Ausdruck, an die sich die Stimmen aus den Schützengräben vor der Folie des *De profundis*-Intertextes richten (*Les hurlements de l'enfer*, 1919). Im letzten der drei Teile des epischen Poems thematisiert der lyrische Sprecher das Erinnern und verleiht dem Text die Perspektive eines Rückblicks. Die Präsenz der traumatischen Erinnerung wird abermals als ein Wiedererleben dargestellt. Die Stimmen der Leidenden werden erneut wahrgenommen, das Bild des versteinernen Schreckens und der Ausdruck des Nicht-Begreifens erinnern an Erfahrungen posttraumatischer Belastung. Das Niederschreiben des Erlebten wird als Notwendigkeit empfunden:

[...]

Ils m'ont bien arrangé – Nom de Dieu que je souffre
Ne me laissez pas là ...

C'étaient les voix du gouffre

41 www.cnrtl.fr, letzter Zugriff 30.10.2019.

Et il semblait qu'on entendait rire la Mort ;
 Aujourd'hui, voyez-vous, je les entends encor,
 J'entends encor ces voix qui hurlaient, effroyables,
 Ou qui geignaient, pleuraient ou râlaient lamentables ;
 J'en suis encor parfois sombre et glacé d'horreur ;
 [...]
 J'en suis aujourd'hui de nouveau, halluciné
 Et déjà je l'étais, rêveur prédestiné
 Lorsque les lendemains de ces fauves délires
 Ce que j'avais vu, senti, il me fallait l'écrire
 Ah ! guerre, qui m'enveloppait de ton ardeur !
 Ah ! ce drame formidable où j'étais acteur !
 Donc je l'ai vu pourtant, ce drame formidable
 J'en ai gravé dans moi l'image épouvantable
 [...]⁴²

Erinnerung und Schuld

Auch Noël Garnier widmete einen Teil seiner Lyrik der Kluft zwischen den Heimkehrern und der zivilen Welt, in der sich diese kaum mehr zurechtfinden. Vor allem seine zweite, 1926 erschienene Sammlung von Kriegsgedichten, *Le mort mis en croix*, ist dieser Thematik gewidmet und kann größtenteils als Veteranenlyrik angesehen werden. Den Höhepunkt von Garniers Auseinandersetzung mit der Heimkehrerproblematik stellen die Kapitel 'IV. L'oubli des morts. Veuves', 'VI. L'oubli des morts. Tu quoque...' und 'VII. Poèmes du remords' dar.

Garniers Veteranenlyrik ist ähnlich wie die Marcel Sauvages voller schmerzvoller Erinnerungsbilder, die die Problematik der traumatischen Erinnerung zur Sprache bringen. So erscheint im Eingangsgedicht der 'Poèmes du remords' die im Schreiben aufgerufene Erinnerung als ein Wiederöffnen der Wunden der Toten: «Des larmes coulent de leurs yeux / Plus cuisantes que des reproches, / Leurs blessures à mon approche / Se sont rouvertes, sans un cri».⁴³ Auch bei Garnier wird, wie bei Sauvage, immer wieder das strukturierende Stilmittel der kontrastiven Gegenüberstellung eingesetzt oder mit Überblendungsbildern gearbeitet.

⁴² Paul Costel: *Les hurlements de l'enfer*, S. 18. In der Lyriksammlung Paul Costels findet sich eine *note de l'auteur* zu 'Les voix du gouffre', wo das Wort «ivre» erklärt wird. Diese verwundernde Anmerkung gibt wohl Aufschluss darüber, dass sich Costel nicht primär an ein 'belesenes' Publikum richtete. Er scheint vielmehr die ehemaligen Kameraden anzusprechen, wie der umgangssprachliche Ausdruck in «Il ne s'agit pas du pinard» suggeriert. Doch es ist vor allem der Modus der Ironie, der an dieser Anmerkung überrascht (*Les hurlements de l'enfer*, S. 13).

⁴³ Noël Garnier: *Le mort mis en croix*. Paris: Flammarion 1926, S. 140.

In 'Nostalgie de la guerre' aus 'VII. Poèmes du remords' (*Le mort mis en croix*) etwa steht der «baiser sacrilège» einer leidenschaftlichen Liebeszene im Kontrast zur Erinnerung an den im Zuge des Fronteinsatzes erfahrenen und auch den Toten zuordenbaren Geschmack von Sand im Mund. Hier wird die Kriegserinnerung über den Geschmackssinn aufgerufen. Die solchermaßen konkrete, detaillierte Wahrnehmung lässt die Erinnerung als besonders präsent erscheinen, als 'Flashback', durch den der lyrische Sprecher in die Vergangenheit zurückversetzt wird:

Nostalgie de la guerre

J'ai pris ta bouche et tes seins droits
D'un même baiser sacrilège.
Ma peine a fondu sous tes doigts
Comme, au soleil levant, la neige.

J'ai l'horreur de ce vide en moi,
J'ai trahi mes morts encore une fois.

Ah! courber sous mille linceuls
Comme autrefois mon front en deuil,

Ne pas avoir d'autre pâture
Que le sang de mille blessures,

Saigner, saigner, saigner autant
Que mes soldats, en d'autres temps,

Lorsque la guerre insatiable
Emplissait ma bouche de sable,

Comme au fond d'un trou sans espoir
Un mort mâchant l'éternel soir.⁴⁴

In der Heimkehrerlyrik Noël Garniers ist das Motiv des Vergessens eng mit Schuldgefühlen verbunden. Bereits das Nachlassen des Schmerzes gleicht einem Verrat an den gefallenen Kameraden. Auch in anderen Texten der Sammlung erscheint die Liebe wie hier als Heilmittel, indem sie das Erlebte zumindest kurzzeitig vergessen lässt. Doch gerade dadurch wird die Liebe auch zum Akt des Verrats, als Ausdruck des Lebendigen schlechthin ist sie ein Affront gegenüber den Toten.

Die Anklage in 'Et moi aussi (Pour Suzanne)' richtet sich gegen das vergessende Selbst («que les morts me pardonnent»). Das Vergessen wird als allmählicher Prozess dargestellt, dem anfangs die traumatische Präsenz von Kriegserinnerungen,

⁴⁴ Ebda., S. 143 f.

die den lyrischen Sprecher selbst in Momenten der Leidenschaft heimsuchen, entgegensteht. Auch hier erscheint die Liebe aber schließlich als Mittel der Überwindung der Vergangenheit. Sie überwindet den Zustand der emotionalen Taubheit und birgt den lyrischen Sprecher dadurch gleichsam aus der Todesnähe:

[...]
 Le sang de mon cœur a tari
 Comme si l'avait bu le sol;
 Tes mains, en vain, cherchent mon front,
 Et tes lèvres, mon corps meurtri.

Volupté, tu es impuissante
 Avec tes bras faibles de femme.
 A combler ce vide d'une âme
 Que le regret du passé hante.

Mais d'autres soirs, quand tu te coules
 Le long de moi, tendresse chaude
 Sur le sombre divan où rôde
 Le désir au visage double,

[...]
 J'oublie – que les morts me pardonnent –
 Le destin cruel de ma Vie.

Chaque nuit, un peu plus, j'oublie.⁴⁵

Auf die Situation hinterbliebener Frauen übertragen und meist aus deren Sprecherperspektive dargestellt finden sich die Motive des Vergessens und der Schuldgefühle auch im Kapitel 'IV. L'oubli des morts. Veuves' wieder, wie etwa die folgenden Verse aus dem Eingangsgedicht 'Peau de chagrin' veranschaulichen:

Mon amour, je t'en fais l'aveu,
 L'oubli est là, l'oubli me veut.

Il est dans l'air que je respire,
 Dans le parfum de cette rose,
 Et dans le baiser que se donnent
 Mes lèvres mordues jusqu'au sang⁴⁶

⁴⁵ Ebda., S. 107 f.

⁴⁶ Ebda., S. 67.

Bekanntnisse zum Leben wie dieses werden der schmerzvollen Erinnerung, aber auch der Schuld der Vergessenden gegenübergestellt, die etwa in 'Prophétie' in ironisch-sarkastischem Stil angeklagt werden:

Une heure (moins encore, peut-être)
Par jour tu penses à lui.
Au piano, ou dans ton lit,
Ou aux Galeries Lafayette.

Alors tu fermeras les yeux
Renversée, blonde et si jolie
Dans ton mi-deuil, un peu pâlie
Pourtant, et les doigts douloureux⁴⁷

Generell kann zur Lyrik Noël Garniers gesagt werden, dass sie von hoher emotionaler Expressivität ist. Sie fokussiert die Innenwelt der Sprecherinstanzen und gleicht nicht der appellativ anklagenden Lyrik von Teilen des Werks François Porchés oder Larréguy de Civrieux, auch nicht der sachlichen, wenn auch dieselbe emotionale Wirkung erzielenden Lyrik etwa Sauvages. Die Emotionalität wird nicht nur verbal, sondern auch durch Klang und Rhythmus vermittelt. Eine große Bandbreite kennzeichnet den Einsatz der Metrik, Freiheiten in der Vers- und Strophenstruktur erzeugen effektvolle Pausen und Hervorhebungen. Der metrische Rhythmus, der oft auch innerhalb der Texte variiert, wird zudem zur Stütze der dialogischen Mehrstimmigkeit eingesetzt, die viele Texte Garniers charakterisiert.

Ein Text, der das Vergessen der Gefallenen bereits früh thematisiert, nämlich den Angaben des Autors zufolge an der Ardennenfront drei Tage vor Kriegsende, ist Henri Dalbys 'Poème de la fin des guerres' (*Poèmes de la vie mordue*, 1922), den Nancy Sloan Goldberg in ihre Anthologie aufnimmt.⁴⁸ Hier stellt der lyrische Sprecher aus der Perspektive eines Frontsoldaten seiner Vision von der euphorischen Rückkehr und Wiedervereinigung der Soldaten mit ihren Angehörigen den Gedanken an die Gefallenen «[...] qui n'ont pas saisi la seule chance / Eparses en l'air, autour, de vivre malgré tout» gegenüber. Die zusammengenommen fast unzähligen Lebensjahre der verlorenen Kameraden, die die Erinnerung bewahren sollte, werden den kurzen Momenten der «retours» und «retrouvances» mit deren Intensität und Lebendigkeit («une minute de la vie») gegenübergestellt. Eine Gegenüberstellung, die rhythmisch durch die Längenvariation der freien Verse unterstützt wird. Es sind noch nicht die besonders in der Veteranenlyrik verbreiteten Schuldgefühle, sondern vielmehr die Sorge, dass in der Euphorie der Heimkehr die Erinnerung

47 Ebd., S. 79.

48 Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 308–309.

verblässen würde, was hier zum Ausdruck gebracht wird. Was kann die Erinnerung an die Vergangenheit in Konkurrenz zu einer solchen, wenn auch hier in die Zukunft verlegten Gegenwart noch ausrichten? In der Schlusstrophe vermag der symbolische 'zweite Tod' des Vergessens einmal mehr das Gefühl des Übermaßes und der Nutzlosigkeit des Kriegsofifers zu verdeutlichen:

Poème de la fin des guerres

Vous qui pourrissez sous la terre,
Les soldats,
Les soldats de la pauvre guerre
Tombés dans un grand geste inutile des bras,

De vos bras qui n'ont pas saisi la seule chance
Eparse en l'air, autour de vivre malgré tout,
Entendrez-vous ce soir de vous parler vos mères,
Ce soir où ce sera la paix.

[...]

Il y aura cent fois la minute présente,
Mille fois, des milliers de fois,
Dans les retours.
Il y aura cinq cents récits de vos enfances,
Où mille fois cinq cents
Dans les retours.

Il y aura
Une minute de la vie
Dans les cent mille retrouvances.
Il y aura
Cent mille fois vingt ans de vie
Dans le moment du souvenir.

Et, cependant, que serez-vous?
Entendrez-vous ce soir le récit de vos mères...
Oh! Qu'à jamais la terre ait bouché vos oreilles,
Les soldats!...

Que vous ne mourriez pas
A nouveau
De l'inanité des passés
Devant une seconde immense du présent.⁴⁹

49 Henri Dalby in: ebda., S. 308 f.

Eine weitere Gruppe von Kriegs- und Heimkehrerlyrik thematisiert die im Zuge des Einsatzes im Gefecht erworbenen Schuldgefühle, die oft deutlich traumatischen Charakter annehmen. Auch sie sind mit dem Motiv des Erinnerns oder vielmehr des Nicht-Vergessen-Könnens verknüpft und drücken Emotionen aus, die auch prominent in der Erzählliteratur verarbeitet wurden – man denke an Blaise Cendrars' *J'ai tué* (illustriert par Fernand Leger, 1918) oder einschlägige Stellen aus Maurice Genevoix's *Sous Verdun* (1916). In den Worten, die Marcel Sauvage seiner Erzählung 'Le premier homme que j'ai tué' (1929) voranstellt, scheint das Trauma beinahe fassbar: «[...] ... J'ai tué un homme dont l'agonie se prolonge au milieu de mon existence: un mort qui ne veut pas mourir et que je ne peux plus tuer. Il est couché en travers de mes vingt ans. Depuis lors, il saigne sur tous mes souvenirs.»⁵⁰ Dennoch ist die Thematik des Tötens im Nahkampf in der Frontliteratur im Allgemeinen wenig präsent – dies mag einerseits an der Form der Kriegsführung liegen, lässt andererseits möglicherweise auf die Schwierigkeit der Darstellung dieser Thematik schließen.

Die vielleicht meistzitierten Verse aus dem Bereich der internationalen Lyrik, die das Töten zur Sprache bringen, stammen aus Siegfried Sassoons mit 4. Februar 1918 datiertem Gedicht 'Remorse' (*War Poems*, 1919). Explizitheit wie diese ist in Bezug auf das Töten in der französischen Lyrik selten zu finden, wenn auch der auf Schockwirkung abzielende Stil beispielsweise an Paul Costels 'Corps à corps'⁵¹ erinnert:

[...]
 'Could anything be worse than this?' – he wonders,
 Remembering how he saw those Germans run,
 Screaming for mercy among the stumps of trees:
 Green-faced, they dodged and darted: there was one
 Livid with terror, clutching at his knees ...
 Our chaps were sticking 'em like pigs ... 'O hell!
 He thought – 'there's things in war one dare not tell
 Poor father sitting safe at home, who reads
 Of dying heroes and their deathless deeds.'⁵²

Im Gedicht 'L'instinct' (*Les Minutes rouges*, 1926) von Lucien Linais, das sich in Jacques Béals Anthologie findet, stellt die Sprecherinstanz die Gedanken und Emotionen eines Frontsoldaten vor und nach seinem ersten Nahkampf im Zuge

⁵⁰ Marcel Sauvage: *Le Premier Homme que j'ai tué*. Paris: La renaissance du livre 1929 [rééd. Grasset 1976], S. 9.

⁵¹ Paul Costel: *Les hurlements de l'enfer*, S. 27–29; s. unser nächstes Kapitel.

⁵² Siegfried Sassoon in: Dominic Hibberd/John Onions (Hg.): *Poetry of the Great War*, S. 149.

eines Angriffs («la minute tragique, vers / laquelle le conduisait, fatalement, la haine des hommes») dar. Aus distanzierterer Perspektive als der der 'autodiegetischen' Frontgedichte wird im Sinne eines Unschuldskurses zuerst vermittelt, dass selbst der Friedfertigste, der auf ein «passé d'amour et bonté» zurückblicken kann, in der Extremsituation zu töten in der Lage ist. Niemand ist vor dem «instinct» gefeit.

Der Eröffnungsvers «Avant l'attaque, il s'ignorait» kehrt das Entfremdungserlebnis, das in vielen anderen Texten zum Ausdruck kommt, um: Die Tatsache, dass im Zuge der Grenzerfahrung die (Überlebens-)Instinkte Überhand gewinnen, führt hier zur Erweiterung der Selbstkenntnis, wogegen man sich anderswo selbst nicht mehr zu erkennen scheint. In erster Linie werden jedoch die «remords»-Gefühle fokussiert, von denen die Figur des Soldaten nach dem im Text ausgesparten Akt des Tötens eingeholt wird und die den durch eine Leerzeile markierten zweiten Teil des Textes (das 'Danach') thematisch bestimmen. Die Schuldgefühle wachsen an und erreichen schließlich das (traumatische) Ausmaß eines inneren «fleuve de sang». Linais verfasste seine Kriegsgedichte 1915 bis 1918 in Vauquois (Meuse), Verdun, Berry-au-Bac (Aisne) und zuletzt an der Somme.⁵³ Hier wird der zweite Teil des Gedichts wiedergegeben:

[...]
 La fierté l'a fait un moment redresser le torse.
 Mais de l'ombre est descendue dans son cœur.
 Un trouble indescriptible a voilé sa satisfaction première.
 Quelque chose de visqueux, comme de la honte, s'est répandu dans son être.
 Il a l'impression qu'une source tiède coule en sa chair, avec un bruit de sanglots.
 Le remords envahit son âme, comme un fleuve de sang.⁵⁴

Etwas bekannter ist vielleicht Jean-Michel Rénaitours 'Tuer' aus *La Mort du feu* (1919), das über Romain Rollands Anthologie der *Poètes contre la guerre* (1920) den Weg in Nancy Sloan Goldbergs *En l'honneur de la juste parole* (1993) gefunden hat und nicht näher als mit dem Jahr «1918» datiert wird. Rénaitour, der nur kurze Zeit als *bombardier* eingesetzt war, bringt die Selbstvorwürfe eines Piloten zum Ausdruck:

Tuer
 Tuer! Toujours tuer! Mon Dieu! Pourquoi tuai-je?
 Qui vous expiera donc, crimes que je commets?
 Ce n'est pas un destin que répandre à jamais

53 Jaques Béal (Hg.): *Les poètes de la Grande Guerre*, S. 61.

54 Lucien Linais: *Les minutes rouges*, S. 39.

Du sang dans les blés d'or et du sang sur la neige!
 La nuit, mon biplan noir m'emporte, et mon vol noir
 Est lourd des lourds obus avec quoi je bombarde,
 Et la Lune, oeil du Ciel, en pitié me regarde
 Car je dois être alors apitoyant à voir.
 Je pâlis dans la guerre... Et, comme a dit Racine,
 Brûlé de plus de feux que je n'en allumai,
 Quand, sur un objectif, je dois assassiner,
 C'est un peu de mon cœur, je crois, que j'assassine...⁵⁵

Hier fällt die Antwort auf die Schuldfrage anders aus als etwa in Linais' 'L'instinct', wo es «la haine des hommes» ist, der kollektive Hass, der das Schicksal des einzelnen Soldaten lenkt. Das Argument des Schicksals findet bei Rénaitour keine Geltung: «Ce n'est pas un destin que répandre à jamais / Du sang [...]». Die Wiederholung von «tuer» und schließlich «assassiner» hebt das ausgeprägte Täterbewusstsein hervor, das hier trotz aller bekannten Umstände solcher Einsätze zum Ausdruck kommt und dem Text einen besonderen Stellenwert in der Lyrik des Ersten Weltkriegs verleiht. Wie die Schlussverse suggerieren, ist der hier problematisierte Einsatz emotional extrem geladen und richtet sich letztendlich auch gegen ein Selbst, das sich durch Emotionsverlust zu schützen scheint: «Quand, sur un objectif, je dois assassiner, / C'est un peu de mon cœur, je crois, que j'assassine ...»⁵⁶

Schreiben und Schuld

Zu Beginn dieser Studie wurde der Zeugnisaspekt ausgewählter französischer Frontlyrik untersucht. Als häufiger und sogar topischer Bestandteil einer Lyrik, deren Aussagesubjekt seine Rolle als Zeuge hervorhebt, wurde dabei das Sprechen anstelle der Kameraden identifiziert. Ein zentraler pragmatischer Aspekt solcher Lyrik findet sich demnach in der Intention, das Wort zu übernehmen für diejenigen, die sich über die thematisierten Geschehnisse nicht oder nicht mehr äußern können. Das Ablegen von Zeugnis wird als Wahrnehmen einer Verantwortung empfunden und dient nicht nur dem Aufdecken, sondern auch dem Festhalten und dem Erinnern von Leid und Unrecht. In den unter dem Fokus der Zeugnishaftigkeit untersuchten Texten wurde das Zeugnisgeben anstelle Anderer durchweg als Pflicht dargestellt und selten kritisch hinterfragt.

⁵⁵ Jean-Michel Rénaitour in: Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 341.

⁵⁶ Ebda.

Doch das Schreiben anstelle Anderer wurde auch als Usurpation dargestellt und mit dem Ausdruck von Schuldgefühlen verbunden. Dabei spielt gerade der Rückgriff auf Lyrik oder narrative Fiktionalisierung eine Rolle, die Ästhetisierung und Fiktionalisierung, die einerseits als Bedrohung für die Authentizität des Gesagten empfunden werden, andererseits auch das moralische Problem des Profit-schlagens durch die Literarisierung des Leids Anderer aufwerfen. Besonders prominent spiegelt sich eine solche Haltung in den letzten Sätzen von Roland Dorgelès' *Les Croix de bois* (1919) wider. Der Erzähler stellt den geschilderten Schrecken des Fronterlebnisses positive Aspekte gegenüber, die im Roman ebenfalls zur Sprache kommen. Schuldgefühle und die Befürchtung, das Leid der Kameraden verharmlost zu haben, prägen seine Schlussworte:

C'était le bon temps ... Oui, malgré tout, c'était le bon temps, puisqu'il vous voyait vivants ... On a bien ri, au repos, entre deux marches accablantes, on a bien ri pour un peu de paille trouvée, une soupe chaude, on a bien ri pour un gourbi solide, on a bien ri pour une nuit de répit, une blague lancée, un brin de chanson ... Un copain de moins, c'était vite oublié, et l'on riait quand même ; mais leur souvenir, avec le temps, s'est creusé plus profond, comme un acide qui mord ...

Et maintenant, arrivé à la dernière étape, il me vient un remords d'avoir osé rire de vos peines, comme si j'avais taillé un pipeau dans le bois de vos croix.⁵⁷

Das Bild der aus den titelgebenden «croix de bois» geschnitzten Pfeife, topisches Symbol für die Stimme des Dichters, kann als Sinnbild für die an dieser Stelle endende Erzählung aufgefasst werden. Die Verarbeitung des Holzes der Grabkreuze zur Pfeife, des Leids zur ästhetisierenden und fiktionalisierenden Erzählung, suggeriert nicht nur eine verändernde Einwirkung auf das Geschehene, sondern auch eine Verletzung, einen Affront gegenüber den leidenden und gefallenen Soldaten und kommt einem Sakrileg gleich.

Ähnlich wird das Schreiben in Noël Garniers 'Hommes' dargestellt, dem Eingangsgedicht der Garniers Freunden Pierre Benoit, Henri Béraud und Roland Dorgelès gewidmeten 'Poèmes du remords', die das Schlusskapitel von *Le mort mis en croix* (1926) bilden, im Nachkriegskontext stehen und die Erinnerung thematisieren. Der Text erscheint als Ausdruck der im untenstehenden Kurzvers hervor gehobenen «remords», überlebt zu haben, wie auch der Schuldgefühle, den Toten die Worte gleichsam zu usurpieren. Schließlich ist es eine Isotopie des Schweigens, die den Text neben denen des Leids und des Opfers dominiert. Das Christus bild, das als *métaphore obsédante* dem Gedichtband eine Art Leitmotiv vorgibt,

57 Roland Dorgelès: *Les croix de bois*, S. 307 f.

wird dabei sowohl auf den lyrischen Sprecher selbst als auch auf die gefallenen Kameraden übertragen:

Je suis revenu vers les hommes
 Portant l'héritage sacré
 Comme une couronne d'épines
 Sur mon front encor déchiré.

J'aurais voulu me taire aussi
 Comme les morts dans leurs linceuls
 Afin que chacun entendît
 Les mots qu'ils ont prononcés, seuls.

[...]

Je jure: aucun orgueil en moi
 Ne levait un front sacrilège,
 J'eusse accepté de mourir là
 Si quelqu'un en avait douté.

Je ne demandais qu'à me taire
 Puisque le silence des morts
 Mêlait en moi son goût de terre
 Et de remords.⁵⁸

Immer wieder finden sich in autoreflexiven Gedichten oder in Vor- und Nachworten zu Gedichtbänden, Erzählungen und Romanen neben selbstsicheren Bekräftigungen der Repräsentativität der eigenen Zeugenschaft auch Zweifel, als Sprachrohr für Andere fungieren zu können, oder, wie hier, gar das Gefühl, mit dem Schreiben über die Toten ein Sakrileg zu begehen. Das Festhalten der Erinnerung wird in Garniers 'Hommes' schließlich als Wiederöffnen der Wunden der Toten dargestellt. Es scheint, als würde ihnen neuerlich Leid zugefügt. Doch Bilder wie die folgenden verweisen auch auf die Unmittelbarkeit und Schärfe der traumatischen Erinnerung:

Des larmes coulent de leurs yeux
 Pluscuisantes que des reproches,
 Leurs blessures à mon approche
 Se sont rouvertes, sans un cri.

58 Paul Costel: *Les hurlements de l'enfer*, S. 137 f.

Oh! silence, plus lourd au cœur
 Que les injures des vivants.
 Que vous ai-je donc fait, mes morts,
 pour que vous taisiez ainsi?

[...] ⁵⁹

Das Gedicht endet schließlich mit zwei isolierten, den Rhythmus stark bremsenden Versen, in denen der lyrische Sprecher die verlorenen Kameraden um Verzeihung bittet. Die begangene Schuld findet sich in der Versprachlichung der Erinnerung, doch auch im eigenen Überleben, für das das Opfer der Gefallenen wirksam geworden zu sein scheint: «– Pardonnez-moi, pardonnez-moi – // Vous, que la terre a mis en croix.»

Schuldgefühle und andere mit der Erinnerung verknüpfte Emotionen werden oft nicht zum Thema gemacht, sondern kommen auf andere Weise zum Vorschein. Sie finden Ausdruck in einem Sprachgebrauch, der, wie Antoine Compagnon meint, das Unbehagen («malaise») des Verfassers spürbar macht: «On ne saura jamais si Cendrars a ‘décollé’ son Allemand, si Paulhan a ‘traversé’ le sien, si Genevoix a ‘collé une balle de revolver’ aux siens, mais toutes ces expressions, ces périphrases suffisent à signaler leur malaise». ⁶⁰

Ein Indiz für die starke emotionale Involviertheit ist auch die Hyperbolik, die bei der Schilderung von Extremsituationen sehr oft ins Spiel kommt. Genau diese Hyperbolik macht Norton Cru etwa Henri Barbusse zum Vorwurf. Als lyrisches Beispiel mag hier Paul Costels ‘Le corps à corps’ ⁶¹ dienen, ein Text, den Jacques Béal auszugsweise in seine Anthologie aufgenommen hat. ⁶² Datiert mit «juillet 1918» wird hier das Töten des Feindes im einzunehmenden Schützengraben als ein ‘Gemetzelt’ geschildert, dessen Verbalisierung die Leser*innen beinahe überfordert und Ausdruck einer «brutalité ancestrale» ist, deren Empfindung im Text thematisiert wird. Der folgende Ausschnitt soll einen Eindruck der Drastik von Paul Costels ‘Le corps à corps’ vermitteln, die – so die These – als Ausdruck der Emotionalität des Aussagesubjekts beziehungsweise, mit White (s. Kap. V), auch als Ausdruck der *middle-voicedness* des Textes gelesen werden kann:

[...]
 Et ce n'est plus à la grenade,
 C'est au couteau que l'on se bat ;

⁵⁹ Ebda., S. 137.

⁶⁰ Antoine Compagnon (Hg.): *La Grande Guerre des écrivains*, S. 42.

⁶¹ Paul Costel: *Les Hurlements de l'enfer*, S. 27–29.

⁶² Jaques Béal (Hg.): *Les poètes de la Grande Guerre*, S. 98.

On l'enfonce dans la chair: ah !
 Quelle lourde odeur de sang fade !

Il coule sur vous du corps enlacé,
 Il coule par terre du corps qui bouge,
 Se débat, puis meurt, inerte et lassé.
 Il coule à vos pieds en un grand lac rouge,

[...]

La mort ... la mort ! on frappe, on tape, on cogne
 Avec fureur, aveuglement, comme un bourreau
 Dans le tas, on agit la funèbre besogne ;
 On happe, étrangle, comme un chien avec ses crocs ;
 L'on mord, l'on tue, par tous moyens, sans vergogne.
 [...]⁶³

Peter Kuon unterscheidet in seiner Studie *L'écriture des revenants* (2013) bezogen auf Berichte und literarische Werke, die Holocausterlebnisse darstellen beziehungsweise verarbeiten, zwischen «écritures traumatisées», in denen der oder die Verfasser*in mehr oder weniger unbewusst 'Spuren' des Traumas im Sprachgebrauch hinterlässt, ohne dieses direkt in Worte zu fassen, und «écritures du trauma», in denen die Verbalisierung der traumatischen Erlebnisse gelingt – oft dadurch, dass das Schreiben selbst zum Bewältigungsprozess wird.⁶⁴ Der Unterschied liegt darin, wie die Versprachlichung funktioniert und was beziehungsweise wie viel verbalisiert wird. Dieser Unterschied, der auch mit dem Grad der Bewältigung korreliert, ist allerdings ein dermaßen gradueller, dass es aus unserer Sicht und bezogen auf die hier im Fokus stehenden Korpora, in denen es zudem um eine andere Art von Traumatisierung geht, schwierig erscheint, zwischen «écritures traumatisées» und «écritures du trauma» zu unterscheiden. In den meisten unserer Texte scheinen beide *écritures* miteinander einherzugehen. Die schwierigste Frage lautet hier, inwieweit die lyrische Poetisierung von Fronterlebnissen literarisiert und ästhetisiert oder unbewussten 'Spuren' des Traumas Raum gibt. Kann Lyrik mit ihrer hochstilisierten Sprache überhaupt zum nachvollziehbaren Träger einer *écriture traumatisée* werden? Unsere Hypothese bejaht dies, eine Affirmation, die beispielsweise durch die in einigen unserer Textbesprechungen hervorgehobenen Distanzierungsmechanismen bekräftigt werden kann.

Die nächste Frage, die sich stellt, ist, welche Rolle es überhaupt spielt, ob Spuren von Traumata bewusst, halb bewusst/intuitiv oder unbewusst hinterlas-

⁶³ Paul Costel: *Les hurlements de l'enfer*, S. 28–29.

⁶⁴ Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 285 ff.

sen werden. Nicht alle unserer Texte können als professionelle Literatur gelten, und nur sehr wenige nutzen die Möglichkeiten des avantgardistischen Ausdrucks. Wenn die Evidenz von *écritures traumatisées* in semiprofessioneller Lyrik vielleicht nicht überraschen mag, so kann zudem gesagt werden, dass sich im Sprachgebrauch auch der Lyrik mit hohem literarischem Anspruch 'Spuren' von Traumata finden lassen. Sie sind im selben Maße sichtbar, selbst wenn sie andere Gestalt annehmen. Solche 'Spuren' zu detektieren fällt nicht schwer. Allerdings bewegen wir uns mit Rückschlüssen auf die Senderverfassung immer auf heiklem Terrain. Denn, wie Isabella von Treskow einwirft, «Über die Wahrheit von Traumata, über ihre Existenz und Abwesenheit lässt sich in der Tat nicht urteilen».⁶⁵ Was aus text- und literaturwissenschaftlicher Sicht zählt, ist, die Strukturen von Traumata und Spuren von möglichen Verarbeitungsprozessen aufzuzeigen. Es geht nicht darum, deren konkreten Ursprung oder Entstehungskontext zu ermitteln. Es geht ebenso wenig darum, diese Strukturen und Spuren auf einen realen traumatischen Hintergrund zurückzuführen.

Abgründe und Bewältigung: Charles Vildracs *Chants du désespéré*

Sicherlich ist die Annahme zu kurz gegriffen, traumatische Erlebnisse könnten entweder verbalisiert werden oder eben nicht, d. h. eine Deutung erfahren, indem sie in eine sinnvolle, kohärente Ordnung gebracht und dadurch auch bewältigt werden, oder rational nicht zugänglich sein und allenfalls ihre Spuren in der Sprache hinterlassen, sobald sich diese dem traumatischen Kern nähert. Gerade die Literatur verfügt über Möglichkeiten, nicht unbedingt dem traumatischen Erlebnis selbst, sondern dem Trauma an sich eine Gestalt zu geben, d. h. dessen Unfassbarkeit, dessen Unsagbarkeit sowie dem Schmerz des Erinnerns Ausdruck zu verleihen. Denn das Unbewältigte, das weder Deutung noch Sinn erfahren hat, das durch einen Emotionsüberschuss gekennzeichnet ist und auf das rational und verbal kaum zugegriffen werden kann, nimmt eine traumatische Präsenz an, deren Empfindung wiederum in Texte wie die hier fokussierten einfließt. Der Empfindung dieser Präsenz Ausdruck zu verleihen, ist bereits ein erster Schritt der Bewältigung.

So vermögen etwa die Texte aus Charles Vildracs mehrfach aufgelegten *Chants du désespéré. 1914–1920* (nrf 1920 und 1946; nrf/Gallimard 2016), solcher Empfin-

⁶⁵ Isabella von Treskow: Zeugnis als Genre und Schreibpraxis. Zu Peter Kuons *L'écriture des revenants*. In: *Romanische Studien* 3 (2016), S. 493–498, S. 496.

derung Ausdruck zu verleihen. Aus mehreren Gründen nimmt Vildrac Gedichtband, der großteils aus der rückblickenden Perspektive des Ausgemusterten oder Veteranen verfasst ist, aus unserer Sicht eine herausragende Stellung ein. Es sind in erster Linie das Erinnern und der Bewältigungsprozess, die in seiner Lyrik thematisiert werden. Konkrete Kriegserlebnisse kommen in diesen Gedichten kaum zur Sprache. Die Sensibilität, mit der Vildrac das Innere eines von Traumata Verfolgten aushorcht, ist bemerkenswert. Durch den Einsatz einer reichen Symbolik verleiht Vildrac seinen Texten eine Tiefe, die sie zu Zeugnissen par excellence der Bewältigung, deren Gelingens und deren Scheiterns werden lässt. So finden sich etwa in 'Retour de la guerre, III' folgende Bilder: «– *La moisson étouffe et aveugle / L'ample grenier qui la contient / Mais d'où jaillira chaque gerbe / À son tour, avec tous ses grains*». ⁶⁶

Nancy Sloan Goldberg ordnet Vildrac in ihrer Anthologie der Gruppe der «Vissionnaires» zu, hebt seinen (unanymistischen) «optimisme intense, sa foi dans la vie et son amour pour tous» hervor, den sie den Texten der *Chants du désespéré* sowie auch seiner späteren Literatur entnimmt, und weist auf den (für die Abbaye charakteristischen) Einfluss Walt Whitmans hin. ⁶⁷ Mitbegründer der groupe de l'Abbaye sowie Freund und Schwager Georges Duhamels, publizierte er bereits vor dem Krieg zwei Lyriksammlungen, war einer der erfolgreichsten Dramaturgen im Frankreich der 1920er Jahre und wirkte später vor allem als Kinderbuchautor. Er war bereits vor dem Krieg Rainer Maria Rilke freundschaftlich verbunden, mit dem er einen jahrelangen Briefwechsel unterhielt. Im August 1914 wurde Vildrac als Infanterist einberufen, wo er an den Kämpfen der Argonne-Front beteiligt war. Ab Mai 1915 wirkte er schließlich als Sanitäter. 1919 schloss sich Vildrac der pazifistischen *Clarté*-Bewegung an. Vildrac war einer derjenigen Dichter, die während des Krieges schwiegen und erst im Nachhinein ihren Kriegserlebnissen Ausdruck verliehen («Après ce long silence, après ce dur voyage, / Quelque chose, toujours, frissonne dans ta voix / Mais ce n'est plus la joie», 'Retour de la guerre', II). ⁶⁸ An den *Chants du désespéré* arbeitete Vildrac noch bis zur Ausgabe von 1946 weiter.

Die Georges Pioch gewidmeten lyrischen 'Souvenirs' aus den *Chants du désespéré* können als Beispiel dafür dienen, wie Vildrac den Schmerz des Erinnerns und die Präsenz des Traumas zu vermitteln vermag. Das zentrale Thema des Textes, der sich, wie auch drei Gedichte Piochs, in Romain Rollands Anthologie findet, ist dabei der Prozess der Bewältigung, dessen Gelingen in Form des Konditionals in Aussicht gestellt wird. Wenn das Kriegserlebnis auch omnipräsent erscheint,

⁶⁶ Charles Vildrac: *Chants du désespéré*, S. 68.

⁶⁷ Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 189–190.

⁶⁸ Laurence Campa: *Poètes de la Grande Guerre*, S. 25; Charles Vildrac: *Chants du désespéré*, S. 66.

so werden konkrete Bezüge darauf vollkommen ausgespart. Allein der Globalbegriff «la guerre» und Abstrakta wie «souvenirs» und «désastres» verweisen darauf, geht es doch nicht um den Krieg an sich, sondern um das durch Repetition hervorgehobene dreijährige Verfangensein im Kriegserlebnis. Im Folgenden werden die ersten Strophen aus Vildracs 'Souvenirs' wiedergegeben:

Souvenirs, ô souvenirs !
Le présent pèse sur vous
Comme l'eau sur des jardins
Submergés depuis trois ans !

La guerre sur vous s'augmente
Et ajoute à votre foule
D'autres souvenirs noyés.⁶⁹

Eine Isotopie des Ertrinkens verweist auf die scheiternde Bewältigung des Kriegserlebnisses. Es geht nicht um das Vergessen der personifizierten «souvenirs [...] Submergés depuis trois ans», sondern ganz im Gegenteil um ein Anwachsen der traumatischen Substanz, ein metaphorisches 'Abtauchen' der Kriegserlebnisse in den Bereich der Verdrängung und des Unterbewusstseins: «La guerre sur vous s'augmente / Et ajoute à votre foule / D'autres souvenirs noyés». Die Überschwemmung der Gärten, die als Symbol positiver Erinnerungen fungieren, deutet auf die Unmöglichkeit des Begreifens von überwältigenden, keiner kohärenten Deutung zuführbaren Erlebnissen hin.

Je voudrais m'en aller seul
Sur un haut plateau ;
Je ne verrais que le ciel,
Le ciel de toujours
Et les tribus d'herbes frêles
Qui tremblent et rêvent.

J'établirais mon abri
Dans les cailloux millénaires
Fidèles du vieux soleil.⁷⁰

Entgegengesetzt zu den Bildern des Versinkens und Ertrinkens kommen hier Licht, Höhe und Himmel ins Spiel. Der Wunsch, auf ein «haut plateau» zu gehen und den Himmel zu sehen, verbildlicht ein mentales Heraustreten aus der Extremsituation. Die nunmehr distanziert betrachteten «tribus d'herbes frêles / Qui

⁶⁹ Charles Vildrac: *Chants du désespéré*, S. 18.

⁷⁰ Ebda.

tremblent et rêvent» können auf die Masse der im Krieg involvierten Soldaten bezogen werden, aus deren Perspektive sich der Sprecher lösen würde, wenn er es könnte («Je voudrais m'en aller seul»). Es wird ein Weg der Bewältigung vorgegeben, der noch nicht beschrritten ist. Das Bild des auf sonnenbeschienenem Kies gebauten «abri» suggeriert eine dem 'Ertrinken' entgegengesetzte Sicherheit und Klarheit. Vor dem Hintergrund des Alten oder sogar Ewigen («cailloux millénaires», «du vieux soleil»), das Kontinuität verspricht, sollten drei Jahre des Schreckens als so gut wie nichts erscheinen.

C'est là qu'après trois années
Enlisées dans les désastres
Je retrouverais
Ce silence où les pensées
Font leur bruit violent.

O souvenirs de la guerre,
C'est là que je connaîtrais
Vraiment vos voix redoutables ;⁷¹

An dem allegorischen Ort, wie ihn die vorangegangenen Strophen skizzieren, beziehungsweise in der mentalen Distanz und Verfassung, für die dieser steht, kann der Prozess der Bewältigung seinen Anfang nehmen. Nach drei Jahren der Gebundenheit an die traumatisierende Situation, in der die Zeit stehen zu bleiben scheint («Enlisées dans les désastres»), könnte allein eine Distanznahme wie die geschilderte aus der Paralyse führen und einen Verarbeitungsprozess in Gang bringen. Dies kann allerdings nur in der Einsamkeit und Stille eines Rückzugs geschehen: «C'est là qu'après trois années [...] Je retrouverais / Ce silence où les pensées / font leur bruit violent».

Das wirkungsmächtige, synästhetische Paradoxon des «silence où les pensées / font leur bruit violent» verweist auf den Beginn eines Bewältigungsprozesses, der mit dem Hereinbrechen des traumatischen 'Flashbacks', der erst in der Stille wirken kann und akustisch den Schlachtlärm aufzurufen scheint, einsetzt. Der «bruit violent» ist in jedem Fall aber auch ein metaphorischer: Das Aufrufen der traumatischen Erinnerung geschieht nicht in Form geordneter Gedanken, kein Sinn kann dem unbewältigten Erlebnis gegeben werden. Zudem ist er von Gewalt und Schrecken gezeichnet, wie auch das Bild des Erinnerns als Vernehmen von «voix redoutables» suggeriert. Die traumatischen Erinnerungen («O souvenirs de la guerre») erscheinen vom Subjekt losgelöst als fremde Stimmen, die von ihm Besitz ergreifen und nicht deutbar sind. Sie transportieren keinen sprachlichen Aus-

71 Ebda., S. 19.

druck, sie kommunizieren nicht. Was diese Verse skizzieren, ist die traumatische Präsenz des Schreckens über den Krieg hinaus. Dass die Verarbeitung der Kriegserlebnisse diese begreifbar oder sogar in Worten fassbar machen kann, wird hier nicht in Aussicht gestellt.

Es geht hier also nicht um einen abschließbaren Bewältigungsprozess, auch nicht um eine Umwandlung der Kriegserlebnisse in Erfahrung und verbalisierbare Erinnerung. Es geht allein darum, den «bruit violent» des Traumas zuzulassen und wahrzunehmen. Was sehr wohl in Aussicht steht, ist ein Überwinden der dissoziativen Paralyse und 'emotionalen Taubheit' (s. Kap. III), ein Zulassen des Schmerzes als erster Schritt auf dem Weg zur Bewältigung. Die Schlussverse scheinen ein Entfesseln des für die traumatische Belastung charakteristischen Emotionsüberschusses darzustellen:

Et c'est là qu'enfin mon cœur
 Pourrait délivrer
 Sa colère et sa douleur,
 Sa honte et ses larmes.⁷²

Es fällt auf, dass ein gewisses, durchaus traditionelles und psychologisch deutbares Bild- und Symbolrepertoire in der Front- und Veteranenlyrik häufig wiederkehrt, das mit fehlender Bewältigung in Verbindung gebracht werden kann und auf die Unmöglichkeit, auf ins Unterbewusstsein verdrängte/dissoziierte Inhalte zuzugreifen, zu verweisen scheint. Es sind dies die Metaphorik und Symbolik des Abgrunds, der Tiefe, des Falls und der Finsternis oder auch des Meeres und des Ertrinkens. Eine andere Form des Verweises auf das Unbewältigte, die ihren Schwerpunkt von der emotionalen auf die rationale Ebene verlagert, findet sich in den Reflexionen über Sagbarkeit und Unsagbarkeit. Beide Wege der Annäherung an das Unbewältigte sollen im Folgenden beleuchtet werden.

Sowohl das griechische als auch das lateinische Etymon zu 'abîme' rufen in diesem Begriff des Abgrunds die Bedeutung des Bodenlosen auf. Der *abîme* suggeriert die Möglichkeit und Gefahr eines Falls ohne Ende. Seine Tiefe ist unbekannt, er symbolisiert das Unheimliche, Mysteriöse, Unergründliche da Unzugängliche und korreliert mit dem Symbol der Finsternis. Er steht wie etwa auch das Meer mit dem Begriff des Chaos des Anfangs wie auch des (apokalyptischen) Endes in Verbindung: Im Individuationsprozess kann er sich auf die Unbestimmtheit der frühen Kindheit oder die Auflösung des Selbst im Tod beziehen. Im Traum, so Chevalier/Gheerbrant, «l'abîme évoquera l'immense et puissant inconscient ; il

72 Ebd.

apparaîtra comme une invitation à explorer les profondeurs de l'âme, pour en délivrer les fantômes ou en dénouer les liens». ⁷³

In der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, so Almut-Barbara Renger, steht das Abgrundsymbol in einer Tradition religiöser Deutung und verweist auf Sünde und Hölle. ⁷⁴ In diesem Sinne erscheint es im *De profundis*-Psalm und wird es auch in den im Zuge dieser Studie erwähnten *De profundis*-Texten neben anderen Bedeutungen, wie etwa dem Bezug auf die Schützengräben, deutbar. Die Tiefe verweist auf den Zustand der Hoffnungslosigkeit sowie auf ein Szenario, in dem die äußersten Abgründe der menschlichen Seele und des menschlichen Tuns zum Vorschein kommen.

Wie Renger weiter darstellt, werden Tiefe und Abgrund bei Friedrich Schiller, Jean Paul und in der deutschen Literatur der Romantik zum Symbol der unbekanntenen Dimensionen des Inneren, der Selbsterkenntnis und der Inspiration und erhalten zunehmend auch schauerphantastische Konnotationen. Sie werden zum Symbol des Unbewussten und der irrationalen Dimension des menschlichen Daseins. ⁷⁵ Im späten 19. Jahrhundert gewinnt die abgründige Tiefe an Faszination und wird, nach deren emblematischer Interpretation durch Charles Baudelaire in *Les fleurs du mal* (1857–1868), im Symbolismus zu einem beliebten Symbol der unbekanntenen, abgründigen Dimensionen des Selbst. Hier das dritte von vier *quatrains* aus Baudelaires 'L'homme et la mer' (1852):

[...]
 Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets :
 Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes ;
 O mer, nul ne connaît tes richesses intimes ,
 Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets !
 [...] ⁷⁶

Die französische Lyrik des Ersten Weltkriegs kann also auf eine lebendige Tradition zurückgreifen, in der das *abîme*-Symbol mit den unbekanntenen, angsteinflößenden Aspekten des Unterbewusstseins zusammenhängt, die das Subjekt in ihren Bann ziehen. Im Kriegs- und Nachkriegskontext bringt das *abîme*-Symbol

⁷³ Jean Chevalier/Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*. Paris: Laffont 1996¹⁸ [1982], s.v. «abîme».

⁷⁴ Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2012². s.v. «Abgrund/Tiefe».

⁷⁵ Ebda., s.v. «Abgrund/Tiefe».

⁷⁶ Charles Baudelaire: *Les fleurs du mal. Les Épaves, Bribes, Poèmes divers, Amoénitates Belgicae*. Herausgegeben von Antoine Adam. Paris: Garnier 1961, S. 22.

die quälend verborgenen, undeutbaren Aspekte der traumatischen Erinnerung auf bildlicher Ebene zum Vorschein.

Als Beispiel kann hier abermals Charles Vildrac dienen, in dessen 'Chant d'un fantassin' (*Chants du désespéré. 1914–1920*) eine ähnlich einschlägige Symbolik zum Tragen kommt wie in den oben besprochenen 'Souvenirs'. Durch die Aufnahme in ihre Anthologien geben sowohl Romain Rolland als auch Nancy Sloan Goldberg dem André Bacqué gewidmeten Text einen besonderen Stellenwert innerhalb der Kriegssyrik Charles Vildracs. Der 'Chant d'un fantassin' kann, wie auch 'Souvenirs', als Bewältigungssyrik bezeichnet werden. Es geht um den Umgang mit dem Trauma und um Modelle der Bewältigung, die auf allegorischer und symbolischer Ebene Ausdruck finden. Die fließende Regelmäßigkeit der *heptasyllabes blancs* kontrastiert mit der Freiheit des Strophenbaus, der den Rhythmus zuweilen anwachsen lässt, zuweilen bremst. Hier der erste von vier durch Asteriske markierten Teilen, die anhand dreier verschiedener Figuren (eines «vieillard», eines «aveugle» und eines «soldat tombé») sowie, im zweiten Teil, anhand des Bildes des inneren Rückzugs des lyrischen Ichs verschiedene Möglichkeiten und Wege der Bewältigung des Kriegserlebnisses skizzieren – Wege, die vom lyrischen Sprecher, wie der Einsatz des anaphorischen Konditionals «Je voudrais» verdeutlicht, nicht beschritten worden sind (vgl. 'Souvenirs'):

Je voudrais être un vieillard
 Que j'ai vu sur une route ;
 Assis par terre au soleil
 Il cassait des cailloux blancs
 Entre ses jambes ouvertes.

On ne lui demandait rien
 Que son travail solitaire.
 Quant midi flambait les blés,
 Il mangeait son pain à l'ombre.⁷⁷

Das Zerkleinern der Steine verbildlicht die Schwierigkeit des Verarbeitungsprozesses, die Lichtisotopie in «au soleil» und «blancs» steht dem Dunkel der traumatischen, unbewältigten Anteile der Erinnerung gegenüber. Um die Grenzen des Ertragbaren im Bewältigungsprozess zu meiden – das bildhafte Versengen durch die Mittagssonne –, zieht sich der «vieillard» mit seinem Brot in den Schatten zurück. Das Schaffen des «vieillard», dessen Alter auf die Intensität der traumatischen Erfahrung hindeuten könnte, ist mit Rückzug und Einsamkeit verbunden («On ne lui demandait rien / que son travail solitaire»), die auch in 'Souvenirs'

⁷⁷ Charles Vildrac: *Chants du désespéré*, S. 20.

sowie im zweiten und dritten Teil des vorliegenden Gedichts als Voraussetzung für die Bewältigung fungieren:

Je connais, dans un ravin
Obstrué par les feuillages,
Une carrière ignorée
Où nul sentier ne conduit.

La lumière y est furtive
Et aussi la douce pluie ;
Et un seul oiseau parfois
Interroge le silence.

C'est une blessure ancienne,
Étroite, courbe et profonde
Oubliée même du ciel ;

Sous la viorne et sous la ronce
J'y voudrais vivre blotti.⁷⁸

Hier steht das Symbol der Schlucht, des Abgrunds im Zentrum. Die «feuillages» symbolisieren das Vergessen oder auch die Verdrängung des Schmerzes einer «blessure ancienne, / Étroite, courbe et profonde». Im Steinbruch («carrière») wird das mit den zu zerkleinernden «cailloux blancs» eröffnete semantische Feld der Steinverarbeitung fortgeführt. Kein Weg führt in das Zentrum der seelischen Wunde, die im Abgrund des Traumas offenliegt.

Kaum ein Lichtstrahl oder das Nass einer «douce pluie» erreichen diese Tiefe, um sie zu erhellen oder den Schmerz zu lindern. Das Trauma bleibt verborgen. Allein die Lyrik vermag, sich dem Unbewältigten, Unaussprechlichen zu stellen, wenn auch nicht, dessen Stille zu brechen und das Unsagbare in Worte zu fassen («Et un seul oiseau parfois / Interroge le silence»). Die dunkle Tiefe steht, wie bereits gesagt wurde, mit dem Unbekannten sowie der Stille des Unsagbaren in Verbindung und erscheint, wie etwa in Baudelaires modellgebendem Sonett 'Le gouffre' (1862), zugleich als «affreux et captivant».⁷⁹ Das schmerzvolle Eintauchen in den dunklen Abgrund der irrationalen, unbewussten Anteile unseres Seins wurde immer wieder zum Bild des lyrischen Schaffensprozesses, wie auch in folgenden Versen aus Giuseppe Ungarettis 'Commiato', dem mit 2. Oktober 1916 in Lokvica an der Südfront datierten Schlussgedicht von *Il porto sepolto* (1916):

⁷⁸ Ebda.

⁷⁹ Charles Baudelaire: *Les fleurs du mal. Les Épaves, Bribes, Poèmes divers*, S. 190.

«Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola / scavata è nella mia vita / come un abisso».⁸⁰

Das Schlussdistichon des zweiten Teils von Vildrac's 'Chant d'un fantassin' steigert die Vorstellung von einem inneren Rückzug durch ein Bild, das embryonale Assoziationen weckt («Sous la viorne et sous la ronce / J'y voudrais vivre blotti»). Der lyrische Sprecher würde sich wünschen, für immer Schutz zu finden unter der dichtblütigen und duftenden «viorne» und der dornigen «ronce», Träger weißer Blüten und schwarzer Früchte, die den bereits im ersten Teil aufgerufenen Kontrast von Licht und Dunkel repräsentieren. Wo von der «blessure ancienne» und schließlich dem endgültigen inneren Rückzug die Rede ist, wird es immer 'stiller': Die Sequenz klingt mit Drei- und Zweizeilern aus.

Je voudrais être l'aveugle
Sous le porche de l'église :

Dans sa nuit sonore il chante !
Il accueille tout entier
Le temps qui circule en lui
Comme un air pur sous des voûtes.

Car il est l'heureuse épave
Tirée hors du morne fleuve
Qui ne peut plus la rouler
Dans sa haine et dans sa fange.⁸¹

Die dritte Sequenz, die ebenso still beginnt, führt das Bild von einem blinden Bettler vor, vielleicht ein Kriegsversehrter, der von Armut und sozialer Isolation ähnlich gekennzeichnet ist wie die Figur des «vieillard», sein Schicksal aber ebenso gut zu tragen weiß wie dieser («Dans sa nuit sonore il chante !»). Nacht und Blindheit werden zum Bild für das Kriegserlebnis, das zwar unauslöschbar bleibt, aber dennoch eine Form von Bewältigung erfahren hat, die durch das semantische Feld der Musik und nicht zuletzt auch durch den sakralen Raum der Kirche symbolisiert wird. Als Sinnbild der Bewältigung kann auch die Rettung des Schiffswracks aus dem «morne fleuve» betrachtet werden, das drohte, sich in dessen Schlamm festzufahren. Das Bild könnte auf Charles Baudelaires Sammlung *Les épaves* (1866) verweisen.

Die Isotopie der Zeit, die sich durch den ganzen Text zieht, stellt den Bildern des Alten in «vieillard» und in der hyperbolischen «blessure ancienne» das Bild der Erinnerung in Form einer kreisförmigen Zeit gegenüber, die sich wiederholt und

⁸⁰ Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo*, S. 58.

⁸¹ Charles Vildrac: *Chants du désespéré*, S. 21 f.

das Subjekt erfüllt («Il accueille tout entier / Le temps qui circule en lui / Comme un air pur»). Es ist dies nicht mehr die in die Ferne gedrängte, dennoch nur scheinbar vergessene schmerzvolle Erinnerung an eine «blessure ancienne». Ebenso wenig ist dies die traumatische Erinnerung mit ihren überwältigenden Emotionen («sa haine et sa fange»), in denen die Figur des «aveugle» gleichsam stecken zu bleiben und zu ertrinken droht. Der gerettete Blinde, «l'heureuse épave», verfügt über die Vergangenheit wie über eine leichte Brise («Comme un air pur»).

Doch der Begriff «air» könnte hier auch mit der Isotopie der Musik in Verbindung gebracht werden («Dans sa nuit sonore il chante!»). In 'Trève', einem Gedicht derselben Sammlung, erscheint das Singen als Form der Evasion aus der Extremsituation und als Anknüpfung an die positiven Erinnerungen der Vorkriegszeit: «Et je me chante un de ces airs / Que je connais depuis longtemps ; / [...] / Pour étroitement réunir / A ce matin ceux de naguère ; / Et pour oublier que je suis / Dans le deuil et dans la guerre».⁸²

Der «aveugle» verkörpert ein weiteres Modell der Bewältigung, wenn auch der Preis der Blindheit und des Zustands einer «épave» ein hoher ist, so wie auch der «vieillard» an seiner Erfahrung gealtert zu sein scheint. In dem der Sammlung vorangestellten, poetologisch angelegten 'Chant du désespéré' wird die Figur des Blinden mit dem Dichter in Verbindung gebracht: «*La chanson que je me chante / [...] / C'est, dans un jardin d'été, / Le rire en pleurs d'un aveugle / Qui titube dans les fleurs*».⁸³

Der Schlussteil ruft schließlich den Kriegsbeginn auf, den Anfang einer traumatisch verzerrten Zeitspanne, deren Erlebnis und lebensveränderndes Leid rückgängig zu machen sich der lyrische Sprecher wünschen würde. Die Lakonie ist hier wirkungsmächtig:

Je voudrais avoir été
Le premier soldat tombé
Le premier jour de la guerre.⁸⁴

Charles Vildracs *Chants du désespéré. 1914–1920* (1920) ist eine Gedichtsammlung, in der es um das durch das Fronterlebnis ausgelöste Leid und Trauma sowie um dessen Andauern über den Krieg hinaus geht. Wie bereits gesagt wurde, sind Vildracs Front- und Heimkehrergedichte von einem ausgeprägten Intimismus und Symbolreichtum bestimmt, die den Schmerz und die Zerrissenheit ihrer Figuren beziehungsweise Sprecherinstanzen zu verbildlichen vermögen und konkrete Kriegsbezüge

⁸² Ebda., 23 f.

⁸³ Ebda., S. 9 f.

⁸⁴ Ebda., S. 22.

dabei fast gänzlich aussparen. Ein charakteristisches Merkmal der meisten dieser Texte ist zudem die hoffnungsvolle und lebensbejahende Haltung der Sprecherinstanz, die dennoch im Kriegserlebnis verfangen bleibt:

[...]
 La guerre est encore vivante
 Et pesante en moi comme un mal
 Qu'on n'arrive pas à guérir !

La guerre est la tache grasse
 Qui recouvre hier,
 Mais si large et si nourrie
 Qu'elle envahit le présent.

La guerre, ah ! je la refoule
 En moi chaque jour ;
 Une affreuse nostalgie
 Me hante et m'étreint :

J'attendrai d'en être libre
 Pour ajouter à ce livre ;

Pour prêter ma voix au torrent
 J'attendrai d'être loin de lui
 Ou qu'une herbe drue habite
 Son lit asséché.

Je ne pourrais aujourd'hui
 Qu'y retremper ma colère.

Mais la colère est impure et stérile
 [...]
 Son cri n'est pas celui qui délivre.⁸⁵

Es kann kaum zu sehr betont werden, wie feinsinnig die Lyrik Vildracs die traumatische Präsenz und 'hantise' des Krieges sowie auch die Hoffnung auf Bewältigung und das Vertrauen in die Lyrik als Medium von Kriegserfahrung («J'attendrai d'en être libre / [...] / Pour prêter ma voix au torrent») zu versprachlichen vermag. Die Symbolisierung des Emotionsüberschusses und der Inkohärenz der traumatischen Erinnerung als Fluss ist in den hier zitierten Versen aus Sicht unserer Studie besonders interessant. Ein von unkontrollierter, überschüssiger «colère» getränktes Schreiben ist nicht erlösend, es kann keine Erleichterung bringen und ist kein Bestandteil des Bewältigungsprozesses. Wie die lyrische Sprecherinstanz bekennt, kann vieles nicht oder noch nicht gesagt werden:

85 Ebda., S. 70 f.

Il y d'autres poèmes
Que je projetais d'écrire

J'aurais pu peupler ce livre
De pauvres oiseaux sanglants
Aux yeux pleins d'horreur ;

De noirs oiseaux mutilés
Épuisant, tels que de feuilles,
Un vol au ras des ornières
Avant de mourir.⁸⁶

Guillaume Apollinaires 'Ombre'

Als das prominenteste lyrische Gedenken an die verlorenen Kameraden aus der französischen Literatur des Ersten Weltkriegs kann wahrscheinlich Apollinaires 'Ombre' (1917) gelten, das Schlussgedicht der Sammlung der 'Étendards' (*Calligrammes*, 1918). Der Schatten des lyrischen Sprechers, dessen dieser im Schreibprozess gewahr wird, repräsentiert die Präsenz der Vergangenheit, die schmerzvolle Erinnerung an die gefallenen Kameraden. Die dichtende Sprecherinstanz tritt mit ihrem personifizierten Schatten in Dialog, als würde sie mit den Toten sprechen. Die Gegenwart der erinnerten Kameraden erscheint dabei als unmittelbar («Vous voilà de nouveau près de moi»). Andererseits hat die Erinnerung auch nivellierende und verblässende Eigenschaften. Richard Stamelman zufolge bedauert Apollinaires Gedicht «the loss of particularity, which the indifferent shadow represents».⁸⁷

Doch die Erinnerung ist auch als eine Frucht der Zeit zu verstehen, erwachsen wie die Frucht des Frieden symbolisierenden Olivenbaums, in der sich dessen Essenz konzentriert («l'olive du temps»). Helmut Meter zufolge wird die Erinnerung durch die Metaphorik der Olive als kompakt, als verdichtet sowie als Ergebnis eines Reifungsprozesses konnotiert.⁸⁸ Der Erinnerung geht eine Verarbeitung voraus, deren Ergebnis zudem einem aus «cent fourrures» zusammengeflochtenen Mantel gleicht, der an- und abgelegt werden kann, oder auch einem zynisch aus «milliers de blessures» gestalteten Zeitungsartikel – ein Bild, das ein Höchstmaß an Distanz und Abstraktion repräsentiert.

⁸⁶ Ebda., S. 69.

⁸⁷ Richard Stamelman: *Lost Beyond Telling. Representations of Death and Absence in Modern French Poetry*. Ithaca/London: Cornell University Press 1990, S. 75.

⁸⁸ Helmut Meter: *Facetten polymorpher Lyrik. Beobachtungen zu Gedichten Apollinaires*. Göttingen: V&R unipress/Bonn University Press 2021, S. 187.

Zum Tragen kommt hier jedoch auch noch ein ganz anderes Erinnerungsmodell jenseits der Verarbeitung und des Vergessens, nämlich das einer durch den Schatten symbolisierten «[a]pparence impalpable et sombre» – das Erscheinungsbild des Unbewältigten, oder auch, wie Marie-Jeanne Durry es ausdrückt, «la nuit intérieure, les forces obscures, ce qui, des circonstances, des impressions, est descendu si loin qu'on ne peut plus l'oublier».⁸⁹

Vous voilà de nouveau près de moi
 Souvenirs de mes compagnons morts à la guerre
 L'olive du temps
 Souvenirs qui n'en faites plus qu'un
 Comme cent fourrures ne font qu'un manteau
 Comme ces milliers de blessures ne font qu'un article de journal
 Apparence impalpable et sombre qui avez pris
 La forme changeante de mon ombre⁹⁰

Die Eigenschaften des Schattens, ein Symbol von kaum überschaubarer Tradition, basieren vor allem auf seiner Verbindung mit Nacht, Dunkelheit und dem Unbekannten sowie auf seiner verdoppelnden Eigenschaft, die ihn zum Bild des *alter ego*, der Seele oder des Unbewussten werden lässt. Bei C. G. Jung steht der Archetyp des Schattens für das persönliche sowie auch kollektive Teil- und Unbewusste, insbesondere für die fehlende Verarbeitung von ins Teil- oder Unbewusste verdrängten Erlebnissen oder Persönlichkeitsaspekten. In Apollinaires 'Ombre' wird der Schatten zudem zum Bild der identitätsverändernden Macht des Erlebten («La forme changeante de mon ombre») sowie zum Symbol der Trauer und der unbewältigten Erinnerung, die für immer präsent erscheint und den Träger des Traumas willkürlich heimsuchen droht. Eigenschaften und Strukturen des Traumas, die sich in diesem und anderen Gedichten Apollinaires als solche deuten lassen, plausibilisieren die von Annette Becker vor allem aus dem Briefverkehr entnommenen Indizien für eine mögliche posttraumatische Belastung des Dichters:⁹¹

Un Indien à l'affût pendant l'éternité
 Ombre vous rampez près de moi
 Mais vous ne m'entendez plus
 Vous ne connaîtrez plus les poèmes divins que je chante

⁸⁹ In Guillaume Apollinaire: *Alcools*. Bd. III. Herausgegeben von Marie-Jeanne Durry, Paris: CDU/Sedès 1979³, S. 200.

⁹⁰ Guillaume Apollinaire: *Œuvres poétiques*, S. 217.

⁹¹ Annette Becker: *La Grande Guerre d'Apollinaire*, S. 160–187.

Tandis que moi je vous entends et vous vois encore
Destinées⁹²

Die als Wahrnehmung aufgerufene Erinnerung kennzeichnet diese erneut als un-mittelbar, doch einseitig («Mais vous ne m'entendez plus»). Was jedoch über den Tod hinaus zu überdauern scheint, ist die Verbindung durch die kameradschaftliche Liebe («Vous qui m'aimez assez pour ne jamais me quitter»). Der Begriff des Göttlichen kann auf die Transzendenz dieser Erinnerung bezogen werden, die aus dem Schatten, aus dem 'ganz Anderen'⁹³ schöpft. Die in den «poèmes» des Sprechers verkörperte Erinnerung an die gefallenen Kameraden erhöht diese, aber auch die Poetisierung des eigentlich Unsagbaren apotheotisch («Ecriture de ma lumière / [...] / Un dieu qui s'humilie»). Wie bereits mehrmals angemerkt wurde, sind Motive des Göttlichen, wie etwa auch in biblischen Intertexten, in der Literatur des Ersten Weltkriegs extrem produktiv in der Annäherung an die unbegreifliche und unsagbare Dimension von Grenzerfahrungen:

Ombre multiple que le soleil vous garde
Vous qui m'aimez assez pour ne jamais me quitter
Et qui dansez au soleil sans faire de poussière
Ombre encre du soleil
Ecriture de ma lumière
Caisson de regrets
Un dieu qui s'humilie⁹⁴

Es kommt eine ähnliche Licht-Dunkel-Dynamik zum Tragen wie bei Vildrac, wenn auch hier die Interdependenz beider Aspekte stärker zum Ausdruck gebracht wird. Denn kein Schatten ohne Sonne, kein Dichten, das nicht gegenteilige Aspekte in sich vereint: das Rationale und das Irrationale, das Glück und die Trauer, das Leid und die Liebe etc. Der Schatten wird bildhaft zur «Tinte der Sonne», das Schreiben zu einer «Ecriture de ma lumière». Der Text schließt hoffnungsvoll mit dem Bild von Licht, das dem Dunkel der vorangehenden Verse entgegensteht. Es scheint plausibel, Apollinaires 'Ombre' als Ausdruck eines positiven Bewältigungsmodells zu verstehen – was Trost spendet, ist einerseits das Bewusstsein der Unauslöschlichkeit der Erinnerung, andererseits die verarbeitende Poetisierung des Erlebten, die wie ein Tanz der Schatten ist, die mit dem Licht der «écriture» interagieren. Die «écriture» vermag, sowohl die Trauer zu bannen als auch der in ihrem Schmerz

⁹² Guillaume Apollinaire: *Œuvres poétiques*, S. 217.

⁹³ Nach Rudolf Otto: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München: Beck'sche Reihe, S. 32 f.

⁹⁴ Guillaume Apollinaire: *Œuvres poétiques*, S. 217.

und ihrer Unbewältigtheit transzendent erscheinenden Erinnerung gerecht zu werden.

Maryann De Julio legt in ihrer Deutung von Apollinaires 'Ombre' das Augenmerk stärker auf den im Schattensymbol verbildlichten Identitätsaspekt als auf das Thema der Erinnerung. Das Schreiben entspricht einer Projektion des Selbst («écriture de ma lumière»), die Anrufung der Sonne, die die Diskurswelt der Liturgie aufruft, zielt demnach auf die Bewahrung der Vielfältigkeit des Selbst ab («Ombre multiple que le soleil vous garde»). De Julio zieht zudem eine Parallele der «ombre multiple» zur «Proustian series of selves conceived in time».⁹⁵ Wenn man überhaupt von einem Kanon der Apollinaire-Rezeption sprechen kann, berücksichtigt dieser bisher jedenfalls kaum die Verarbeitung und Bewältigung als Teilaspekte der Erinnerung, die in 'Ombre' aus Sicht dieser Studie im Vordergrund stehen.

Chennevières 'De profundis' als Bewältigungsmodell

Ein bemerkenswerter Ausdruck von Zuversicht lässt sich in Georges Chennevières 'De profundis' finden. Während die ersten, in Kap. I bereits näher besprochenen Teile das Leiden der Soldaten in den Schützengräben fokussieren und als Appell an die unwissende oder sich ihrer Verantwortung entziehende Zivilbevölkerung zu verstehen sind, richten sich der von der Kritik ignorierte und von allen Anthologien ausgesparte zweite Teil sowie auch der dritte Teil an die Veteranen. Dieser inhaltliche Wechsel ist durch Asteriske sowie durch die metatextuelle Aussage des lyrischen Sprechers «Mais assez!» markiert, die das Ende der Anklage ankündigt. Aus der Sicht eines nunmehr Heimgekehrten wird zuerst expressiv/intimistisch die seelische Verfassung eines Veteranen geschildert («Maintenant, laissez-moi prier seul»). Dieser scheint vor dem Hintergrund der im ersten Teil umrissenen Erlebnisse kaum fassen zu können, dass das Leben weitergehen und seinen gewohnten Lauf aufnehmen kann: «Est-ce vrai qu'on vivra, / Qu'on verra d'autres jours encore, qu'on sera / Délivré de la main qui vous serrait le front, / Et de l'œil ennemi qui vous guettait dans l'ombre».⁹⁶ Das Bewusstsein, überlebt zu haben, mündet in eine Hochstimmung: «Vivre ! On peut vivre ! On peut, ô belle joie éparse, / Avoir foi, car rien n'est hostile».⁹⁷

⁹⁵ Maryann De Julio: The Drama of Self in Apollinaire and Reverdy: Play of Light and Shadow. In: *French Forum* 6 (1981), S. 154–162, hier S. 154 f.

⁹⁶ Georges Chennevières: *Appel au Monde*, S. 14.

⁹⁷ Ebd.

Im Kontrast zu den Bildern der dunklen Tiefe, die dieses 'De profundis' vor allem in den ersten Versen aufruft, steht hier das Symbol der Sonne, die mit dem Frieden assoziiert erscheint und apostrophisch personifiziert wird: «Luis sur les deuils, descends dans le cœur solitaire / qui croit que la douleur a besoin de nuit». Als ein erster Schritt wird in diesem von Chennevière entworfenen Bewältigungsmodell, das der lyrische Sprecher den Heimkehrern als Adressaten des dritten und vierten Teils nahebringt, das Zulassen des metaphorischen Lichtes der Hoffnung suggeriert. Die unanimistisch geprägte lyrische Sprecherhaltung selbst aber vermag wohl am besten, das positive Bewältigungsmodell dieses Textes zu verkörpern:

[...]

Je suis absous. Je nais. Tout est clair et nouveau.
L'herbe est verte. La chiëne lèche ses petits.
L'oiseau chante, là-bas, dans la forêt mouillée.
Les toits fument. Le cœur des maisons se réchauffe,
Et chaque seuil attend des pas qui vont venir.

[...]

Te voici donc, douce lumière, sur les choses.
Je comprends: rien n'était arrêté, tout vivait.
Rien n'est changé ! Tout est divin comme autrefois
Tout aime: au fond de tout quelque chose se donne,
Et les liens obscurs sortent de l'ombre morte.
Le monde est en entier présent dans chaque objet,
Dans chaque être, comme le feu dans chaque flamme.

[...] ⁹⁸

Dieser Abschnitt gibt *ex negativo* die Schwierigkeit der Heimkehrer wieder, in ein normalisiertes Alltagsleben zurückzufinden. Es schwingt die Problematik der Schuldgefühle mit («Je suis absous»), auch die posttraumatische Unfähigkeit, sich eine positive Zukunft vorstellen zu können, wird überwunden («Et chaque seuil attend des pas qui vont venir»). Der erlebten Todesnähe wird einerseits die Wiedergeburt («Je nais»), andererseits das Bewusstsein einer Kontinuität gegenübergestellt, die nie wirklich unterbrochen war. Die Bilder der Befreiung von der Heimsuchung durch das Kriegserlebnis («Délivré de la main qui vous serrait le front, / Et de l'œil ennemi qui vous guettait dans l'ombre», «rien n'est hostile») münden schließlich in eine unanimistische, pantheistisch-holistische und von Liebe geprägte Wahrnehmung der Welt. Die Bewältigung erfolgt demnach durch das Abschütteln von (traumatischen) Erinnerungen, durch ein positives Weltbild und durch das Richten des Blicks in die Zukunft, wie die letzten Verse der dritten Sequenz verdeutlichen:

98 Ebd., S. 14 f.

[...]
 La jeune vie est là, triomphante, cabrée,
 Devant l'espace neuf qui cède à son désir,
 Et, les regards fixés sur la porte lointaine,
 Dont les battants, sans bruit, commencent à s'ouvrir,
 La vieille âme éternelle approuve, d'un sourire.⁹⁹

Auch wenn die Ausdrucksfunktion nach Bühler im Vordergrund steht und der Modus des Appells erst im letzten Teil wiederkehrt, sind auch die Verse dieser dritten Sequenz in ihrer modellgebenden Anlage als Aufforderung an die Heimkehrer zu verstehen, den vorgegebenen Weg der Bewältigung zu beschreiten. Zu Beginn des letzten Teils macht die Sprecherinstanz dies deutlich:

Homme, mon frère, écoute-moi bien : c'est à toi
 Que je parle aujourd'hui, et toute cette joie
 Que je trouve, en creusant, dans le fond de mon cœur,
 Prends-la pour toi, car je te la donne, à toi seul
 [...] ¹⁰⁰

Der angesprochene «Homme, mon frère» steht für das Kollektiv der Heimkehrer, deren Erlebnisse der lyrische Sprecher als 'Script' des Frontsoldatendaseins geteilt hat («J'ai partagé ta vie amère, et ton supplice»). Das Kollektiv ist, wie im unanimitischen und pazifistischen Kontext selbstverständlich, international gedacht («Qui que tu sois, je te connais : tu es mon frère. / Je ne veux pas savoir ton nom ni ton pays»). Wie er einst das Brot im Schützengraben mit dem Kameraden geteilt hat («J'ai partagé [...] ton pain dur»), so möchte der Sprecher nun seine positive Emotionsfähigkeit («toute cette joie [...] dans le fond de mon cœur») diesem weitergeben. Es sind dies vor allem die «joie», die Fähigkeit zur Liebe und das Fassen von Mut: «Aime, sans écouter l'obscur voix qui nie, / Et lorsque tu seras las ou découragé».¹⁰¹

Das Leid wird auf diesem Weg der Bewältigung nicht verdrängt oder dissoziiert. Der Heimkehrer muss sich ihm stellen, es positiv belegen und verarbeiten: «Redresse-toi, souris à ta belle souffrance, / Pare-la de tes mains, et fais-en de l'amour». Das Leid, das in der dritten Strophe der ersten Sequenz des Poems noch die Unschuld und Hilflosigkeit der Opfer in der Verbildlichung als «fille» widerspiegelt («Oh ! la souffrance dans nos bras, comme un enfant, / Un enfant qu'on berçait et qu'on voyait grandir, / Notre souffrance à nous, les hommes, notre fille, /

⁹⁹ Ebda., S. 16.

¹⁰⁰ Ebda.

¹⁰¹ Ebda., S. 17.

Qui s'écorchait les doigts à vos portes fermées»), ist hier gleichsam herangewachsen. Die Begegnung erfolgt auf Augenhöhe, die Bewältigung kann mit Zuversicht erwartet werden.

Brüderlich, wenn nicht gar väterlich, bietet der Sprecher den Kameraden (letztendlich auch sich selbst) in einer Reihe von verseröffnenden Imperativen seine Hilfestellung an. So etwa in «Frappe à ma porte, viens auprès de moi t'asseoir, / Et je saurai trouver tous les mots nécessaires / Pour que l'heure d'alors te paraisse plus belle. / [...] Suis-moi. Ne t'en va plus : vois déjà l'horizon / S'animer d'un bonheur qui court à ta rencontre». Das Wiederfinden des Glücks folgt einer Logik der «récompense» («Esclave hier, chante aujourd'hui ta royauté», «L'ordre profond des temps t'élit maître à ton tour»), einer ausgleichenden Gerechtigkeit, wie auch die Anlage des ganzen Poems, das dem *de profundis*-Appell eine Heilserfahrung folgen lässt (s. Kap. I).

Auch in der Version der Schifffahrtsallegorie, die die Schlussverse entwerfen, findet sich die Aufforderung wieder, den vorgezeigten Weg der Bewältigung zu beschreiten. Der angesprochene Kamerad wird aufgefordert, sein Leben wieder aktiv zu gestalten und dessen Lauf nicht nur passiv hinzunehmen, bevor es zu spät ist. Es ist wieder ein Licht, das auf dieser nächtlichen Schiffsreise den Weg vorgibt, das Licht der «phares», das, wie zuvor das Licht der Sonne (s. 3. Teil), den Weg aus dem Dunkel zu weisen scheint. Wohin der Weg führt und wer ihn beschreiten wird, bleibt offen, wie sowohl die Aposiopese als auch der abschließende Fragemodus suggerieren:

Frère, écoute avec moi, du haut de la terrasse,
 Décroître chaque bruit, et grandir la rumeur,
 Regarde notre vie, au fond de nous, qui passe,
 Pendant que des vaisseaux quittent le port nocturne.
 Vie, où vas-tu ? Où sommes-nous ? Des phares brillent.
 Frère, tu m'écoutais ? Comprends-tu ? Viendras-tu ?

.....

Voilà. Est-ce bien tout ce que j'avais à dire ? ...¹⁰²

In allen hier besprochenen Gedichten, die den Bewältigungsprozess thematisieren, kommt das strukturgebende Schema der bipolaren Symbolik von Licht und Dunkel und/oder von Höhe und Tiefe zum Tragen. Auch Jahreszeiten fungieren als Bildspender, wie der Frühling, der in Marcel Sauvages 'Printemps 1919' die Verzweigung des Heimkehrers kontrastiv hervorhebt oder, wie im vorliegenden 'De profundis', unkontrastiert für die Hoffnung auf Bewältigung und die Wiederaufnahme des zivilen Lebens steht.

¹⁰² Ebda., S. 18.

In der Schlusssequenz werden auch der Sommer und die Getreideernte ins Spiel gebracht. Sie symbolisieren das Voranschreiten des Lebens, aber auch dasjenige des Bewältigungsprozesses. Dasselbe verbildlichen auch der Schmerz, der vom Kind zur Frau wird, sowie der «bruit» der Stadt und des Hafens, der von der erhöhten Position der Terrasse aus abnimmt und der Akustik einer «rumeur» weicht. Das Chaos des «bruit» kann als Bild des Unbewältigten gedeutet werden, mit «rumeur» beginnen die Erinnerungen greifbare Gestalt und Kohärenz anzunehmen. Auf die Dimension des Unbewältigten deutet zuvor schon das topische Motiv des Unsagbaren hin:

[...]
 Je garde dans mes yeux le secret indicible
 Que je lis dans les tiens, et que nul ne déchiffre
 S'il ne revient des lieux que nous avons quittés.
 [...] ¹⁰³

In diesen Versen finden mehrere topische Elemente der Frontliteratur Ausdruck. Auf die 'Augenzeugenschaft' deutet das Bild der «yeux» hin. Allein wer das Frontszenario erlebt hat, wird es jemals verstehen können. Gleichzeitig ist eben dieses Szenario das verbindende Element, die Basis der Frontkameradschaft. Doch selbst wenn das Geheimnis ein geteiltes ist und erraten werden kann, bleibt es «indicible». Der Unsagbarkeitstopos, der im hier folgenden Kapitel V ('Die Suche nach Sprache') unter anderem zu Gegenstand wird, zieht sich wie ein roter Faden durch die (internationale) Front- und Heimkehrerlyrik.

Im Eingangskapitel dieser Studie wurde das Ergreifen des Wortes als typischer Bestandteil und Anliegen der 'Zeugnislyrik' des Ersten Weltkriegs besprochen, und zwar anstelle der Kameraden, die nicht über die Möglichkeit verfügen, ihren Erlebnissen Ausdruck zu verleihen. Hier wird ebenfalls für Andere das Wort ergriffen, die dies potentiell nicht vermögen, wie der lyrische Sprecher in «Et je saurai trouver tous les mots nécessaires» suggeriert. Es geht in der Schlusssequenz von Chennevières 'De profundis' jedoch nicht mehr um das Ablegen eines Zeugnisses über das Erlebte, sondern um dessen Bewältigung und schließlich das Seelenheil der Heimkehrer. Die an die Heimkehrer gerichteten Sequenzen können als Antwort auf den «cri» *de profundis* gelesen werden, eine Antwort, die statt von den Adressaten des Appells vom lyrischen Sprecher selbst gegeben wird. Das Titelmotiv des Schreis aus der Tiefe kann nicht nur auf das Frontszena-

103 Ebd., S. 16.

rio der ersten Sequenzen bezogen werden, es bezeichnet auch den seelischen Abgrund, der vielen Heimkehrern droht. Gerade die dritte und vierte Sequenz des 'De profundis' sind in ihrer Pragmatik und Originalität herausragend, in der französischen Lyrik des Ersten Weltkriegs dürfte die Inszenierung eines so deutlichen Bewältigungsmodells einmalig sein.

V Die Suche nach Sprache

Spricht die Seele, so spricht, ach, schon die Seele nicht mehr.
(Friedrich Schiller)

Die folgenden Überlegungen kreisen um einen Themenkomplex, der durch Fragestellungen wie die folgenden umrissen werden kann: Was sind der Ursprung, die Merkmale und die Funktionen des Unsagbarkeitstopos in der französischen Lyrik des Ersten Weltkriegs? Wie werden die Grenzen des Sagbaren beziehungsweise auch deren Überschreitung manifest? Welche Rolle spielen Literatur und insbesondere Lyrik mit ihren generischen Voraussetzungen in der Auseinandersetzung mit dem Unsagbaren? Wie steht es um das Vertrauen in Sprache und Literatur? Welche Funktionen werden mit dem Schreibprozess verknüpft und wie wird der lyrische Schaffensprozess erlebt? Welchen Einfluss nimmt das Kriegserlebnis auf das Darstellungsmedium Lyrik?

Das Unsagbare

Antoine Compagnon übertreibt aus unserer Sicht nicht, wenn er behauptet, dass «toute la littérature de la guerre tourne autour de la conviction que la mise en mots de l'expérience est difficile, pénible, voire impossible, que le témoignage – ce témoignage dont Cru recherche furieusement les critères d'authenticité – n'est jamais qu'une chimère».¹ Die Äußerungen zur Unzulänglichkeit der Sprache beziehungsweise zum Kriegserlebnis, das sich in seiner Beschaffenheit und Wirkung sowohl dem Begreifen als auch der Versprachlichung entzieht, sind in der Frontliteratur aller Nationen unzählbar. Solchen bald topisch gewordenen Reflexionen und Diskussionen zur Unsagbarkeit wird, recht kurzsichtig, immer wieder die tatsächliche Quantität der Zeugnisse, insbesondere auch der literarischen, entgegengehalten. Doch die Quantität der Kriegsberichte und Kriegsliteratur lässt in keiner Weise auf eine letztendliche Sagbarkeit des Unsagbaren schließen – sie reflektiert allein die Not und Notwendigkeit des Zeugnisses sowie der Bewältigung und vermag nur zuweilen, sich wie der einsame Vogel in Vildracs 'Chant d'un fantassin' mit der Stille auseinanderzusetzen.

Der ursprüngliche Begriff des 'Unsagbarkeitstopos', wie ihn Ernst Robert Curtius geprägt hat, bezeichnet die seit Homer belegte, bald zum Allgemeinplatz der

¹ Antoine Compagnon (Hg.): *La Grande Guerre des écrivains*, S. 42.

Rhetorik gewordene «Betonung der Unfähigkeit, dem Stoff gerecht zu werden».² Er wird also im von Curtius umrissenen literarhistorischen Kontext stark auf den Sender bezogen und impliziert neben einer Erhöhung oder Sublimierung des ‘Stoffs’ auch eine Form des Bescheidenheitstopos. Der Begriff des Unsagbarkeitstopos, wie er von der Kritik auf moderne Kontexte wie den des Ersten Weltkriegs bezogen wird, ist anders gewichtet. Er lässt sich auf die Möglichkeiten und Grenzen der Sprache selbst beziehen. Hier kommt die sprachphilosophische Dimension des Begriffs des Unsagbaren zum Tragen, der spätestens durch die Dichter der Romantik und deren Inszenierung von Grenzerfahrungen wiederum topisch in die Literatur einging und in die Sprachskepsis der Literatur und Philosophie der Moderne mündete.

Gerade in den letzten Jahren häufen sich aber auch die Gegenstimmen, die der Behauptung der Unsagbarkeit mit Vorbehalt begegnen. Martin Löschnigg geht so weit, dem Topos des Unsagbaren in der Literatur des Großen Kriegs den Status eines Mythos beizumessen. Die Funktion dieses von der Antikriegsliteratur geschaffenen ‘Mythos’ liegt, so Löschnigg, einerseits in der Entheroisierung des Krieges. Die Darstellung eines Kriegserlebnisses, das dessen Subjekte verstummen lässt, steht zwar dem traditionellen Bild vom Helden und der Erzählung von dessen heroischen Taten zweifellos kontrastiv gegenüber. Gleichzeitig erschafft sie – so kann dem entgegengesetzt werden – einen neuen Heldentypus. Wie Nicolas Beaupré argumentiert, erscheint in der Literatur des Ersten Weltkriegs im Rahmen eines Deutungsmodells, das durch den Opferdiskurs bereitgestellt wird, der «martyre» als Figur. Die Darstellung des Leids der Frontsoldaten ist eine neue Form der Heroisierung: «le vrai héros est celui qui meurt ou qui souffre».³

Eine weitere Funktion des ‘Mythos’ von der Unsagbarkeit liegt Löschnigg zufolge auch in der Sublimierung des Kriegserlebnisses. Dies wiederum führt, so wird von Löschnigg kritisch angemerkt, zu einer Sublimierung des Krieges selbst.⁴ Eine solche Sublimierung ergibt zudem einen weiteren Heldentypus, nämlich denjenigen, der verändert, gleichsam initiiert, aus der Grenzerfahrung hervorgeht, wie in Kap. II (‘Vom Erlebnis zur Sprache’) dieser Studie im Zusammenhang mit der Strategie der Sinnggebung durch Sublimierung der Kriegserfahrung ausgeführt wurde. Der Unsagbarkeitstopos ist also durchaus nicht auf die Antikriegsliteratur beschränkt.

2 Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen: Francke 1993¹¹, S. 168.

3 Nicolas Beaupré: *Écrire en guerre, écrire la guerre*, S. 138.

4 Martin Löschnigg: «Ich habe kein Wort». Betrachtungen zu einem Topos literarischer Texte über den Ersten Weltkrieg. In: *LiTheS* 10 (2014), S. 35–53, hier S. 53.

Wenn Löschnigg den Unsagbarkeitstopos, auf den die Dichter zurückgreifen, zum Mythos erhebt, sieht er ihn deutlich als gesucht an und löst ihn damit von der traumatischen Erfahrung. Hinter dem so verstandenen Unsagbarkeitstopos steht eine ganz bestimmte Pragmatik, die mitunter bis hin zur von Löschnigg ins Feld geführten Sublimierung des Krieges reicht. Eine weitere Funktion des 'gesuchten' Unsagbarkeitstopos ist die Sublimierung der Poesie, die dem Unsagbaren trotz, wie etwa in den bereits zitierten Versen aus Apollinaires 'Ombre':

[...]
 Ombre encre du soleil
 Ecriture de ma lumière
 Caisson de regrets
 Un dieu qui s'humilie⁵

Als ebenso topisch kann das Schweigen angesehen werden, das zahlreich in der Heimkehrerlyrik Ausdruck findet. Es referiert, wie bereits gesehen (s. Kap. IV, 'Im Kriegserlebnis verfangen', zum Begriff des 'silence du permissionnaire'), auf ein willkürliches, bewusstes Verschweigen des Erlebten gegenüber der Zivilbevölkerung, das dem Selbstschutz oder dem Schutz der Familie dient. Ein solches Schweigen stellt beispielsweise Georges Chennevière in 'L'étranger' dar, in dessen erstem Teil die Alternanz zwischen Alexandrinern und Sechssilbern Pausen schafft, die durchweg der Hervorhebung von Aspekten des Leids des Heimkehrenden dienen:

Je reviens du pays de la souffrance rouge
 Et de la reine morte.
 Je ne l'ai point quitté, puisqu'il me suit toujours
 Et m'attend à la porte.

[...]
 Ne m'interrogez pas. Vous savez que les mots
 Se résoudraient en larmes.
 Et que je les retiens dans mon cœur où remue
 Un secret que je garde.⁶

Doch die Begegnung mit dem Unsagbaren mündet auch noch in eine andere Form von Sprachlosigkeit, nämlich in eine unwillkürliche, traumabedingte Stille, der methodisch anders begegnet werden muss. Es ist dies ein Verstummen, ein Verlust von Sprache aufgrund der erschütternden Erfahrung eines Nicht-Herr-Werdens des Erlebten. Dieses Verstummen ist verknüpft mit der Erfahrung der

5 Guillaume Apollinaire: *Œuvres poétiques*, S. 217.

6 Georges Chennevière: *Poèmes, 1911–1918*, S. 103.

Unzulänglichkeit von Sprache und Kommunikation, oder es ist überhaupt dissoziativer Natur. Viele der Texte des hier untersuchten Korpus nehmen auf solche Erfahrungen Bezug und stellen sie sehr überzeugend und die Mittel des Lyrischen ausschöpfend dar. Einerseits hat für viele Dichter des Ersten Weltkriegs die Sprachskepsis der Moderne bereits von vornherein Geltung, andererseits kommen sehr persönliche Grenzerfahrungen dazu. Erinnerung sei an dieser Stelle etwa an Marc de Larréguy de Civrieux Sammlung von Frontgedichten *La Muse de Sang*, die in Kap. I ('Frontlyrik als Zeugnisliteratur') besprochen wurde. Der dritte Text dieser der experimentellen Avantgarde eigentlich fernstehenden Sammlung ist mit «Janvier 1916 (Au front)» datiert und trägt in der ersten Ausgabe von 1920 als Titel ein einfaches «?». Wie der Titel selbst verweist auch das in den Terzetten dieses Sonetts entworfene Bild auf das Schweigen der Toten und kann zudem auf die Unsagbarkeit des Leids bezogen werden, das sich die «pauvre humanité» selbst zufügt:

?

[...]

J'en jure par vous tous, lugubres macchabées !
Jamais je n'oublierai vos mornes bouches béés
Dans un muet pourquoi de reproche impuissant...

Oh pauvre humanité, qui, par ta faute, souffres,
Quel Mal caché te pousse à courir dans le Gouffre
Jusqu'à ce que ton Ame ait sombré dans le Sang !...⁷

Es kommt jedenfalls in der Frontlyrik eine Semantik des Unsagbarkeitsbegriffs zum Tragen, wie sie von Wittgenstein geprägt wurde. Dem gesamten Wittgenstein'schen *Tractatus* (1921) liegt das Postulat einer logikbasierten Sprache zugrunde. Das Sagbare ist an das Denkbare geknüpft: «Die Logik erfüllt die Welt; die Grenzen der Welt sind auch ihre Grenzen. Wir können also in der Logik nicht sagen: Das und das gibt es in der Welt, jenes nicht. [...] Was wir nicht denken können, das können wir nicht denken; wir können also auch nicht s a g e n , was wir nicht denken können».⁸ Es gibt wohl tatsächlich keine sprachlichen Mittel, die das Irrationale, das Undenkbare auszudrücken vermögen, abgesehen vom Rückgriff auf Negativa, die allerdings wiederum auf das Abwesende nur verweisen können. Wie Agamben betont, ist es die Referenzlosigkeit, in der das Problem des

⁷ Marc de Larréguy de Civrieux: *La Muse de Sang*, S. 19.

⁸ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, *Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, 5.61.

Unsagbaren begründet liegt. Der Begriff des Unsagbaren ist demnach metasprachlich, er bezieht sich nämlich allein auf das Sprachsystem selbst:

Das Unsagbare und das Ungebundene sind nämlich Kategorien, die einzig der menschlichen Sprache angehören: Weit davon entfernt, eine Grenze der Sprache zu zeichnen, drücken sie als deren Voraussetzung ihre unbesiegbare Macht aus. Demnach ist das Unsagbare genau dasjenige, was die Sprache voraussetzen muss, um bedeuten zu können.⁹

Eine ähnlich positive Formulierung findet sich, wie Habermann zeigt, etwa auch bei Cornelius Castoriadis oder Monika Schmitz-Emans. Das Unsagbare wird im positiven Umkehrschluss als Ursprung und Voraussetzung der Sprache, die komplementär zum Schweigen funktioniert, gesehen und ist somit im Text auch immer implizit mit präsent.¹⁰

Das Udenkbare, Unvorstellbare schlechthin wird oft in der Holocausterfahrung gesehen, die sich wie wahrscheinlich keine andere historische Erfahrung der Sprache entzieht und auf der ein großer Teil der modernen Theorien rund um das (Un)Sagbare begründet ist. Im Sinne Wittgensteins hält etwa George Steiner im Zuge seiner Kafkabesprechung in *Language and Silence* fest: «The world of Auschwitz lies outside speech as it lies outside reason». Ein Aussprechen des Unsagbaren würde einer Gefährdung der Sprache in ihrer logikbasierten Natur gleichkommen: «To speak of the unspeakable is to risk the survivance of language as creator and bearer of humane, rational truth».¹¹

«Die Möglichkeit der indirekten Vermittlung von Unsagbarem wird der Literatur jedoch in der Regel konzidiert», räumt Habermann ein.¹² Denn was etwa sehr wohl in Worte gefasst werden kann und wird, ist die Erfahrung, an die Grenzen des Denk- und Sagbaren zu stoßen. Diese Grenzen verweisen in der Literatur des Ersten Weltkriegs auf die extremen, unbewältigten Momente und Aspekte des Fronterlebnisses, die sich jeder Form des Verstehens und Begreifens entziehen, aber auch und vor allem emotional hochgradig aufgeladen sind. Die sprachliche Annäherung an diese erfolgt neben den bereits erwähnten Negativa häufig auch über eine semantisch reiche, umschreibende Symbolik und Bildhaftigkeit, wie etwa über das Chaos, die Dunkelheit und die Tiefe, auf die in unseren Textbesprechungen bereits hingewiesen wurde (s. v. a. Kap. IV, 'Im Kriegserlebnis verfangen').

⁹ Aus *Kindheit und Geschichte*, zitiert in: Frank Habermann: *Literatur/Theorie der Unsagbarkeit*. Würzburg: Ergon 2012, S. 36.

¹⁰ Ebda., S. 36 f.

¹¹ George Steiner: *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. New York: Atheneum 1977⁵, S. 123.

¹² Frank Habermann: *Literatur/Theorie der Unsagbarkeit*, S. 44.

Auch Helmut Grugger weist auf die Metaphorik des (nicht nur literarischen) Traumadiskurses hin und bringt folgende Beispiele:

Metaphorisierungen traumatischer Ereignisse werden mit hoher Frequenz durchgeführt, treten wie 'schwarzes Loch' als Neubesetzungen wissenschaftlicher Metaphern auf, kreisen um Figuren wie 'haunted by memories/the past', beziehen sich auf «Leere» wie der für Laub/Podell zentrale «empty circle», auf «Eingefroren- bzw. Abgestorben-Sein», auf die peritraumatische Erfahrung als «körperliche Einschreibung» oder antworten auf die Thematik des Unausprechlichen wie Keilsons «Wohin die Sprache nicht reicht».¹³

Das Unsagbare kommt in unserem Kontext also in erster Linie einer Begegnung mit dem Irrationalen im Sinne von traumatisch bedingt dissoziierten Inhalten gleich. Diese Begegnung führt in ihrer Darstellung, wie seit Pierre Janet zahlreiche Studien als gegeben voraussetzen, zu Kohärenzverlust und Fragmentarismus.¹⁴ Dies wurde einerseits durch Aufzeichnungen therapeutischer Gespräche belegt, in denen zudem eine Verarmung des sprachlichen Ausdrucks in der Annäherung an den traumatischen Kern beobachtet wurde. Doch auch auf populäre Zeugnisberichte und auf literarische Werke wurden solche und viele weitere Merkmale sowohl der *écriture du trauma* als auch der *écriture traumatisée* angewandt.¹⁵

Inkohärenz des Traumas

Cathy Caruth spricht von einem «Paradox» des traumatischen Erlebnisses, das daraus resultiert, dass der Grad der Annäherung an das traumaauslösende Ereignis mit dem Grad des Unverständnisses und der Unbegreiflichkeit korreliert.¹⁶

13 Helmut Grugger: *Trauma-Literatur-Moderne. Poetische Diskurse zum Komplex des Psychotraumas seit der Spätaufklärung*, Wiesbaden: Metzler 2018, S. 8. Grugger weist hier hin auf Bessel A. van der Kolk/Alexander C. McFarlane: Trauma-ein schwarzes Loch. In: Bessel A. van der Kolk/Alexander C. McFarlane u. a. (Hg.): *Traumatic Stress*, S. 27–45; Dominick LaCapra: *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: JHU Press 2000; Dori Laub/Daniel Podell: Art and Trauma. In: *International Journal of Psycho-Analysis* 76 (1995), S. 991–1005; Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*; Hans Keilson: *Sequentielle Traumatisierung bei Kindern. Untersuchung zum Schicksal jüdischer Kriegswaisen*. Gießen: Psychosozial Verlag 2005; Die Metapher des schwarzen Lochs findet sich titelgebend etwa auch bei Sharn Waldron ('Black holes': escaping the void. In: *Journal of Analytical Psychology* 58 (2013), S. 99–117), die Metapher der Heimsuchung bei Peter Kuon (*L'écriture des revenants*).

14 Vgl. Bessel A. van der Kolk/Paul Brown/Onno van der Hart: Pierre Janet on Post-Traumatic Stress, *passim*.

15 Vgl. Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 285–306; Hannes Fricke: *Es hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie*. Göttingen: Wallstein 2004, S. 224.

16 Vgl. Cathy Caruth: *Unclaimed Experience*, S. 91 f.

Kohärenzverlust im Zuge der Unmöglichkeit eines Deutens nach bekannten kognitiven Mustern und Deutungsmodellen spiegelt sich einerseits in einer sprachlich-strukturellen Fragmentierung von Erzählungen wider, andererseits auch in einem Bildrepertoire, das das Chaos des Undeutbaren und, wie bereits gesehen, die Sublimierung bedrohlicher, dissoziierter Inhalte übersetzt:

Terrible, immonde, dénuée de grandeur héroïque, la guerre est devenue une réalité parfaitement inassimilable. C'est une chose sans nom, qui crée un vide dans l'ordre symbolique et conduit au seuil d'une radicale étrangeté : la raison achoppe à cette expérience inouïe qui sollicite un imaginaire récurrent, où dominent les thématiques du magma, de l'informe, du chaos.¹⁷

Ob in der Bildhaftigkeit, in der Wortwahl oder in syntagmatischen und textuellen Strukturen – die Nähe von literarischen Darstellungsweisen vor allem (aber nicht nur) avantgardistischen Gepräges und der Inkohärenz, Widersprüchlichkeit und Unabgeschlossenheit traumatischen Erlebens und Wiedererlebens scheinen evident.

Als *communis opinio* kann angesehen werden, dass dem Ausdruck der im Zuge des industrialisierten Stellungskrieges erlittenen Grenzerfahrungen und generell der «modernist events»¹⁸ des 20. Jahrhunderts Strukturen der modernen Literatur und insbesondere der Avantgarde entgegenkamen und diese wiederum durch den vom Kriegserlebnis von 1914–18 ausgelösten Sinnbruch auch beflügelt wurden. Hier muss allerdings einschränkend angemerkt werden, dass diese Erkenntnisse die Sicht einer stark an avantgardistischen Grenzgängen interessierten Kritik widerspiegeln, die heute nur noch zum Teil vorherrschend ist. So wurde in den letzten Jahren auch immer wieder auf die Tendenz vieler Frontdichter hingewiesen, experimentelle Formen in der Kriegsdarstellung aufzugeben. Auf die Rolle realistischer Darstellungsmodi sowie traditioneller metrischer Formen in der französischen Front- und Nachkriegslyrik, die eine andere Entwicklung erfährt als etwa die des deutschen Expressionismus, wurde bereits an anderer Stelle hingewiesen (s. Kap. I). Kenneth Silver attestiert auch der Bildenden Kunst der französischen Avantgarde eine Art «Rückkehr zur Ordnung».¹⁹

Wie James E. Young anmerkt und seit Theodor W. Adorno als weitere *communis opinio* gilt, hat «im Gegensatz zum Ersten Weltkrieg der Holocaust keine neuen literarischen Formen oder überraschenden künstlerischen Durchbrüche hervorgebracht». Während in Literatur und Kunst des Ersten Weltkriegs und der Nachkriegszeit eine Abkehr vom Realismus und fragmentarische Strukturen als ein «Erlösung bringendes Anliegen [...] betrachtet wurden, eben weil sie Ausdruck

¹⁷ Pierre Glaudes/Helmut Meter: Introduction, S. 10 f.

¹⁸ Hayden White: *Figural Realism*, S. 82.

¹⁹ Vgl. Kenneth Silver: *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*. Paris: Flammarion 1991.

der Weigerung waren, an den Bedingungen und Werten festzuhalten, die solche Schrecknisse möglich gemacht hatten [Anm. d. Verf.: hier bedürfte es allerdings einer differenzierteren, komparatistischen Betrachtung], weisen Kunst und Literatur nach dem Holocaust, wie Friedlander zeigt, den Erlösungsgedanken ganz pointiert zurück». ²⁰ Wenn auch das Vertrauen in die Sprache und Literatur durch die Holocausterfahrung einer noch tieferen Erschütterung unterzogen wurde als durch die Erfahrung des Ersten Weltkriegs, ²¹ schöpft die Darstellung von Traumata dennoch weiterhin aus allen sprachlichen Mitteln, sei es aus solchen der Moderne, der (neueren) Avantgarden oder der Postmoderne. Hayden White zufolge «wurden die wichtigsten Arbeiten über den Holocaust eher von Schriftstellern verfasst und nicht von Historikern». Als Beispiel verweist White auf Paul Celans *Todesfuge*, ²² den wohl meist untersuchten lyrischen Text mit Holocaustbezug.

Zu einer angesichts des Diskurses rund um die Inkohärenz von traumatischer Erinnerung und deren Wiedergabe überraschenden Ansicht gelangt Hannes Fricke in seiner Studie *Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie*, die oben bereits erwähnt wurde. Seine Untersuchungen literarischer Texte, die Traumata versprachlichen, bringen zum Vorschein, dass scheinbar Ungeordnetes, Inkohärentes sehr wohl einer bestimmten Ordnung folgt. Hinter der Unordnung verbirgt sich eine «durch die traumatische Erfahrung geordneten Weltsicht», ²³ die Fricke in seinen Analysen und Interpretationen herauszufiltern sucht. Eine systematische Untersuchung von Lyrik des Ersten Weltkriegs – insbesondere avantgardistischer – vor dem Hintergrund traumatheoretischer Prämissen, wie sie etwa Fricke anwendet, steht aus und wäre sicher aufschlussreich. Sie erfolgt ansatzweise im Rahmen der vorliegenden Studie, die den Eindruck einer inneren Ordnung auch von dunkel erscheinender Versprachlichung traumatischer Erinnerung bestätigen kann. Es kann

²⁰ James E. Young: Hayden White, postmoderne Geschichte und der Holocaust. In: Jörn Stückrath/Jürg Zbinden (Hg.): *Metageschichte: Hayden White und Paul Ricœur. Dargestellte Geschichte in der europäischen Kultur im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombich*. Baden-Baden: Nomos 1997, S. 139–165, hier S. 160.

²¹ Siehe Berel Lang: *Act and Idea in the Nazi Genocide*. Chicago: University of Chicago Press 1990; wiedergegeben in: James E. Young: Hayden White, postmoderne Geschichte und der Holocaust, S. 156.

²² Hayden White/Judith Huber: Ich glaube nicht, daß eine Theorie wie meine dazu da ist, angewandt zu werden. Ein Gespräch zwischen Hayden White und Judith Huber. In: *ÖZG* 9, 2 (1998), S. 246–255, hier S. 249.

²³ Hannes Fricke: *Es hört nicht auf*, S. 228.

dem traumatischen Diskurs eine Art Kohärenz attestiert werden, die jede Stilrichtung umfasst. Ein weiterer Ausbau dieses Fokus wäre allerdings wünschenswert.

Auf einen wichtigen Aspekt sei hier hingewiesen, auch um eine Brücke zu schlagen zum Problem der Unsagbarkeit, das uns eingangs beschäftigt hat und in Folge weiter beschäftigen wird. Ein potentiell typologisierendes Merkmal des Traumadiskurses und der Literatur als *écriture traumatisée* ist deren enges Verhältnis zum Unsagbaren, ein Verhältnis, das sich unter anderem in struktureller Inkohärenz und Fragmentarismus widerspiegelt, die einerseits ästhetischen Prämissen folgen, oftmals aber auch vor traumatheoretischem Hintergrund gedeutet werden können. Verfahrensweisen, die von Auslassungen, Ausweichungen und Brüchen bis hin zum metaphorischen oder direkten Aufrufen der Unsagbarkeit reichen, kennzeichnen die eigenwillige Ordnung traumabezogener Literatur.

Literatur und (Un)Sagbarkeit

Die Grenzen des Sagbaren zu ergründen und zu erweitern gilt auch als genuine und konstitutive Eigenschaft von Literatur im Allgemeinen. In seiner Studie *Literatur/Theorie der Unsagbarkeit* untersucht Frank Habermann die Diskurstradition, die sich rund um die Vorstellung von Literatur als «Medium des Unsagbaren» rankt.²⁴ Habermann zufolge handelt es sich dabei jedoch um einen Topos, dessen Funktion in erster Linie darin liegt, der Literatur einen Mehrwert gegenüber der Philosophie einzuräumen.²⁵

Einem solchen rationalistischen Zugang, von dem der Autor primär ausgeht, wird der idealistische Literaturbegriff kritisch gegenübergestellt, wie er seit der Romantik teils bis heute Verwendung findet. So schreibt etwa Ingeborg Bachmann in Anlehnung an Wittgenstein, dass an der äußersten Grenze von Sprache und Denken «sich etwas ‘zeigt’, und was sich zeigt, ist das Mystische, die unaussprechliche Erfahrung. [...] Erfahrung nicht des Empirikers, sondern des Mystikers».²⁶ Octavio Paz, dessen Poetologie aus *El arco y la lira* (1956) von Habermann erwähnt wird, war sicherlich einer der bedeutendsten Vertreter eines idealistischen Literaturbegriffs im 20. Jahrhundert. Mit der Aussage «El decir poético dice lo indecible» bringt Paz seine Theorie des Poetischen in dem für seine Prosa cha-

²⁴ Frank Habermann: *Literatur/Theorie der Unsagbarkeit*, S. 27 ff.

²⁵ Ebda, S. 27, 44.

²⁶ Ingeborg Bachmann: Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins. In: *Werke, IV: Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*. Herausgegeben von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München/Zürich: Piper 1978, S. 103–127, hier S. 118 f.

rakteristischen poetisierenden Stil auf den Punkt.²⁷ Insbesondere im Rhythmus findet sich eine Art prärationaler Ausdruck des Unsagbaren, eine Vorstellung, die die von der Kritik vernachlässigte Verwurzelung seines Poesiebegriffs in der Literatur der deutschen Romantik, insbesondere derjenigen Novalis' und Friedrich Hölderlins, deutlich macht.

Der Diskurs rund um die Unsagbarkeit führt, wie auch George Steiner im Essay 'The retreat from the word' aus *Language and Silence* (1967) andeutet, einerseits zu einer Mystifizierung des Unsagbaren und der Literatur, die sich diesem annähern will.²⁸ Andererseits, so jedenfalls Habermann, geht mit diesem Diskurs auch eine Aufwertung der Literaturwissenschaft und Literaturtheorie einher, für die das Faszinosum des Unsagbaren inzwischen zu einem zentralen «Motor» geworden ist.²⁹ Habermann zufolge sei es «keinesfalls vermessen zu behaupten, dass die Thematisierung und Interpretation von Unsagbarem als axiologischer Wert fungiert, an dem gemessen Literatur und Forschungsliteratur positiv gewertet wird».³⁰

Doch dieser Einschätzung kann auch mit Skepsis begegnet werden. Ein Problem liegt aus Sicht unserer Studie in dem Umstand, dass das Unsagbare, um das es der Literatur und der Forschung geht, von Habermann nicht spezifiziert wird. So sind etwa das Schweigen, die Auslassung oder auch die Erkenntnis der Unzulänglichkeit des sprachlichen Ausdrucks in der Zeugnis- und Bewältigungsliteratur ganz anders zu beurteilen als in einer Literatur, die sich beispielsweise der Sublimität von Natur oder religiöser Erfahrung widmet. Es kann kaum angenommen werden, dass das Unsagbare im Kontext traumatisierender historischer Ereignisse zum Faszinosum wird, das der Literatur oder auch der Kritik eine positive Wertung einbringt. Die Auseinandersetzung mit dem Unsagbaren ist in unserem Zusammenhang vor allem durch die Notwendigkeit der Bewältigung motiviert. Sie geschieht unter dem Leistungsdruck, den die Übermacht des Unbewältigten verursacht.

Darüber, was nicht gesagt werden kann, wird zudem kein Zeugnis abgelegt. Was thematisiert wird, ist allein die Abwesenheit von oder auch das Ringen um Worte. Das Unsagbare bleibt also in mehrfacher Hinsicht das Negativum, das es an sich ist, und kann nicht gesucht oder interpretiert werden, es sei denn, man stellt es in den Kontext von Mystik und Religion. So tat es im Jahr 1917 Rudolf Otto, für den das durch Negativbegriffe wie das buddhistische Nirwana bezeichnete Unsagbare und Irrationale als «fascinans schlechthin» und «Positivum stärkster Form»

²⁷ Octavio Paz: *El arco y la lira*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica 1986, S. 112.

²⁸ George Steiner: *Language and Silence*, S. 12 ff.

²⁹ Frank Habermann: *Literatur/Theorie der Unsagbarkeit*, S. 30.

³⁰ Ebda., S. 32.

fungiert.³¹ Auf jeden Fall unterscheidet sich die Funktion des Unsagbaren in vielen der hier fokussierten Front- und Heimkehrergedichte aus dem Ersten Weltkrieg grundlegend von derjenigen, die es in Literatur mit anderer thematischer und pragmatischer Ausrichtung annimmt. Der Hintergrund und die spezifische Pragmatik des Unsagbarkeitsbegriffs können als generische Merkmale von Zeugnis- und Bewältigungsliteratur betrachtet werden.

Zudem muss im Kontext der Frontliteratur noch eine weitere Differenzierung erfolgen, und es muss zwischen dem Unsagbaren und dem Begriff des Unausprechlichen oder auch des Unausgesprochenen unterschieden werden. Nur die Konfrontation mit dem Unsagbaren selbst geht mit der Erfahrung der Begrenztheit von Sprache und *ratio* einher und kann zu einer in dieser Erfahrung begründeten existentiellen Erschütterung führen. Die Begriffe des Unausprechlichen und des Unausgesprochenen dagegen verweisen auf kontextbedingte Einschränkungen der Sprache, auf die «parole empêchée», wie sie der gleichnamige Sammelband untersucht, in dessen Vorwort die Herausgeber auf folgende terminologische Differenzierung hinweisen: «Face à d'autres concepts, tels l'indicible, l'ineffable ou l'innomable, qui attribuent l'impossibilité de la parole à ses manquements propres, la notion de parole empêchée renvoie à l'existence de freins qui s'opposent à sa réalisation».³² Die Ursachen dieser Form des induzierten Schweigens können vielfältiger Natur sein. Sie können (wie allerdings auch das Unsagbare selbst) in einem traumatischen Kontext stehen und Ausdruck einer «présence latente d'une vérité trop intime, trop sublime ou trop terrible, qui fait violence au sujet mais qui exige, irrépressible, de se manifester d'une manière ou d'une autre» sein.³³ Das Unausgesprochene schließlich unterliegt der bewussten und eigenmächtigen Steuerung des oder der Verfasser*in.

Auch wenn sie Negativa sind und bleiben, so sind das Unsagbare oder Unausprechliche (beide sind in der Frontliteratur von großer Relevanz) dennoch *in absentia* strukturell eingebunden. So verfügt die Literatur zweifellos über erweiterte Möglichkeiten, auf das Unsagbare zu verweisen oder gar den Referenzbereich des Sagbaren zu erweitern. Gerade die Literatur kann sich durch vielfältige Distanzierungs- und Schutzmechanismen, allen voran die Fiktionalisierung, dem Trauma nähern, auf Unsagbares hindeuten und kaum Sagbares zum Ausdruck bringen. Unter dieser Prämisse erscheint die Akzeptanz des amimetischen Zeugnisbegriffs, wie ihn etwa Giorgio Agamben vertritt, als eine logische Konsequenz. Distanzierung erfolgt beispielsweise auch mithilfe des Gebrauchs von Pro-Formen aller Art, Periphrasen,

31 Rudolf Otto: *Das Heilige*, S. 51.

32 Danièle James-Raoul/Sabine Forero Mendoza u. a. (Hg.): *La parole empêchée*. Tübingen: Narr/Francke/Attempo 2017 (études littéraires françaises, 79), S. 11.

33 Ebda.

metaphorischen und metonymischen Ersetzungen, Abstrahierungen, Symbolisierungen, Ellipsen oder Aposiopesen, auf die bereits mehrfach hingewiesen wurde, sowie durch Rekurs auf Sublimierung, Phantastik oder Ironie (s. Kap. II, 'Vom Erlebnis zur Sprache').

Besondere Aufmerksamkeit widmet Peter Kuon in *L'écriture des revenants* (2013) der Entsubjektivierung durch Vermeiden der Ich-Form in Holocaustberichten, ein Distanz schaffender Rekurs, der auch in der Frontliteratur mit großer Häufigkeit vorkommt und oft Bestandteil der Fiktionalisierung ist. So werden Kameraden oder fiktive Figuren zu Trägern traumatischer Erlebnisse, denen vielleicht in ähnlicher Form der Verfasser selbst begegnet ist. Sowohl in der Erzählprosa als auch in der Lyrik ist zudem der Wechsel von der Ich-Perspektive zu der kollektivierenden der ersten Person Plural an Stellen von Schilderungen, an denen von besonderer emotionaler Belastung ausgegangen werden kann, sehr häufig.

Zum spezifischen Stil der narrativen Zeugnisliteratur des Ersten Weltkriegs in Frankreich, Deutschland oder Italien wurde von der Kritik bereits vieles gesagt. Der Versuch einer Synopse zur Lyrik wurde bisher nie unternommen. Zu divergent würde das Ergebnis wahrscheinlich ausfallen angesichts der Koexistenz avantgardistischer, moderner und traditioneller Stile sowie einer dunklen und andererseits auch überaus klaren Sprache im Kontext des poetischen Realismus. Dennoch können auch stilübergreifend bestimmte Konstanten und Verfahrensweisen festgestellt werden.

Möglichkeiten der Lyrik

Die sprachlichen Mittel, die in der Begegnung mit dem Unsagbaren, dem Unausprechlichen und dem Trauma zum Einsatz kommen, sind so vielfältig, dass sie hier wenn, dann nur exemplarisch erfasst werden können. Eine Reihe von Ausdrucksmitteln, die als spezifisch lyrisch angesehen und mit einer Erweiterung der Möglichkeiten sprachlichen Ausdrucks gerade im Zuge der Moderne und der experimentellen Avantgarden in Verbindung gebracht werden, tragen zum Vorrang bei, der der Lyrik in der Annäherung an das Unsagbare im Allgemeinen zugesprochen wird. So heißt es etwa bei Georg Philipp Rehage: «Durch die Verdichtung der Sprache in Metaphern, die in der Moderne zunehmend schwieriger auflösbar sind, ist es möglich, selbst dem Unsagbaren Worte zu geben». Rehage erinnert zudem daran, dass das unfassbare Fronterlebnis «die avantgardistischen Dichter

geradezu herauszufordern [scheint], ihre sprachlichen Experimente fortzusetzen und zu erweitern».³⁴

Doch auch die Vorstellung von Lyrik als besonders subjektgebundenem und intimistischem Genre, das als Ausdruck par excellence einer «âme en peine»³⁵ aufgefasst wird, trägt zu dem Stellenwert bei, der der Frontlyrik des Ersten Weltkriegs als Bewältigungsliteratur beigemessen wird. Im Rahmen ihrer Untersuchungen zu Drieu La Rochelles *Interrogation* (1917) konstatiert beispielsweise Margarete Zimmermann, dass das Genre der Lyrik «in weit stärkerem Maße als der Roman, eine extreme Selektion aus der Realität ermöglicht und Subjektivität der Darstellung verlangt».³⁶

Das Vertrauen in die Lyrik als Medium des Ausdrucks von Grenzerfahrungen und Traumata ist jedenfalls traditionell größer als das in die Erzählprosa, insbesondere wenn auch noch die durch die Moderne, Avantgarden und Postmoderne errungene Erweiterung der sprachlichen Möglichkeiten mit in Betracht gezogen wird. Wie bereits an anderer Stelle wiedergegeben wurde, meint etwa Jay M. Winter: «Parce que la poésie est reflet de l'indicible, elle permet aux soldats de la Grande Guerre d'exprimer leur expérience des combats et de la mort».³⁷ Arnaud Tellier kommt in seiner Celan-Analyse zum Schluss, dass sich die Lyrik wie keine andere literarische Gattung für eine beinahe «plastische» Aufbereitung von Traumata eignet.³⁸ Ashley Somogyi bringt in ihrem Aufsatz «'That other life': Poetic exploration of responses to the dichotomy of war and home in First World War poetry» einen gewissen Vorrang der Lyrik mit der Inkohärenz und dem Fragmentarismus des traumatischen Erlebens in Verbindung, denen die strukturellen Möglichkeiten der Poesie unmittelbar entgegenkommen: «Amidst the conflict, however, sentiments were less clear, and personal discontinuity affected some men's ability to articulate their emotional and mental responses to war. Poetry offered a means to convey the confusion and trauma resulting from battle».³⁹ Außer Zweifel steht für uns jedenfalls, dass es weder die Hochphase des Genres seit der Vorkriegszeit, noch die produktionstechnisch günstigen Voraussetzungen an der Front beziehungsweise in den Ruhephasen im Hinterland allein waren, die für die umfangreiche Nutzung von Lyrik als Medium der Bewältigung von Kriegserlebnissen verantwortlich waren.

34 Georg Philipp Rehage: «Wo sind Worte für das Erleben», S. 30.

35 Laurence Campa: *Poètes de la Grande Guerre*, S. 15.

36 Margarete Zimmermann: *Die Literatur des französischen Faschismus*, S. 43.

37 Jay Murray Winter: *Les poètes-combattants de la grande guerre*, S. 67.

38 Arnaud Tellier: *Expériences traumatiques et écriture*. Paris: Anthropos 1998 (Psychoanalyse), S. 80.

39 Ashley Somogyi: 'That other life', S. 66.

Auch Helmut Grugger verweist auf das Genre der Lyrik und dessen 'Ruf' als besonders geeignetes Medium der Versprachlichung traumatischer Erlebnisse. Dass der Bereich der Lyrik in Forschung und Kritik «bisher am überzeugendsten repräsentiert zu sein» scheint,⁴⁰ muss aus unserer Sicht allerdings relativiert werden. Zweifellos ist die Auseinandersetzung vor allem mit Paul Celans Werk vor dem Hintergrund der Traumaforschung prominent erfolgt, wie etwa durch Giorgio Agamben, Monika Schmitz-Emans, Annegret Mahler-Bungers, Arnaud Tellier und Amir Eshel. Insgesamt scheint aber dennoch die Erforschung von Erzählliteratur in Zusammenhang mit Traumata zu überwiegen und die Untersuchung der Verknüpfung von Trauma und Narration einen Schritt weiter zu sein. Jedenfalls wurde dieser inzwischen eine Vielzahl an Studien gewidmet. Über Einzelstudien hinausgehende genealogische Untersuchungen, die sich den spezifischen Möglichkeiten und der Rolle von Lyrik in der Auseinandersetzung mit Traumata widmen, stehen unseres Wissens noch aus.

Auch wenn diesem Umstand hier nicht Abhilfe geschaffen werden kann, sei dennoch festgehalten, dass die lyrikspezifischen Mechanismen der Verdichtung und Verdunkelung, die der syntaktischen Freiheit sowie den Möglichkeiten des metaphorisch und metonymisch Assoziativen verpflichtet sind, sowie nicht zuletzt auch die Strukturen des Paradoxons der Annäherung an das Unaussprechliche und an das Unsagbare entgegenkommen. Die Textualität von Lyrik ist zudem und im Gegensatz zur Erzählliteratur nicht von der Kohärenz narrativer Strukturen abhängig, sondern folgt einfacheren und flexibleren semantischen Zusammenhängen, die Mehrdeutigkeit und Offenheit steigern. Doch auch der Ausschluss des Narrativen, das in der Lyrik textsemantisch gesehen oft stärker präsent ist als wahrgenommen wird, führt an einer adäquaten Bestimmung des Genres vorbei.

Andererseits ist natürlich wiederum die Anwendung bestimmter erzähltheoretischer Parameter auf das Genre problematisch. Ein Umstand, den Jonathan Culler in seiner Lyriktheorie kritisiert, ist die Wahrnehmung von Lyrik seitens einer derzeit vorwiegend auf Erzählliteratur konzentrierten Literaturwissenschaft nach dem Modell der innerhalb des Literaturbetriebs längst als literarischer 'Normalfall' angesehenen narrativen Literatur. Dies hat Culler zufolge fälschlich dazu geführt, dass es dadurch und im Zuge der Ablehnung des Subjektivitätsgedankens des hegelianischen Lyrikbegriffs zu einer Fiktionalisierung und Dramatisierung von Lyrik gekommen ist. Das Gedicht wird, so Culler pointiert, als Monolog einer fiktiven Sprecherfigur verstanden:

Criticism and pedagogy, reacting against the Romantic notion of lyric as expression of intense personal experience, have adopted the model of the dramatic monologue as the way

40 Helmut Grugger: *Trauma-Literatur-Moderne*, S. 15.

to align poetry with the novel: the lyric is conceived as a fictional imitation of the act of a speaker, and to interpret the lyric is to work out what sort of person is speaking.⁴¹

Tatsächlich fällt auf, dass die Anwendung erzähltechnischer Analyseparameter, wie etwa des Diegese- und Fokalisierungsbegriffs Genettes, in der literaturwissenschaftlichen Forschung zu lyrischen Texten zunehmend gebräuchlich erscheint. Zudem entzieht sich die Lyrik Jonathan Cullers zufolge auch den Kategorien der Fiktion und der (aristotelischen) Mimesis, die insbesondere für die Erzähl- und Dramenforschung relevant sind – bereits Aristoteles bezieht seinen Mimesisbegriff auf Epik und Dramatik. Wie Culler pointiert behauptet und im Einklang mit der aristotelischen Lehre sieht, sei das Gedicht dagegen vielmehr selbst ein Ereignis und nicht nur als Darstellung eines solchen anzusehen.⁴²

Am überzeugendsten erscheinen aus unserer Sicht allerdings die folgenden Elemente aus Cullers Lyriktheorie, die den Fragestellungen, Verfahrensweisen und Ergebnissen der vorliegenden Studie besonders entgegenkommen. Es sind dies die Rückbesinnung auf bestimmte Kernaussagen der Ästhetik Hegels, die These einer spezifischen Temporalität von Lyrik sowie die Anerkennung des hohen Stellenwerts des Rhythmus und der Wiederholungsfiguren.

Für Hegel ist der Dichter fähig, «in alle Tiefen des geistigen Gehalts einzudringen und, was in ihnen verborgen liegt, an das Licht des Bewußtseins hervorzuführen».⁴³ Es sind die Tiefe und Intensität des inneren Erlebens, die für die Poesie kennzeichnend sind. Vom Dichter kann schließlich «die tiefste und reichhaltigste innere Durchlebung des Stoffes gefordert werden, den er zur Darstellung bringt».⁴⁴ Sollte dies – zwar nicht als allgemeines Gattungsmerkmal, aber vielleicht doch als erweiterte Möglichkeit, die Lyrik eröffnen kann und in ihren intimistischen Formen tut – Geltung haben, liegt ein weiteres Erklärungsmodell für die besondere Rolle von Lyrik als Medium der Bewältigung von Kriegserlebnissen nahe. Vielleicht ist es nicht zu weit hergeholt, Hegels Begriffe der Tiefe, der Intensität und des inneren 'Durchlebens' des Stoffes mit Parametern der modernen Traumatheorie in Beziehung zu setzen. Immer wieder wird das Aufrufen traumatischer Erinnerung mit den Begriffen der Tiefe und der Intensität in Verbindung gebracht oder als ein Wiedererleben gedeutet. Peter Kuon etwa hinterfragt den speziell auf Lyrik bezogenen Subjektivitätsgedanken nicht, wenn er im

41 Jonathan Culler: *Why Lyric?*. In: *PMLA* 123, 1 (2008), S. 201–206, hier S. 201.

42 Jonathan Culler: *Theory of the Lyric*, S. 35.

43 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik. Mit einem einführenden Essay von Georg Lukács*. Hg. von Friedrich Bassenge. Berlin: Aufbau-Verlag 1955 [1835–38] (Klassisches Erbe aus Philosophie und Geschichte), S. 900.

44 Ebda., S. 901.

Kontext der Bewältigungsliteratur des Holocaust annimmt: «On pourrait penser que la poésie, en tant qu'expression plus immédiate du sujet, puisque plus personnelle, se prête mieux que le récit à dire le *je*». ⁴⁵ Verwiesen sei an dieser Stelle nochmals auf Culler, der im Zuge seiner Rehabilitation des hegelianischen Lyrikbegriffs überzeugend darstellt, dass Hegels Konzept von Subjektivität sich weniger auf subjektive Einzelerfahrungen von Individuen bezieht, als vielmehr das Allgemeine solcher Erfahrungen im Gedicht darzustellen sucht. ⁴⁶

Ein weiteres Merkmal, das viele der hier untersuchten Texte aufweisen, ist der Eindruck einer unmittelbaren Präsenz des 'Stoffes'. Die traumatische Erinnerung wird, wie bereits gesagt wurde, zu einer Art Heimsuchung, deren Wiederkehr anderen Gesetzen folgt als denen des Willens und der *ratio*. Möglicherweise sind in diesem Zusammenhang auch Jonathan Cullers Überlegungen zur spezifischen Temporalität des lyrischen Genres fruchtbar. Culler hebt vor allem das «lyrische Präsens» hervor, ⁴⁷ das als Ausdruck von Unmittelbarkeit und als Merkmal des Lyrischen als 'Ereignis' aufgefasst werden kann. Mit Alice Fulton trifft Culler folgende Unterscheidung zwischen Erzählliteratur und Lyrik: «If narrative is about what happens next, lyric is about what happens now». ⁴⁸ Denn eine zentrale These aus Cullers Lyriktheorie, die sich nicht aus den amimetischen Tendenzen der historischen Avantgarden herleitet, sondern sich ganz allgemein auf das Genre bezieht, lautet: «lyric aims not to be a representation of an event but to be itself an event, so an account of lyric needs to grant primacy to what happens in and through lyric, the distinctive events of lyric discourse». ⁴⁹

Der Gebrauch des von Culler beschriebenen «lyrischen Präsens» lässt sich aus unserer Sicht im Kontext der hier fokussierten Darstellung traumatischer Ereignisse durchaus auch mit dem Tempuswechsel in Verbindung bringen, den Hannes Fricke in der von ihm untersuchten Erzählliteratur beobachtet. Fricke zufolge tendieren Erzählungen dazu, bei der Annäherung an traumatische Substanz zum Einsatz eines Präsens zu überzugehen, das nicht mit dem historischen Präsens zu verwechseln ist: «Der flashback-artige Charakter der Erzählungen von traumatischen Erfahrungen wird strukturell gesehen oft dadurch umgesetzt, dass das für die Schilderung von Vergangenheit eigentlich übliche Präteritum verlas-

⁴⁵ Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 307.

⁴⁶ Jonathan Culler: *Theory of the Lyric*, S. 94 f.

⁴⁷ Ebda., S. 283 ff.; Jonathan Culler: *Why Lyric?*, S. 205.

⁴⁸ Jonathan Culler: *Why Lyric?*, S. 202.

⁴⁹ Jonathan Culler: *Why Rhythm?* In: Ben Glaser/Jonathan Culler (Hg.): *Critical Rhythm. The Poetics of a Literary Life Form*. New York: Fordham University Press 2019 (Verbal Arts: Studies in Poetics), S. 21–39, hier S. 22.

sen und in das Präsens als Erzähltempus gewechselt wird».⁵⁰ Der Einsatz des Präsens kommt auch in der Lyrik der Darstellung besonderer emotionaler Involviertheit in der Thematisierung unbewältigter Erlebnisse entgegen. So findet sich bei Susanne Winter folgende Deutung des Tempusgebrauchs in einer Strophe aus Cocteau's 'Prologue' zur Sammlung des *Discours du grand sommeil*, die sich auf den in der Sammlung mehrmals zur Sprache gebrachten Tod des «capitaine» bezieht: «Die Erfahrung wird hier teils im Perfekt und Imperfekt, gebrochen durch die ausdrückliche Erwähnung der sinnlichen Wahrnehmung (‘j’ai vu’, ‘j’ai entendu’), teils in unmittelbarem Präsens wiedergegeben. Dies verdeutlicht die bleibende Betroffenheit und die Unmöglichkeit eines endgültigen Abschiebens in die Vergangenheit».⁵¹

Wenn das lyrische Präsens, wie Culler vorschlägt und auch Staiger annimmt, als Gattungsmerkmal Geltung hat und eine prinzipielle Unmittelbarkeit indiziert, so findet sich darin ein weiteres Argument für generisch begründete günstige Voraussetzungen von Lyrik als Mittel des Ausdrucks und der Bewältigung von belastender Erinnerung. Denn auch im lyrischen Tempusgebrauch lässt sich die Vorstellung von einem geringeren Abstand sowohl der Verfasser*innen als auch der Leser*innen zum Text begründen, den Emil Staiger stets mit dem Stimmungsbegriff in Verbindung bringt. Selbst das Präteritum gewinnt Staiger zufolge im Lyrischen einen anderen Sinn als im Epischen.⁵²

Zur Rolle des Rhythmus

Per Ausschlussverfahren gelangt Dieter Burdorf zur Ansicht, dass das einzige Kriterium, das einer konsequenten Differenzierung zwischen Prosa und Gedicht standhalten kann, das Schreiben/Sprechen in Versen ist.⁵³ Auch wenn dies überspitzt sein mag, so spiegelt diese Ansicht dennoch korrekt die eminente Rolle wider, die der gesteigerte Rhythmus als generisches Merkmal von Lyrik spielt. Ähnlich zählt auch für Jonathan Culler die Präsenz von Rhythmus und Wiederholung zu den zentralsten der «distinctive events» des lyrischen Diskurses.⁵⁴ Der nicht nur durch die Metrisierung, sondern auch durch alle anderen Formen der Wiederholung und Pausensetzung gesteigerte Rhythmus lyrischer Sprache wird

⁵⁰ Hannes Fricke: *Es hört nicht auf*, S. 224.

⁵¹ Susanne Winter: *Jean Cocteau's frühe Lyrik*, S. 55.

⁵² Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich: Atlantis 1956³, S. 55.

⁵³ Dieter Burdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997² (Sammlung Metzler, 284), S. 11.

⁵⁴ Jonathan Culler: *Why Rhythm?*, S. 22.

traditionell als sowohl irrationale als auch besonders affekt- und emotionsgeladene Dimension von Sprache angesehen.⁵⁵ Wie Culler darstellt und mit Einschränkungen auch gelten lässt, spricht Amittai Aviram von einer «sublimen Kraft» des Rhythmus: «In fact, most poems come to be about what he [Aviram] calls the sublime power of their rhythm – sublime in that it resists or lies beyond efforts of representation and can only be experienced, not comprehended. [...] it certainly is not exorbitant to think of rhythm as force that works on us but lies beyond our immediate comprehension».⁵⁶ Lyrik wird einerseits als Begegnung des Rationalen mit der irrationalen Sprachdimension des Rhythmus betrachtet, in der es zur Koexistenz zweier mehr oder weniger unabhängiger Sprachdimensionen kommt.⁵⁷ Die Folgerung, dass gerade der Rhythmus eine besondere Rolle in der Vergegenwärtigung der irrationalen, unsagbaren oder auch unaussprechlichen Dimension der traumatischen Erinnerung spielen könnte, liegt aus unserer Sicht nahe.

Andererseits, so Culler mit Meschonnic und Cureton, wird Rhythmus als Verkörperung des Willens, Bedeutung zu schaffen, angesehen,⁵⁸ auch wenn er für sich alleine nur rudimentäre Bedeutung generieren kann. Rhythmus gewichtet und intensiviert jedenfalls das Sprechen und dessen Rezeption, wie es auch die Hyperbel tut, der Culler, wie es auch schon Baudelaire getan hat, ebenfalls einen wichtigen Stellenwert in der Lyrik einräumt. Auf die komplexen Zusammenhänge zwischen Rhythmus, Form und Bedeutung in der Lyrik und deren Theoretisierung kann hier zwar nicht weiter eingegangen werden. Dennoch sei an dieser Stelle festgehalten, dass der Gebrauch eines gesteigerten Rhythmus eine zentrale Rolle bei der Versprachlichung von Extremsituationen und traumatischen Erlebnissen spielt. Das Zusammenspiel von Rhythmus, Semantik und Pragmatik ist in den meisten der hier untersuchten Gedichte evident.

Für Giulia Disanto ist es vor allem die Affinität von Lyrik zur Musik, die dem Genre einen semantischen Mehrwert verleiht und die Annäherung des Gedichts an das Unsagbare ermöglicht.⁵⁹ Einen solchen Stellenwert misst auch George Steiner der musikalischen Dimension von Lyrik zu. In *Language and Silence* spricht er von einem in der Geschichte immer wiederkehrenden «acknowledgement by

55 Vgl. Ben Glaser: Introduction. In: ders./Jonathan Culler (Hg.): *Critical Rhythm. The Poetics of a Literary Life Form*. New York: Fordham University Press 2019 (Verbal Arts: Studies in Poetics), S. 5, 11.

56 Jonathan Culler: *Why Rhythm?*, S. 32.

57 Mutlu Blasing nach Jonathan Culler: *Why Rhythm?*, S. 33.

58 Ebda., S. 35.

59 Giulia Disanto: *La poesia al tempo della guerra. Percorsi esemplari del Novecento*. Milano: FrancoAngeli 2007 (Critica letteraria e linguistica), S. 131–140.

poets, by masters of language, that music is the deeper, more numinous code, that language, when truly apprehended, aspires to the condition of music and is brought, by the genius of the poet, to the threshold of that condition». Um sich dem Mehrwert der Musik als einem «more numinous code» anzunähern, muss die Sprache der Dichtung Steiner zufolge vor allem die linearen Verknüpfungen des logischen Denkens lösen: «By a gradual loosening or transcendence of its own forms, the poem strives to escape from the linear, denotative, logically determined bonds of linguistic syntax into what the poet takes to be the simultaneities, immediacies, and free play of musical form».⁶⁰

Über die Nähe der Dichtung zu Musik und Rhythmus reflektierten insbesondere die Romantiker. Sie wie auch ihre symbolistischen und modernistischen Nachfolger sahen die ausgeprägte Musikalität als Dichtungsideal an. In seinem Essay zur «Deutschen Romantik in Dichtung und Musik» (1947) stellt Emil Staiger in Anlehnung an den der Hegelschen *Ästhetik* verpflichteten, stark an die Innerlichkeit gebundenen Begriff der Stimmungsliryk über den Kontext der Literatur der Romantik hinausgehende Überlegungen zur «Stimmung» als gemeinsame Basis von Lyrik und Musik an, in der «das Äußere und das Innere ununterscheidbar eins» werden.⁶¹

Auch Giulia Disanto verweist auf den aus der Musik entlehnten Stimmungsbe-
griff, wie ihn Emil Staiger in seinen *Grundlagen der Poetik* (1946) verwendet, und zitiert in Folge Pier Paolo Pasolini aus dessen *Studi sullo stile di Bach* (1944–45): «Se c'è un rapporto tra musica e poesia questo è nell'analogia, del resto umana, di trmutare il sentimento in discorso».⁶² Nicht nur in der Romantik, sondern bis in die Gegenwart, so George Steiner, werden die Eigenschaften des Musikalischen und Rhythmischen als direkte Verbindung zum Unterbewusstsein aufgefasst: «From Hoffmann to Mann's Adrian Leverkühn, the artist is, archetypically, a musician; for it is in music, far more than in speech or the plastic arts, that aesthetic conventions are brought near to the source of pure creative energy, that their roots in the subconscious [...] are most nearly touched».⁶³

Auf weniger erforschtes Terrain begibt man sich, sobald man Überlegungen zum Verhältnis von Rhythmus und traumatischem Erinnern anstellt. Der somatischen Dimension von Rhythmus, die innerhalb des «events» Lyrik für Jonathan Culler erlebnisgebend wirkt, kann jedenfalls eine natürliche Nähe zu Mechanismen der Traumabewältigung attestiert werden. Immerhin wird Rhythmus in Form von Bewegungs- und Musiktherapie in der Traumabehandlung nutzbar ge-

⁶⁰ George Steiner: *Language and Silence*, S. 43.

⁶¹ Emil Staiger: *Musik und Dichtung*. Zürich: Atlantis 1966³, S. 83 ff.

⁶² Giulia Disanto: *La poesia al tempo della guerra*, S. 133 f.

⁶³ George Steiner: *Language and Silence*, S. 44.

macht. Die Rolle von Rhythmus in der Interaktion mit der affektiven Seite von Traumata liegt jedenfalls auf der Hand. Vielleicht kann die Lyrik mit ihren rhythmisch-medialen Dispositionen dem emotiven 'Überschuss' des Traumas, der sich einem rationalen Zugang entzieht, am ehesten Rechnung tragen. Frühe Reflexionen zur Affektgebundenheit und affektiven Wirkung von Rhythmus finden sich aus medizinischer beziehungsweise psychologischer Sicht bereits bei Wilhelm Wundt (1896) oder Otto Laubi (1923).⁶⁴ Wundt betrachtet die Musik und die Poesie aufgrund ihrer rhythmischen Anlage als besonders geeignete Medien des Ausdrucks und des Erweckens von Affekten und Emotionen. Diese Ansicht stellt er im § 13 seines *Grundrisses der Psychologie* (1896), der dem Thema der Affekte gewidmet ist, dar: «die rhythmischen Gefühle in der Musik wie in der Poesie [bilden] wichtige Hilfsmittel, um Affecte zu schildern, und um solche in dem Hörer hervorzurufen».⁶⁵

Was immer wieder ins Feld geführt wird, sind, wie bereits gesagt wurde, die strukturellen Möglichkeiten insbesondere von Lyrik, denen attestiert wird, die Dissonanzen, die Inkohärenzen und letztendlich das Chaos des Traumas widerspiegeln zu können. Doch andererseits bedeutet Lyrik auch Ordnung – das Genre ist so strukturgebend wie wahrscheinlich kein anderes –, auch wenn sich diese Ordnung oft weniger auf der Ebene der Kohärenz als auf der der Kohäsion und des Rhythmus wiederfinden lässt. Rhythmus kann Ordnung und Sicherheit bedeuten und eine gewisse 'Erdung' verkörpern. Wie Emil Staiger anmerkt,⁶⁶ nimmt bereits Hegel einen engen Zusammenhang zwischen Rhythmus, der Zeitlichkeit des Menschen und dessen Selbstfindung wahr. So heißt es in den *Vorlesungen über die Ästhetik* zum Rhythmus in der Musik:

Die Notwendigkeit bestimmter Zeitgrößen läßt sich daraus entwickeln, daß die Zeit mit dem einfachen Selbst, welches in den Tönen sein Inneres vernimmt und vernehmen soll, in dem engsten Zusammenhange steht, indem die Zeit als Äußerlichkeit dasselbe Prinzip in sich hat, welches sich im Ich als der abstrakten Grundlage alles Innerlichen und Geistigen betätigt. [...] Das Ich jedoch ist nicht das unbestimmte Fortbestehen und die haltungslose Dauer, sondern wird erst zum Selbst als Sammlung und Rückkehr in sich. Es beugt das Aufheben seiner, wodurch es sich zum Objekte wird, zum Fürsichsein um und ist nun durch diese Beziehung auf sich erst Selbstgefühl, Selbstbewußtsein usf.⁶⁷

64 Otto Laubi: Der Rhythmus und seine therapeutische Verwendung. In: *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* 82, 1 (1923), S. 165–175.

65 Wilhelm Wundt: *Grundriß der Psychologie*, Leipzig: Engelmann 1896, S. 200.

66 Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, S. 27.

67 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*, S. 827 f.

Mit dem Gefühl von Sicherheit wird das Ersinnen und Rezitieren von Gedichten in Ruth Klügers *weiter leben. Eine Jugend* (dort, Kap. VI) in Verbindung gebracht, wie Aleida Assmann in *Erinnerungsräume* erwähnt und im Kontext des traumatischen Erlebens deutet.⁶⁸ Ruth Klüger selbst spricht in ihrer Autobiographie vom Dichten und dem Aufsagen von Gedichten im Lager als einem «poetischen und therapeutischen Versuch», der Gewalt, der Sinnlosigkeit und dem Chaos der Holocausterfahrung «ein sprachlich Ganzes, Gereimtes entgegenzuhalten». «Mir scheint», heißt es zudem bei Klüger, «daß der Inhalt der Verse erst in zweiter Linie von Bedeutung war und daß uns in erster Linie die Form selbst, die gebundene Sprache, eine Stütze gab».⁶⁹

Zeugnisse wie dieses können den Blick auf eine weitere Dimension von Lyrik lenken, nämlich auf deren Funktion als Resilienzstiftendes Instrument. Diese Funktion von Lyrik und deren Rhythmus hat mit Sicherheit auch in der Literatur des Ersten Weltkriegs Geltung, selbst wenn sie im unmittelbaren Frontkontext primär vom Schützengrabenlied übernommen wurde. Der Wille, der «Sinnlosigkeit [...] ein sprachlich Ganzes, Gereimtes entgegenzuhalten», verweist zudem auf den Willen, durch Sinnstiftung eine Art 'Heilung' zu erfahren.

Schreiben und Bewältigung

Die bisher angedeutete Vielfalt an Funktionen, die dem Ablegen von Zeugnissen und der literarischen Verarbeitung von Fronterlebnissen zukommt, steht aus Sicht der vorliegenden Studie außer Frage. Es lässt sich sagen, dass die Frontliteratur des Ersten Weltkriegs eine sehr stark ausgeprägte intentionale und pragmatische Dimension hat. Zum einen liegt dies am der Zeugnisliteratur mehr oder weniger deutlich eigenen Appellcharakter (s. Kap. I, 'Frontlyrik als Zeugnisliteratur'), zum anderen am verschiedenartig manifestierten Willen zur Kontrastierung der Propaganda in Form der Aufdeckung und Dokumentation des Leids und des empfundenen Unrechts. Als Form der Dokumentation kann dabei durchaus auch die intimistische Darstellung und Subjektivität verstanden werden, mit der sich viele Dichter auf Fronterlebnisse beziehen.

Ein weiterer, großer Bereich in der Pragmatik der untersuchten Frontlyrik könnte etwas unscharf unter den Begriffen der Bannung und der Bewältigung erfasst werden. Aus unserer Sicht ist diese Dimension der hier untersuchten Texte durchaus eine übergeordnete, in deren Dienst auch die Dokumentation und der

⁶⁸ Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 259.

⁶⁹ Ruth Klüger: *weiter leben. Eine Jugend*. Göttingen: Wallstein 1993², S. 125 u. 122.

Appell stehen. Zugrunde liegt dem Schreiben die Suche nach Abhilfe und Erleichterung, nach Bannung des mit dem Erlebten und dessen Erinnern verbundenen Leids. Meist geht es nicht allein um ein Festhalten und 'Bannen' von Kriegserlebnissen, das sich im Diskurs der Frontlyrik völlig unterschiedlich darstellt und vom intimistischen Rückzug (Sauvage, Vildrac, Chennevière, u. a.) bis zu einem Festhalten von äußeren Wahrnehmungen des Kriegsgeschehens reicht, das beispielsweise im Falle Apollinaires oder Drieu La Rochelles von der Kritik lange Zeit mit einem missverständlichen Ästhetikbegriff belegt wurde. Es geht auch und vielmehr darum, einen Weg zu finden, das Erlebte zu deuten, zu begreifen und schließlich zu 'bewältigen'.

Im Gegensatz zum Traumabegriff, der in der Literaturwissenschaft beinahe inflationär Verwendung findet, wird der Begriff der Bewältigung in der Kritik-landschaft überraschend wenig gebraucht. Selbst das im Deutschen durchaus gebräuchliche Kompositum 'Bewältigungsliteratur', das vor allem, aber nicht nur auf die der Zeit des Nationalsozialismus und den Ereignissen der Shoah gewidmete Literatur bezogen wird, findet sich in keinem der gängigen literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerke als eigener Eintrag wieder. Ein Pendant in den romanischen Sprachen gibt es unseres Wissens dazu ebenso wenig. Trotz dieses Umstandes wird hier auf den Begriff der Bewältigung zurückgegriffen und dieser als Aspekt der untersuchten Frontlyrik untersucht, aber nicht ohne eine kurze terminologische Bestimmung voranzustellen.

Aus psychologischer Sicht, die uns hier besonders interessiert, bezeichnet der Begriff der Bewältigung «alle kognitiven, emotionalen und behaviouralen Anstrengungen, die dazu dienen, Belastung und Stress zu bewältigen».⁷⁰ Gebräuchlicher ist in der Psychologie das englische Begriffspendant des «coping», das laut Jörn W. Scheer die «Auseinandersetzung mit belastenden Ereignissen oder Erlebnissen (Stressoren)» bezeichnet, bei der physiologische, emotionale und auch kognitive Prozesse beteiligt sein können. Es zeigt sich dabei, dass ein enges Verhältnis zwischen Abwehrmechanismen und Mechanismen der Bewältigung besteht, dessen Dialektik von der Forschungsliteratur unterschiedlich bewertet wird. Während ältere Studien Abwehr und Bewältigung als gegensätzliche Tendenzen darstellen, betonen jüngere Arbeiten eher das Zusammenspiel von Abwehr beziehungsweise Dissoziation und Bewältigung.⁷¹

Hannes Fricke schließt seine Studie zu Trauma, Literatur und Empathie mit einem Kapitel zu den «Bewältigungsmöglichkeiten in der und durch die Litera-

⁷⁰ Thomas Städtler: *Lexikon der Psychologie: Wörterbuch, Handbuch, Studienbuch*. Stuttgart: Kröner 1998, s.v. «Bewältigung».

⁷¹ Jörn W. Scheer in: Uwe Tewes/Klaus Wildgrube (Hg.): *Psychologie-Lexikon*. München/Wien: Oldenbourg 1999², s.v. «Coping».

tur». Er bringt hier unter anderem Methoden und Ergebnisse der Schreibtherapie nach Dan P. McAdams in Zusammenhang mit der literarischen Annäherung an Traumata.⁷² Als eines der zentralen Ziele und Ergebnisse der Schreibtherapie nennt Fricke die Kohärenz- und Sinngebung von Lebensläufen,⁷³ eine Zielsetzung, die auch manchem literarischen Werk zugrunde liegt. Die Deutung und Suche nach Sinn, aber auch die Schaffung eines kohärenten Selbstbildes sind Bestandteile der Bewältigung von Traumata. Arnaud Tellier spricht von einer Spaltung des Subjekts durch das traumatische Erlebnis und konzidiert dem literarischen Schreibprozess eine heilende Wirkung: «Le réel traumatique nous apprend en effet que le sujet, être de parole, est une matière en quelque sort ‹ fissile ›. La pratique scripturale peut alors apparaître au sujet comme un moyen de recoller les morceaux de la fragmentation traumatique et, par là, de se reconstruire».⁷⁴

Ähnlich sind die Ausführungen Peter Kuons angelegt, für den die Umsetzung des Traumas in Form einer textuellen Versprachlichung einer «véritable prise de contrôle de la *psyché*» entspricht und die Voraussetzung darstellt, «pour que le sujet traumatisé puisse recouvrir son identité».⁷⁵ Aus Sicht der klassischen Psychoanalyse ist ein Trauma «das Erleben der Fragmentierung des Selbst, verbunden mit der Angst vor dem Zerfall (Desintegrationsangst), die einen (pathogenen) Mangel oder die Unterbrechung einer benötigten, das Selbst organisierenden und affektregulierenden Selbstobjektbeziehung zur Ursache hat». Als eines der Ziele von Traumatherapie kann die «Integration von entsetzlichen Erfahrungen in das Selbstkonzept» angesehen werden, die kohärenzstiftend wirken und die genannte Fragmentierung des Selbst mildern oder lösen kann.⁷⁶

Die subjektstituierende Kraft von Schreibprozessen kann sicherlich der Rekonstruktion und Kohärenzstiftung einer erschütterten Identität dienen, auch wenn selbst in der Zeugnisliteratur die Unterscheidung zwischen «lebendem» und «sprechendem» Subjekt fundamental ist,⁷⁷ und, wie Giorgio Agamben meint und Jessica Ortner wiedergibt, sich «als Subjekt einer Aussage zu konstituieren, [...] somit zugleich eine Entsubjektivierung des realen ‹psychophysischen Individuums›» bedeutet.⁷⁸ Wenn auch der Begriff der Entsubjektivierung hier vielleicht

72 Dan P. McAdams: *The Psychology of Life Stories*. In: *Review of General Psychology* 5,2 (2001), S. 100–122.

73 Hannes Fricke: *Es hört nicht auf*, S. 242–243.

74 Arnaud Tellier: *Expériences traumatiques et écriture*, S. 84.

75 Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 296.

76 Gerhard Stumm/Alfred Pritz (Hg.): *Wörterbuch der Psychologie*. Wien/New York: Springer 2000, s.v. Trauma (Verf. Ruth Gruenthal, Übers. Erwin Bartosch) u. s.v. Traumatherapie (Verf. Zorica Jošić, Hilarion G. Petzold).

77 Jessica Ortner: *Poetologie «nach Auschwitz»*, S. 296 f.

78 Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt*, S. 101.

etwas radikal erscheint, so haben wir es doch mindestens mit einer Spaltung zwischen einem erlebenden, einem erinnernden und einem schreibenden oder auch fiktionalisierenden Subjekt zu tun. Wenn nicht das Erleben, so können zumindest das Erinnern und das Schreiben eine gemeinsame Dialektik auch hinsichtlich einer Identitätskonstruktion eingehen.

Immer wieder bringt die Forschung jedenfalls das Verfassen von literarischen Zeugnissen und von Literatur generell mit dem Begriff der 'Therapie' in Verbindung.⁷⁹ Arnaud Tellier bringt zudem das von Jacques Derrida aus Platons *Phaidros* aufgenommene Konzept des Schreibens als *pharmakon* ins Spiel, das allerdings dem psychologischen Bewältigungsbegriff eher fernsteht.⁸⁰ Ein anderes begriffliches Konzept, das in diesem Kontext öfters bemüht wird, ist das der Katharsis – so etwa ebenfalls bei Tellier⁸¹ oder Kuon.⁸² Hannes Fricke widmet der Katharsis in einem dem Bewältigungsbegriff sehr nahestehenden Sinne ein eigenes Kapitel seiner Studie.⁸³

Im Bereich der Psychologie und der Psychotherapie wird der Katharsisbegriff verstanden als therapeutisch motivierte «Abfuhr pathogener Affekte». Laut J. Philip Zindel ist die «therapeutische Wirksamkeit der reinen Abfuhr von Gefühlen umstritten, außer bei Kriegsneurosen u.ä., wobei auch da meist eine nachträgliche Restrukturierung der Erfahrung unerlässlich ist».⁸⁴ Hannes Fricke schlägt eine gewagte Brücke zwischen dem Katharsisbegriff der modernen Psychologie und demjenigen des Aristoteles, indem er, die Thesen Jonathan Shays aufgreifend,⁸⁵ davon ausgeht, dass es dem griechischen Theater nicht um «Erlernung von wie auch immer gearteten Tugenden, die vor allem *zukünftiges* Handeln prägen sollen, sondern um die Reinigung von *bestehendem* Leid des Einzelnen während und durch das Theaterstück geht». Denn das Publikum bestand größtenteils aus ehemaligen, von Kriegserlebnissen gezeichneten Soldaten, um deren Wiedereingliederung in die Gesellschaft es Shay zufolge im Theater letztendlich ging.⁸⁶

Einen kritischen Zugang zum Bewältigungsbegriff findet Jürgen Lieskounig in seinem Beitrag zur «Problematik der sogenannten 'Bewältigungsliteratur' in

79 Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, passim; Ruth Klüger: *weiter leben*, S. 125.

80 Arnaud Tellier: *Expériences traumatiques et écriture*, S. 6.

81 Ebda., S. 79, 89.

82 Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 296.

83 Vgl. Hannes Fricke: *Es hört nicht auf*.

84 J. Philip Zindel in: Gerhard Stumm/Alfred Pritz (Hg.): *Wörterbuch der Psychologie*, s.v. «Katharsis».

85 Jonathan Shay: *Achilles in Vietnam. Combat Trauma and the Undoing of Character*. New York: Atheneum Books 1994.

86 Hannes Fricke: *Es hört nicht auf*, S. 250 f.

der westdeutschen Prosaliteratur der Nachkriegszeit». ⁸⁷ Als Synonyme für Bewältigung führt er die Begriffe des 'Meisterns' und der 'Lösung' an, oder auch den der 'Aufarbeitung', wie ihn Adorno benutzt, und entlarvt diese als für den Kontext der von ihm untersuchten literarischen Darstellungen des Nationalsozialismus als unpassend. In diesem Sinne wurde insbesondere auch der Begriff der «Vergangenheitsbewältigung» kritisiert und im öffentlichen Diskurs allmählich zugunsten der Termini der «Vergangenheitsaufarbeitung» und schließlich der «Erinnerungskultur» aufgegeben. Im Zusammenhang mit Fronterfahrungen des Ersten Weltkriegs können diese Einschränkungen vielleicht anders bewertet werden. In jedem Fall nimmt der Bewältigungs- oder Copingbegriff im Rahmen der vorliegenden Studie dennoch eine wichtige Rolle ein. Er wird hier allerdings nicht mit einer kollektiven Erinnerungskultur in Verbindung gebracht, sondern ausschließlich als individuelle Auseinandersetzung mit individuellen Fronterlebnissen, vor allem mit solchen traumatischer Dimension, verstanden.

Zur Rolle der französischen Lyrik der Grande Guerre als Medium eines kollektiven Traumas ⁸⁸ äußert sich Laurence Campa, indem sie die These aufstellt, dass das Vergessen von Teilen ihres Korpus mit dem Potential dieser Lyrik zusammenhängt, die seelisch belastende Nachwirkung des Krieges zu verlängern: «on est en droit de penser que la dialectique de la mémoire et de l'oubli, structurant l'histoire et la réception de cette poésie, est révélatrice des traumatismes de la Grande Guerre». ⁸⁹

Intransitives Schreiben

Durch ein Schreiben «qui bannit les hantises» Traumata zu bewältigen, ist ein wesentliches Anliegen und Merkmal nicht nur der Zeugnisliteratur zum Holocaust. ⁹⁰ Doch insbesondere dieser Zeugnisliteratur verdanken wir weitreichende Forschungen und Überlegungen zum Wesen des Zeugnisses als Form der Bewältigung, die sich teilweise und mit Behutsamkeit auch für die Untersuchung der Frontliteratur

⁸⁷ Jürgen Lieskounig: Sich der Vergangenheit stellen – aber wie? Überlegungen zur Problematik der sogenannten 'Bewältigungsliteratur' in der westdeutschen Prosaliteratur der Nachkriegszeit. In: Helmut Koopmann/Manfred Misch (Hg.): *Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne. Festschrift für Hans-Jörg Knobloch*. Paderborn: mentis 2002, S. 223–236, hier S. 224 f.

⁸⁸ Zur Erweiterung des klinisch-psychologischen Traumabegriffs beziehungsweise dessen Metaphorisierung in den Konzepten des kollektiven und des gewählten Traumas siehe Isabella von Treskows Aufsatz: La notion de traumatisme psychique et l'idée de l'être humain. In: Silke Segler-Meißner/Isabella von Treskow (Hg.): *Traumatisme et mémoire culturelle*, S. 13–34, hier S. 26–30.

⁸⁹ Laurence Campa: Première Guerre mondiale – La poésie, S. 116.

⁹⁰ Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 66.

des Ersten Weltkriegs nutzbar machen lassen. So wurde im Kontext der Holocaustforschung unter anderem auf das Konzept des 'intransitiven Schreibens', das Roland Barthes in seinem Aufsatz «Écrire, verbe intransitif ?» (1966) als der modernen Literatur generell eignende, besondere Unmittelbarkeit definierte, zurückgegriffen: «dans l'écriture moyen de la modernité, le sujet se constitue comme immédiatement contemporain de l'écriture, s'effectuant et s'affectant par elle: c'est le cas exemplaire du narrateur proustien, qui n'existe qu'en écrivant, en dépit de la référence à un pseudo-souvenir».⁹¹

Besonders augenscheinlich tritt eine solche Unmittelbarkeit zweifellos im Genre der Zeugnisliteratur auf, wie auch immer die Konstituierung des Aussage-subjekts jeweils einzuschätzen ist. So vollzog Berel Lang den Schritt, das 'intransitive Schreiben' der (Augen)Zeug*innen als einzig adäquate Repräsentation des Holocaust zu postulieren, und gab dadurch dem Barthes'schen Begriff eine neue Prägung. Über die kaum repräsentierbaren Ereignisse des Holocaust dürfe man nach Lang «nur in einer wirklichkeitsgetreuen, nichtbildlichen Sprache schreiben [...], in der die Person des Autors sich nicht zwischen das Ereignis und das Schreiben darüber schiebt».⁹² Langs restriktiver Zeugnisbegriff setzt das Aussagesubjekt mit der «Person des Autors» gleich. Ein literarisiertes Zeugnis ist für Lang zudem nicht möglich. Der Unterschied zum Zeugnisbegriff Giorgio Agambens, der mit Verweis auf Paul Celan gerade auch die nicht-mimetische Darstellung als der Holocausterfahrung angemessen sieht und mit seinem 'auctor'-Begriff der Bildung eines Aussagesubjekts im Zeugnisprozess einen hohen Stellenwert einräumt – laut Agamben gibt es kein eigentliches, das heißt nicht konstruiertes Subjekt des Zeugnisses⁹³ –, könnte kaum größer sein. Maurice Blanchot spricht von einer 'Opferung des empirischen Ichs' im Zuge der *écriture du désastre*: «Une ruse de moi : sacrifier le moi empirique pour préserver un Je transcendantal ou formel, s'annéantir pour sauver son âme (ou le savoir, y compris le non-savoir)».⁹⁴

Ebenfalls mit Rückgriff auf Roland Barthes und aufbauend auf den Überlegungen Berel Langs spricht Hayden White schließlich von einem dem intransitiven Schreiben der Augenzeug*innen eignenden Stil der *middle-voicedness*, der sich ergibt, indem auf mehreren Ebenen der Kommunikation Distanz abgebaut wird. Autor*in, Text, Gegenstand und Leser*in scheinen, wie White Lang zitierend schreibt, miteinander zu verschmelzen: «intransitive writing <denies the di-

91 Roland Barthes: *Ecrire, verbe intransitif?* [1966]. In: *Œuvres complètes*. Bd. II. Herausgegeben von Éric Marty. Paris: Seuil 1994, S. 973–980, hier S. 979.

92 Berel Lang in: *Act and Idea in the Nazi Genocide*, paraphrasiert durch James E. Young: Hayden White, postmoderne Geschichte und der Holocaust, S. 156.

93 Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt*, S. 105.

94 Maurice Blanchot: *L'écriture du désastre*, S. 26.

stances among the writer, text, what is written about, and, finally, the reader».⁹⁵ Der 'Autor' schreibt sich – in Hayden Whites Auslegung der *middle-voicedness*, die immerhin die Instanz des Aussagesubjekts mitdenkt – quasi selbst, woraus wiederum eine unmittelbare Präsenz des sich im Text selbst inszenierenden Subjekts resultiert. Das Zeugnis gleicht somit dem dritten *genus verbi* des Altgriechischen: «Whereas in the active and passive voices the subject of the verb is presumed to be external to the action, as either agent or patient, in the middle voice [sc. des Altgriechischen] the subject is presumed to be *interior* to the action». Insbesondere die Techniken des literarischen Realismus, die Auerbach im Zuge seiner Analyse von Virginia Woolfs *To the Lighthouse* skizziert, wie etwa die erlebte Rede, der Bewusstseinsstrom oder der innere Monolog, können Hayden White zufolge diese *middle-voicedness* stützen.⁹⁶

Zudem kommt in Whites Begriff der *middle-voicedness* ein weiterer Aspekt des Barthes'schen Begriffs des intransitiven Schreibens zum Tragen, nämlich der des Schreibens ohne Absicht einer direkten Einwirkung auf die Leser*innen, eines Schreibens um seiner selbst willen. Wie schon Berel Lang in *Act and Idea in the Nazi Genocide* (1990) anmerkt, verhält es sich mit dem Erstellen schriftlicher Zeugenberichte über den Nazi-Genozid wie folgt: «For the writer who writes-himself, writing becomes itself the means of vision or comprehension, not a mirror of something independent, but an act and commitment – a doing or making rather than a reflection or description».⁹⁷ In andere Worte gekleidet merkt James E. Young im Grunde dasselbe an, wenn er ausführt, dass das Schreiben für Überlebende des Holocaust als Augenzeugen nicht den Zweck des künftigen Gelesenwerdens erfüllt, sondern ein Bewältigungsprozess ist, «durch den Zeugen ihre Erfahrungen gleichzeitig begriffen und repräsentiert haben».⁹⁸

Eine Anwendung auf Frontliteratur des Ersten Weltkriegs und eine Bewertung speziell der Gattung Lyrik hinsichtlich des hier vorgestellten 'intransitiven Schreibens' nach Lang beziehungsweise der Generierung von *middle-voicedness* im Sinne Whites stehen aus und sollten unter Berücksichtigung der kontextuellen und generischen Unterschiede unternommen sowie durch Überlegungen zum Hegel'schen Subjektivitätskonzept und zum klassischen Erlebnislyrikbegriff ergänzt (beziehungsweise auch davon abgegrenzt) werden. In jedem Fall kann der Eindruck der dem Zeugnis inhärenten Unmittelbarkeit oder auch der Greifbarkeit des Aussagesubjekts in der hier untersuchten Front- und Heimkehrerlyrik gut nachvollzogen werden, was auch auf den funktionalen Aspekt des Schreibens als

95 Hayden White: *Historical Emplotment and the Problem of Truth*, S. 47.

96 Ebda., S. 50 f.

97 Berel Lang in: ebda., S. 48.

98 James E. Young: *Hayden White, postmoderne Geschichte und der Holocaust*, S. 156.

Mittel der Bewältigung, oder mit Berel Lang gesagt, des Schreibens im Sinne eines «doing or making rather than a reflection or description» zutrifft. Auch Laurence Campa hebt die Rolle der gattungstypischen Unmittelbarkeit und Emotionalität in der Lyrik der Grande Guerre hervor: «[...] les textes poétiques permettent, sinon un accès direct, du moins plus sensible, moins intellectuel, au passé»⁹⁹ – eine Unmittelbarkeit, die auf ihre Weise die kollektive Erinnerung zu prägen und die Tragödie der Fronterfahrung lebendig zu halten vermag.

Als einer der drastischsten und berührendsten Texte der französischen Frontlyrik begegnet uns Marcel Sauvages 'Éloignement' aus *À soi-même accordé* (1938). In dem für die Lyrik vieler in der Abbaye de Créteil-Gruppe verwurzelten Dichter charakteristischen Stil, der in seiner dokumentarischen Deutlichkeit mit Unbestimmtheit generierenden Mechanismen sparsam umgeht, im Gegenzug aber häufig die metrische Rhythmisierung effektiv zu nutzen weiß, wird aus der Perspektive eines lyrischen Sprechers in Ich-Form der Sterbeprozess eines Soldaten im Zuge des Schlachtgeschehens geschildert. Der wortkarge Nominalstil erinnert an den *eremitismo* Ungarettis und suggeriert eine emotionale Involviertheit des Sprechers, die ihm gleichsam die Sprache ins Stocken geraten lässt. Die Auslassungen verstärken die Präsenz des Verwundeten und scheinen die Unmittelbarkeit der Erinnerung zu betonen:

La nuit craque, éclate.
 Déjà cicatrisée, la nuit.
 Mais lui
 Sa tête ouverte, son front qui baille
 Et ses hoquets.¹⁰⁰

Sauvages 'Éloignement' ist einer von vielen der hier untersuchten Texte, die aus unserer Sicht die Unmittelbarkeit einer *middle-voicedness* im Sinne Whites zum Ausdruck bringen. Zugleich finden sich hier typische Kennzeichen einer *écriture traumatisée* wieder – so etwa der Gebrauch der Wir-Perspektive in der zweiten Strophe, die zu rechtfertigen scheint, dass das lyrische Aussagesubjekt den Verwundeten zurücklässt, beziehungsweise den Schmerz angesichts der Ohnmacht des Einzelnen zu mildern scheint («Il nous fallait / Courir, marcher encore, aller jusqu'au bout»). Zu nennen ist hier auch das Unendlichkeitsmotiv am Ende des Gedichts, das auf die Unmöglichkeit des Begreifens und der Bewältigung der Begegnung mit dem Tod verweist und durch die Länge und Isolierung des Schlussverses hervorgehoben wird:

⁹⁹ Laurence Campa: *Première Guerre mondiale – La poésie*, S. 126.

¹⁰⁰ Marcel Sauvage: *A soi-même accordé*, S. 14.

Il nous fallait
 Courir, marcher encore, aller jusqu'au bout.
 La boue glissait entre nos pieds.
 Les longs et froids serpents de la boue
 Entre nos pieds.

Je suis revenu quatre fois.
 Il n'était pas mort. Il respirait
 Gémissait comme un enfant
 Vomissait du cerveau sur le guéret.
 A tâtons, j'ai pris ses papiers collés de sang.

Quand je me suis penché la dernière fois
 Sur sa tête éventrée
 C'était la mer, il m'a semblé
 La mer obscure que j'entendais
 Qui se plaignait, douce et lointaine

Comme éternelle au fond des coquilles désertes.¹⁰¹

In diesem Zusammenhang sei allerdings nochmals erwähnt, dass etwa Georg Philipp Rehage argumentiert, der Erlebnislyrikbegriff im Sinne Diltheys sei als «Annahme einer direkten Ichaussprache» auf die von ihm untersuchte avantgardistische Frontlyrik nicht anwendbar. Von der Fiktionalität des Sprechers sei zudem ausnahmslos in aller Lyrik auszugehen.¹⁰² Wenn auch die Termini 'Erlebnislyrik' und 'Fiktionalität' ohnehin zu mehrdeutig sind oder gattungslogisch zu inadäquat erscheinen, um auf die hier untersuchte Lyrik angewandt zu werden, sowie teils auch überholt sind,¹⁰³ muss aus Sicht unserer Studie ein gewisser Anteil an *middle-voicedness*, also einer gesteigerten Subjektpräsenz im Zeichen des Bewältigungsprozesses – wie auch immer sich dieses Subjekt konstituiert –, sehr wohl den Texten unserer Auswahl, selbst denen aus dem Bereich der avantgardistischen Frontlyrik, attestiert werden.

Im Bereich der von der literaturwissenschaftlichen Forschung im Vergleich zur Prosa wenig erschlossenen lyrischen Lagerliteratur weist Judith Kasper auf die Gedichte 'Shemà' und 'Alzarsi' hin, die Primo Levis *Se questo è un uomo* (1947) und *La tregua* (1963) einleiten und wie andere seiner lyrischen Texte vor der narrativ-diskursiven Auseinandersetzung mit seinen traumatischen Erlebnissen entstanden sind. Kasper betrachtet die beiden Gedichte als eine Art «Einkapselung des Affekts», aus der heraus der diegetische Schreibprozess erst in Gang zu kom-

101 Ebd.

102 Georg Philipp Rehage: «Wo sind Worte für das Erleben», S. 16; mehr dazu in unserem Kap. II, 'Vom Erlebnis zur Sprache'.

103 Siehe Jonathan Culler: *Theory of the Lyric*, S. 127 ff.

men scheint, und gibt folgende Replik Primo Levis auf Adornos vielzitierte Aussage zur Holocaustlyrik wieder: «La mia esperienza è stata opposta. Allora mi sembrò che la poesia fosse più idonea della prosa per esprimere quello che mi pesava dentro. Dicendo poesia, non penso a niente di lirico. In quegli anni, semmai, avrei riformulato le parole di Adorno: dopo Auschwitz non si può più fare poesia se non su Auschwitz».¹⁰⁴

Autoreflexives Schreiben bei Sauvage, Linais, Vildrac und Gonzague-Frick

Zahlreich sind die Aussagen sowohl von Verfassern populärer Zeugnisse als auch von Dichtern und Literaten über den persönlichen Zugang zur jeweiligen Textsorte als Darstellungsmedium von Fronterfahrung, über ihr Vertrauen in die Sprache und über die Emotionen, die den Schreibprozess begleiten. Während manche das Schreiben als Erleichterung empfinden, heben andere, oft auf eine mittels ihrer Figuren oder lyrischen Sprecherinstanzen fikionalisierte beziehungsweise distanzierte Weise, den Schmerz hervor, der durch den Schreibprozess ausgelöst wird und zur Ursache der *parole empêchée* werden kann. Als allen gemeinsames emotives Substrat kann die empfundene Notwendigkeit des Schreibens, der Drang zum Zeugnis oder auch zur distanzierteren, fikionalisierenden Auseinandersetzung mit dem Erlebten angesehen werden. Nayla Chidiac und Claude Barrois sprechen von einem «besoin impérieux que ressentent ceux qui ont vécu un traumatisme psychique. Cela commence toujours par une nécessité de témoigner ; pour certains, la fiction prendra le dessus, alors que pour d'autres, leurs écrits resteront à tout jamais dans le registre du témoignage».¹⁰⁵

Annette Becker stellt ihrer «Préface» zu Beauprés *Écrire en guerre, écrire la guerre* ein Zitat aus *La Sainte Face* (1918) voran, einer Erzählung der Fronterfahrungen des Arztes und Kunsthistorikers Élie Faure, die von dessen Einsatz als Militärarzt sowie von seiner Abberufung aufgrund von 'Neurasthenie' berichtet. Im zitierten Ausschnitt reflektiert der autodiegetische Erzähler über seine Beweggründe, das Erlebte niederzuschreiben: «Jamais je n'ai si bien senti qu'on écrit pour se soulager, pour vider son trop plein de vie, et non pour communiquer aux autres ce qu'on sent. Car enfin je me rends bien compte que j'aurai peu de lecteurs, je ne sais même pas si ces notes verront le jour».¹⁰⁶

104 Primo Levi in: Judith Kasper: *Der traumatisierte Raum. Insistenz, Inschrift, Montage bei Freud, Levi, Kertész, Sebald und Dante*. Berlin/Boston: De Gruyter 2016 (Mimesis, 63), S. 116.

105 Nayla Chidiac/Claude Barrois: *Narration et mémoire*, S. 306.

106 Élie Faure in: Nicolas Beauprés: *Écrire en guerre, écrire la guerre*, S. 5.

Eine ähnliche Beziehung zum Schreibprozess spiegelt sich in Marcel Sauvages 'Printemps 1919' aus *À soi-même accordé* (1938). Sauvage lässt die oben bereits erwähnte Trilogie mit folgenden Strophen enden:

III

C'est encore le temps des cerises.
Piqûres. L'arbre est en sang.
Dégoût du sang.

La guerre est finie depuis longtemps
Les cerises
Seraient-elles comme des souvenirs ?

Sans mourir, naguère,
Ai-je donc porté ces grandes fleurs qui brillèrent
Les plaies et les médailles de la guerre ?

Ici
Mes livres sont les bornes du soir
Et le pain de ma vie.¹⁰⁷

Das lyrische Aussagesubjekt verweist hier mittels der Symbolik der Kirsche auf die Präsenz traumatischer Erinnerungen, wie unsere Besprechung des Textes in Kapitel IV dieser Studie ('Im Kriegserlebnis verfangen') darzustellen versucht. Das Schreiben wird als Grenzgang gesehen. Zugleich attribuiert das Aussagesubjekt der Literatur aber auch eine haltgebende und lebensspendende Kraft: «Mes livres sont les bornes du soir / Et le pain de ma vie». Bücher fungieren als «bornes du soir» – das Schreiben weist den Weg und bewahrt das Subjekt vor der Dunkelheit, vor dem Abrutschen in das Chaos des Traumas.

Eine ebenso positive Kraft kommt dem lyrischen Schaffen für Lucien Linais zu.¹⁰⁸ Bei Linais finden sich, wie in zahlreichen Publikationen im Front- und Veteranenkontext, Reflexionen über die Bedeutung des Schreibens eingebettet in das Vorwort zu seiner Sammlung von Frontgedichten. Tatsächlich ist das Vorwort zum kaum bekannten Gedichtband *Les minutes rouges* (1926), den er seinem Lehrer und Freund Émile Goutière-Vernolle widmete, bemerkenswert, wie auch manche Texte der Sammlung, deren «imperfections» vom Verfasser allerdings mehrfach hervorgehoben werden. Verweise auf Unzulänglichkeiten aus literarischer beziehungsweise ästhetischer Sicht sind in Vorworten zu Frontgedichtsammlungen sehr häufig. Sie

¹⁰⁷ Marcel Sauvage: *À soi-même accordé*, S. 33.

¹⁰⁸ Die Aufmerksamkeit, die der Frontlyrik von Lucien Linais gewidmet wird, ist Jacques Béals Anthologie (1992) zu verdanken, die drei der Gedichte aus *Les minutes rouges* wiedergibt ('L'instinct', 'Le sang', 'Aux artistes').

gehen einher mit Verweisen auf den Entstehungskontext («Un livre comme celui-ci, ne pouvait naître que dans la tranchée»)¹⁰⁹ und sind wohl nicht allein als Bescheidenheitstopos zu verstehen.

Das Verhältnis der vorwortgebenden Dichter beziehungsweise Aussagesubjekte zu den Texten der jeweiligen Sammlungen ist tatsächlich sehr unterschiedlich. Für manche Dichter, wie etwa Lucien Linais, käme eine nachträgliche Veränderung der situationsgebundenen Texte offensichtlich einem Sakrileg gleich, glaubt man den Worten der vorwortgebenden Stimme und des lyrischen Sprechers bestimmter Gedichte. So schließt das mit «Craonne, 1917» datierte Proem 'Sois bon, ami lecteur...' mit den Versen «Mais ne détruis jamais ce livre, car l'écrire, / Je ne le pourrais plus».¹¹⁰ Andere Autoren, wie etwa Marcel Sauvage oder Charles Vildrac, haben ihre Frontgedichte demgegenüber mehreren Überarbeitungsprozessen unterzogen.

Bereits das Vorwort zu *Les minutes rouges* lässt erkennen, dass Lucien Linais wie nur wenige Frontdichter bereit und in der Lage war, sich offensichtlich bereits während des Fronteinsatzes reflexiv und explizit auf das Problem der Traumatisierung einzulassen. Die Lyrikproduktion nahm dabei Linais zufolge eine deutlich resilienzstiftende Rolle ein, sie fungierte als «secours», der den *poète combattant* vor dem 'cafard', der emotionalen Taubheit, dem wie ferngesteuerten Zustand oder gar dissoziativen Stupor, in die viele verfielen (s. Kap. III, 'Identitäten im Wandel'), bewahrte:

En écrivant les « Minutes Rouges », j'ai simplement voulu sauver mon cerveau du danger qui le menaçait aux jours sombres de la grande tragédie. J'ai demandé au travail, que je vous livre aujourd'hui, le secours qui m'était nécessaire pour éviter cette lassitude morale, cet engourdissement, dont souffraient tant de mes compagnons de misère. Je me suis imposé cette gymnastique de la pensée, pour ne point connaître la redoutable ankylose que me réservaient les années d'éloignement, imposées à tant d'hommes, par la haine et la folie humaines.¹¹¹

Wider Erwarten, so der vorwortgebende Autor oder Sprecher, war für ihn eine Ablenkung oder Evasion mit Hilfe der Literatur während des Fronteinsatzes unmöglich. Ebenso schien es lange Zeit unmöglich, die emotionale Kraft aufzubringen, sich den Fronterlebnissen zu stellen und für diese Worte zu finden. Erst Ende 1915 war es Lucien Linais beziehungsweise der vorwortgebenden Stimme zufolge gerade die Verzweiflung, die ihn dazu brachte, das Erlebte in Worte zu fassen, wenn auch in Form chaotischer Gedanken. Bei den traumatisierenden Mo-

¹⁰⁹ Lucien Linais: *Les minutes rouges*, S. VIII.

¹¹⁰ Lucien Linais: *Les minutes rouges*, S. 3.

¹¹¹ Lucien Linais: *Les minutes rouges*, S. VII–VIII.

menten handelte es sich, wie auch der Titel der Sammlung suggeriert, nur um Augenblicke, die «minutes rouges»:

Pour m'évader de la prison de fer et de feu, pour fuir la boue, le sang, l'ordure où je devais vivre, j'ai tenté d'aborder d'autres sujets. Je n'y suis pas parvenu. Il m'a fallu comprendre qu'une fleur, si sauvage soit-elle, n'oserait pas sourire dans l'enfer où je la désirais voir s'épanouir.

Longtemps je me suis refusé à décrire l'horrible spectacle qui s'offrait à mes yeux, mais quand, à la fin de 1915, je me sentis envahir par le mal que je redoutais le plus ; quand mon cerveau connut les premières sensations du vide qui s'emparait de lui, j'ai capitulé, et j'ai noté, au hasard, les minutes pendant lesquelles j'ai le plus souffert, et celles aussi où j'ai le plus espéré.

Ici, j'ai quelque peu classé ces poèmes, mais à la date que porte chacun d'eux, vous concevrez le chaos de mes pensées. Vous y verrez qu'après une minute d'espoir et de confiance en l'avenir, il me fallait toujours en connaître une autre... Rouge, cette fois, du nouveau crime commis.¹¹²

Positiv, aber dennoch ambivalent erscheint dagegen das Verhältnis des lyrischen Sprechers aus Charles Vildrac's 'Chant du désespéré' zur Dichtung. Reich an Paradoxa umreißt dieses metapoetische Proem zu den *Chants du désespéré* (1920) die Bedeutung, die aus Sicht des lyrischen Aussagesubjekts der eigenen Lyrikproduktion zukommt. Zahlreiche Wiederholungsfiguren lassen die in den Eingangsversen thematisierte Länge und Wiederholungsstruktur des Bewältigungsprozesses anklingen: «*Au long des jours et des ans, / Je chante, je chante*».¹¹³

Mit dem Bewältigungsprozess kann auch das Bild des einen Weg Beschreitenden («pèlerin») in Verbindung gebracht werden, das sich wie das Bild des «chant» zudem auf das Handwerk des Dichters selbst und auf die Lyrik als Medium der Bewältigung beziehen lässt. Die Wiederholung des Verses «Plein de mort et plein d'amour» markiert eine inhaltliche Wende, die den hoffnungsvollen Ton des Gedichtausgangs einleitet. Im Folgenden werden der Beginn sowie die drei Schlussstrophen des 'Chant du désespéré' wiedergegeben, die aus unserer Sicht und unter Berücksichtigung des bereits Gesagten keines weiteren Kommentars bedürfen:

*Au long des jours et des ans,
Je chante, je chante.*

*La chanson que je me chante
Elle est triste et gaie :
La vieille peine y sourit*

112 Ebd., S. VIII.

113 Charles Vildrac: *Chants du désespéré*, S. 9.

Et la joie y pleure.

[...]

*C'est la détresse éternelle,
C'est la volupté
D'aller comme un pèlerin
Plein de mort et plein d'amour !*

*Plein de mort et plein d'amour,
Je chante, je chante !
C'est ma chance et ma richesse
D'avoir dans mon cœur
Toujours brûlant et fidèle
Et prêt à jaillir,*

*Ce blanc rayon qui poudroie
Sur tout souffrance ;
Ce cri de miséricorde
Sur chaque bonheur.¹¹⁴*

Darstellungen eines Trost oder Erleichterung spendenden Schreibens sind jedoch eher die Ausnahme. Viel häufiger begegnen uns in der untersuchten Front- und Veteranenlyrik Schmerz, Zweifel oder Verzweiflung in Bezug auf den Schreibprozess, der, wie Antoine Compagnon anmerkt, schwierig, schmerzhaft oder gar unmöglich erscheint.¹¹⁵ Für Arnaud Tellier ist der Schmerz ein konstitutiver Bestandteil des Schreibens über traumatische Erlebnisse, der «traumatographie», wie er dieses Schreiben bezeichnet. Er schließt die Conclusio zu seiner Studie *Expériences traumatiques et écriture* (1998) mit folgender Erkenntnis:

Transposer le trauma, le faire passer de la sphère psychique à la scène scripturale, ne va pas sans réveiller, voire entretenir, le point de douleur psychique. En cas de trauma, la « solution » de l'écriture reviendrait ainsi à trouver « le remède dans le mal », trait majeur de la *traumatographie*, au moins au cours des premières étapes de concaténation des souvenirs traumatiques et des signifiants.¹¹⁶

In 'Dépôt', dem zweiten Gedicht des kriegsbezogenen Eingangskapitels 'Cicatrices. Éclairs encore des douleurs mortes (1915–1920)' der Sammlung *À soi-même accordé*, bezeichnet Marcel Sauvage seine während des Fronteinsatzes entstandenen Texte als «Poèmes encore trempés de mon sang / Oh ! douleurs prisonnières / Aux traits

¹¹⁴ Ebd., S. 9–11.

¹¹⁵ Antoine Compagnon: *La Grande Guerre des écrivains*, S. 42.

¹¹⁶ Arnaud Tellier: *Expériences traumatiques et écriture*, S. 89.

si durs». ¹¹⁷ Die Bilder dieses Terzetts lassen sich auf den konkreten Kriegskontext wie auch auf den Schmerz des Schaffensprozesses beziehen. Sie weisen auf die Unmittelbarkeit der Entstehung im Frontkontext hin, suggerieren aber auch die Permanenz der Wunden, deren Schmerz zwar gebannt zu sein scheint («Oh ! douleurs prisonnières»), was aber mit keiner Heilung in Verbindung gebracht wird. Das Bild der «Poèmes [...] / Aux traits si durs» kann zudem noch zwei weitere Bedeutungen eröffnen, wenn es einerseits auf die Unerfahrenheit des Dichters (weiter oben finden sich die Verse «Je n'avais pas vingt ans / Le soldat n'était qu'un enfant») und die Unfertigkeit des Stils («Aux traits si durs») bezogen wird, oder andererseits auf die Unzulänglichkeit der Sprache (auch der lyrischen) als Darstellungsmedium von Fronterlebnissen, deren «grilles» das Erlebte kaum einfangen können.

Besonders interessant ist im Kontext unserer Studie zudem die zweite Strophe dieses Gedichts, in der der Wille oder auch Zwang, zu schreiben, thematisiert wird: «Il faut que j'écrive / J'écris ces poèmes / Des poèmes contre la guerre». ¹¹⁸ Das Schreiben von «poèmes contre la guerre» meint hier weniger das Verfassen von Antikriegslyrik als vielmehr ein 'Anschreiben' gegen den Krieg. Die Lyrik wird hier als Werkzeug der Bewältigung und als Ausdruck von Resilienz gedacht, ein Gedanke, der im Text allerdings nicht weiterverfolgt wird. Dagegen äußert die lyrische Sprecherinstanz ihre Sorge um das Vergessen, eine Sorge, die durch die Thematisierung im Schlussterzett sowie durch den den Rhythmus bremsenden Ein-Wort-Vers «Demain» hervorgehoben wird: «Demain / Que restera-t-il de vous / Derrière la grille des écritures ?»

Im Zuge einer solchen Lektüre gewinnt auch der im Titel genannte Entstehungsort des Textes, der in der Eingangsstrophe skizziert wird («Éclairs de midi / Les vitres incendient / Les murs. J'ai froid»), zusätzliche Bedeutung. Das «Lager» wird zum Bild für die Lyrik als eine Art Hinterlassenschaft, ein Archiv des erlittenen Schmerzes, das allerdings keineswegs als Schutz und Trost spendender Ort inszeniert wird. Die einfache, klare Sprache Sauvages – Scott Bates spricht von einem lapidaren, «telegraphischen» Stil ¹¹⁹ – täuscht über den Verdichtungsgrad seiner Lyrik hinweg, der – wie auch der Ton der Verzweiflung – im Nachkriegskontext gegenüber den während des Kriegs entstandenen Texten zunimmt. Vielleicht wäre es nicht zu gewagt, die Lyrik Marcel Sauvages und auch anderer mit Überlegungen aus Peter Kuons *Les revenants* in Bezug zu setzen. Anhand zweier Werke Jean Cayrols wird dort die Hypothese abgeleitet, dass Lyrik ein «instru-

117 Marcel Sauvage: *A soi-même accordé*, S. 13.

118 Ebda.

119 Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 17 f.

ment de résilience» sei. Erst im nach 1945 entstandenen Text Cayrols stehen nämlich Tod und Verzweiflung im Zentrum.¹²⁰

In Luis de Gonzague-Fricks 'Complète du poète en Campagne', eines von zwei Gedichten des in Lothringen als Infanterist und am Chemin des Dames als Artillerist eingesetzten Autors, die Romain Rolland in seine Anthologie aufgenommen hat, wird das aschgraue Heft, in dem das lyrische Aussagesubjekt seine Gedichte festhält, zur Verkörperung von Traumata. Das Gedicht schildert den prekären Zustand des Schreibenden zwischen Ausdruck und Verstummen – seine Sprache scheint über einem apokalyptischen Abgrund zu schweben. Doch das Schreiben, so schmerzvoll es auch sein mag, ist auch zur Notwendigkeit geworden. Die Schlusstrophe stellt eine Lyrik in Aussicht, die einerseits von Leid und Blut gleichsam durchtränkt ist, andererseits aber aufgrund ihres Wesens jeden Schmerz nur abgeschwächt darstellen kann – eine Empfindung, die sich ähnlich auch in Vildracs 'Il y a d'autres poèmes' findet (s. Kap. IV, 'Im Kriegserlebnis verfangen'). Verse wie diese lassen sich auf die Grenzen der Lyrik als eines Darstellungsmediums von Kriegserfahrung beziehen, aber auch auf deren vermittelnde und bewältigungsfördernde Rolle. Das lyrische Ausdrucksmittel setzt dem Leid gewissermaßen Grenzen – Grenzen, ohne die selbst die Lyrik als Medium nicht handhabbar wäre. Die Lyrik gibt daher eine gewisse «mansuétude» vor «[q]u'il sied que vous ayez pour séduire les pensées de ma solitude»:

Poésie qui gonfle dès l'aube mes poumons
 Et jaillisse de ma bouche comme un chant naturel
 Tantôt douce comme le miel,
 Tantôt sombre comme la tragédie éparse aux quatre horizons,
 Je ne possède en guerre pour vous transcrire qu'un bien pâle crayon
 Et qu'un mince cahier couleur cendre,
 [...]
 Vous me hantez partout comme un cauchemar frère cahier,
 Souvent j'ai voulu vous détruire,
 Vous jeter dans la fosse avec mes rogatons de lentilles ;
 Des bêtes d'apocalypse y scintillent.
 Elles vous eussent dévoré,
 Dévoré le mal et le bien dans un semblable ire ;
 [...]
 Hélas ! cahier maudit, vous m'êtes nécessaire comme la douleur à l'amour,
 Je vous baignerai dans la souffrance des vierges désormais courbées sous l'abat-jour
 Et dont les bien-aimés ont péri parmi les prés sauvages,
 Et cette pourpre humaine vous donnera l'éclat et le visage de la mansuétude
 Qu'il sied que vous ayez pour séduire les pensées de ma solitude.¹²¹

120 Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 324.

121 Luis de Gonzague-Frick in: Romain Rolland: *Les poètes contre la guerre*, S. 73–75.

Trotz des Einflusses der Avantgarde und der Nähe Guillaume Apollinaires, dem Gonzague-Frick freundschaftlich verbunden war, sowie der nach dem Krieg erfolgten surrealistischen Filiation des Dichters finden sich in der Frontlyrik Gonzague-Fricks weder experimentelle Formen noch dunkle Metaphorik. Sie ist Teil des Frühwerks des Dichters, das von der Kritik mit der Tradition des Symbolismus in Verbindung gebracht wird. Kennzeichnend für seine Frontlyrik (*Trèfles à quatre feuilles*, 1915, und *Sous le Bélier de Mars*, 1916) ist unter anderem deren Musikalität – einzelne Texte gingen in das Liederrepertoire der Schützengräben ein.¹²²

Metapoetik in Cocteaus *Discours du grand sommeil*

Anders stellt sich das Verhältnis von Jean Cocteaus Kriegsllyrik zur Avantgarde dar. Wie bereits gesagt wurde, weist die Sammlung des *Discours du grand sommeil* zwar eine stark reduzierte experimentelle Ausdrucksweise auf, was vor allem dann ins Auge fällt, wenn man sie mit der parallel entstandenen Sammlung *Le Cap de Bonne-Espérance* vergleicht, deren Verstechnik und Lautexperimente deutlich avantgardistischen Gepräges sind und die von der Kritik manchmal mit dem Kubismus in Verbindung gebracht wurde. Beide Sammlungen stehen zwar im Kriegskontext, doch während konkrete Kriegsbezüge im Roland Garros gewidmeten *Cap de Bonne-Espérance* zugunsten der in den historischen Avantgarden stark verbreiteten Thematisierung des Fliegens und seiner Parallelsetzung zur Poesie eher rar sind, ist der *Discours du grand sommeil* gänzlich dem in Form von Fronterlebnissen erlittenen Krieg und der (Un)Möglichkeit seiner verbalen Darstellung gewidmet.

Auf den Wechsel zu einer regelmäßigeren Verstechnik und einem ästhetischen Wandel, der sich mit dem *Discours du grand sommeil* vollzieht, hat bereits Michel Décaudin in seiner Ausgabe von Jean Cocteaus *Œuvres poétiques complètes* (1999) hingewiesen. Décaudins Beobachtung bestärkt Georg Philipp Rehage in seiner These, die französische Avantgarde habe sich bei der Thematisierung von Kriegserlebnissen von experimenteller Ausdrucksweise eher abgewandt, statt diese zu vertiefen.¹²³ Tatsächlich geht der *Discours du grand sommeil* in 'Visite' sogar zum Gebrauch von Prosa über, auf die die Begriffe 'Prologue' und 'Discours' schon vorweg zu verweisen scheinen.

¹²² Vgl. Stephen Steele/Anne-Françoise Bourreau-Steele: *Louis de Gonzague Frick dans tous ses états. Poète, soldat, courriériste, ami*. Paris: Classiques Garnier 2017 (Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles, 66), S. 323.

¹²³ Georg Philipp Rehage: «Wo sind Worte für das Erleben», S. 161.

Doch es ist gleichermaßen auffällig, dass sich wiederum der Sprachgebrauch des 'Prologue' zur Jean Le Roy, Cocteau 1918 gefallenem Freund gewidmeten Sammlung des *Discours du grand sommeil* erheblich von dem der übrigen Texte dieser Sammlung unterscheidet. Hier kommt zwar nicht die typographische, syntaktische und phonetische Experimentierbereitschaft zum Tragen, die *Le Cap de Bonne-Espérance* kennzeichnet, sehr wohl aber die Bereitschaft oder vielleicht sogar Notwendigkeit, eine dichte Metaphorik mit teils dunklen Bildern zu schaffen, die an die Grenzen des Sinnverständnisses führen. Dieses Verhältnis zur Sprache lässt den 'Prologue' weniger als *écriture du trauma*, aber dennoch als natürlichen, nicht forcierten Ausdruck einer *écriture traumatisée* erscheinen, in anderen Worten, als Ausdruck eines Schmerz bereitenden Schreibprozesses. Der lyrische Sprecher des Prologs setzt sich mit dem Prozess des Dichtens selbst auseinander, er scheint sich in die belastendsten Momente der Produktion dieser Kriegslyrik zu versetzen und stellt metapoetische Reflexionen über die Schwierigkeit des Schreibens an. Macht und vor allem Ohnmacht der Sprache angesichts des Kriegsleids kommen zum Ausdruck. Nicht der Zeugnisaspekt oder die dennoch ihren Platz einnehmende Referenz auf Erlebtes stehen in Cocteau's lyrischem Prolog im Vordergrund, sondern die Gefühlswelt eines erinnernden und schreibenden Subjekts, das sich mit dem Problem der (Un)Sagbarkeit konfrontiert sieht, wie der Dichter selbst, der im Jänner 1916 in einem Brief an seine Mutter schreibt: «Pourrais-je écrire, serais-je digne d'écrire ce que j'ai vu?»¹²⁴

Ebenso auffällig ist allerdings die Tatsache, dass im Prolog die Metaphorik der Strophen mit explizitem Bezug auf Kriegserinnerungen, insbesondere in der Aufrufung der persönlichen Verluste, eher an Dunkelheit abnimmt oder zugunsten einer einfachen und klaren Sprache ganz ausgespart wird. So suggeriert beispielsweise die Stille, die in der Knappheit und Faktizität der beinahe wortlosen 23. Strophe zum Ausdruck kommt, die emotionale Involviertheit des Sprechers in seiner Sorge um den Bruder: «Mon frère Paul, pilote, / Escadrille B. R. S.P. 12.». Angaben wie diese rufen den biographischen Kontext des *Discours* auf, zementieren dessen dokumentarischen Charakter und verweisen auf dessen Zeugnishaftigkeit, die im Verlauf des auf den Prolog folgenden Titelgedichts mehrfach beansprucht wird (vgl. Kap. I, 'Frontlyrik als Zeugnisliteratur').

Lange Zeit von der Kritik vernachlässigt, wurde dem *Discours du grand sommeil* in den letzten Jahren vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt. Verwiesen sei mit Rehage (2003) und Parenteau (2014) insbesondere auf zwei Studien,¹²⁵ die sich mit

¹²⁴ Wiedergegeben in: Susanne Winter: *Jean Cocteau frühe Lyrik*, S. 49.

¹²⁵ Georg Philipp Rehage: «*Wo sind Worte für das Erleben*»; Olivier Parenteau: *Quatre poètes dans la Grande Guerre*.

der Frontlyrik jeweils einer Auswahl kanonisierter Dichter auseinandersetzen – neben Cocteau sind dies Apollinaire, Klemm und Stramm sowie Drieu La Rochelle und Éluard – und die Sammlung des *Discours du grand sommeil* eingehend im Kriegskontext sowie im Kontext der zeitgenössischen Kriegsliteratur besprechen. Olivier Parenteau widmet Cocteau unter anderem einen Teil des Kapitels 'Une auto-reflexivité en contexte', in dem er die metapoetischen Aussagen des *Discours du grand sommeil* beleuchtet.¹²⁶ Bereits der Titel des *Discours du grand sommeil* verweist Parenteau zufolge auf eine Transkription der «Grande Guerre» als «großer Schlaf» im Sinne einer «époque marquée au sceau de la mort, caractérisée par une suspension de conscience».¹²⁷ Schon im Eingangsbild des 'Prologue' erkennt Parenteau den Ausdruck eines lyrischen Sprechers, der sich als «ancien combattant traumatisé» präsentiert und die Herausforderung des Schreibens über die «expérience des tranchées» thematisiert. Die «carte», die «pioche» und die «bêtise» der ersten Strophe scheinen dabei auf Papier, Stift sowie die Inspiration zu verweisen.¹²⁸

Je resterai seul
 Debout dans la mine
 Avec ma carte
 Ma pioche
 et ma bêtise.¹²⁹

Das Bild der Mine verweist bereits in *Le Potomak* (1919) und *Le Cap de Bonne-Espérance* (1919) auf das Schaffen des Dichters. In den genannten Texten steht das Motiv der Mine für den «Gedanke[n] des Vorstoßes in neue, unbekannte Räume», wie Susanne Winter anmerkt und mit dem experimentellen Aspekt dieser frühen Werke in Verbindung bringt.¹³⁰ Im 'Prologue' zur Sammlung des *Discours du grand sommeil* dagegen scheint das Bild der Mine vielmehr die Suche des mit der Unsagbarkeitsproblematik konfrontierten Dichters nach Worten zu repräsentieren und erinnert an Bilder der Tiefe und Dunkelheit, die in der Lyrik des Ersten Weltkriegs oft in Verbindung mit der traumatischen Erinnerung auftreten (s. Kap. IV, 'Im Kriegserlebnis verfangen'). Dennoch steht dem Bild der Mine nicht der Aspekt des Falls zur Verfügung, der die besprochenen Bilder des Abgrunds kennzeichnet. Vielmehr wird eine im Text mehrmals wiederkehrende Isotopie des Eingeschlossenseins eingeführt, die sich bereits in der zweiten und dritten Strophe wiederfindet («plus le rire / de ceux qui posent une vitre / sur l'usine en

126 Olivier Parenteau: *Quatre poètes dans la Grande Guerre*, S. 171–181.

127 Ebd., S. 171.

128 Ebd., S. 172.

129 Jean Cocteau: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*, S. 151.

130 Susanne Winter: *Jean Cocteau's frühe Lyrik*, S. 36 f.

or des abeilles», «La muraille de Chine / monte / entre le tribunal de chaque jour et moi / sans force pour répondre»). Die Motivik der Wände und Mauern deutet auf die Grenzen der Sprache als Ausdrucksmedium und zugleich auf diejenigen der Bewältigung hin. Sie verbildlicht eine in mehrfacher Hinsicht empfundene Ohnmacht des Aussagesubjekts.

Auch die suggerierte Orientierungslosigkeit des Suchenden in der Mine lässt sich auf die Ratlosigkeit des schreibenden Subjekts beziehen, dessen Sprache sich als Ausdrucksmittel des Kriegserlebnisses vorerst nicht zu eignen scheint. Das Motiv der Einsamkeit kann dabei auf die fehlende Inspiration bezogen werden, die Abwesenheit des «ange», der erst im Titelgedicht zur Sprache kommt und zum Begleiter wird. Zugleich verweist es auf einen Abschied, der sich mit dem biographischen Kontext der Abberufung Cocteau von Sektor 131 bei Nieuport im Mai 1916¹³¹ sowie dem Verlust der Kameraden, «*ces fusiliers-marins [...] qui périrent tous dans un assaut, le lendemain même de son départ*»,¹³² und noch allgemeiner mit allen im Kriegskontext erlittenen Verlusten in Verbindung bringen lässt.

An dieser Stelle seien die der Sammlung des *Discours du grand sommeil* vorgestellten Worte in Erinnerung gerufen: «Traduit de quoi? De cette langue morte, de ce pays mort où mes amis sont morts».¹³³ Durch dessen Übertragung auf Raum und Sprache erfolgt eine Potenzierung des Sterbens, das sowohl die Kameraden und Freunde als auch das Aussagesubjekt selbst in seiner Wahrnehmung und Sprache erfasst. Die Wahrnehmung eines «pays mort» scheint den umfassenden Werte- und Emotionsverlust, wie er im Titelgedicht des *Discours* zum Ausdruck kommt und auch in anderen hier besprochenen Texten zu finden ist, zu suggerieren. Das 'Sterben' der Sprache wiederum verweist auf die Erfahrung der Unzulänglichkeit der Sprache als Medium des Ausdrucks von Kriegserlebnissen. Das Motiv der Übersetzung, das die Notwendigkeit einer 'anderen' oder 'neuen' Sprache impliziert, verspricht hier Abhilfe: Der Paratext kennzeichnet Cocteau's Sammlung von Kriegsgedichten als «traduit», eine im «ange» des Titelgedichts verbildlichte Form von Fremdbestimmung, die der eigenen Ohnmacht beigelegt wird, gleichzeitig aber der Lyrik dieser Sammlung durch das Engelsbild den Status der Inspiration, wenn nicht des Erhabenen verleiht:

Va, dit-il, et il dit : Va.
Et il dit : Allons.
Car il s'endormait en moi

131 Siehe Georg Philipp Rehage: «*Wo sind Worte für das Erleben*», S. 115 f.

132 Jacques Brosse: Préface. In: Jean Cocteau: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*, S. 8.

133 Jean Cocteau: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*, S. 150.

Et il savait que j'irais seul
 Mais que nous irions tout de même ensemble.

*

Qu'il me fallait, moi, comme ordonnance,
 Comme interprète,
 Comme véhicule,
 [...] ¹³⁴

Die mehrfache Aufforderung des Engels an den lyrischen, in Ich-Form auftretenden Sprecher namens «Jean», in den Krieg zu ziehen und davon zu erzählen, wird hier, gegen Ende des Titelgedichts, nochmals wiederholt. Der als Dichter repräsentierte lyrische Sprecher erscheint als «ordonnance», «interprète» und «véhicule», als Übersetzer des Sublimen und 'Medium' im eigentlichen Sinne, das als von der Figur des inneren Engels in den Momenten dessen Erwachens geleitet erscheint.

Die Engelsfigur des Titelgedichts verbildlicht eine Beziehung, über die schon der 'Prologue' reflektiert: die Beziehung zwischen dem Dichter und dem Poesiebegriff. Die Auslagerung und Verselbständigung suggerieren eine Sublimierung der Poesie in der Tradition der Romantik, aber auch des Inspirierten selbst. Im Prolog werden vor allem die Schwierigkeit und der Schmerz der Beziehung des Dichters zur Poesie dargestellt. Einerseits erscheint das Verhältnis als «vieil amour» und auch als «amour peu commode», aus dem das Gedicht metaphorisch geboren wird, andererseits wird es mit dem Wortfeld des Kampfes verbunden. Szenarien wie der Schuss mit der Schleuder, das Schachspiel und der Stierkampf, aber auch das Fangen oder das Tauchen nach der Poesie verbildlichen ein oft schmerzvolles, mit Opfern verbundenes Ringen nach Worten, das zudem meist zum Scheitern verurteilt ist: «mais un poème / rétif, / [...] remonte / et disparaît / dans un soda d'étoiles». ¹³⁵ Olivier Parenteau sieht in diesen sowie auch schon in den vorangehenden Versen einen intertextuellen Verweis auf Apollinaires 'Tristesse d'une étoile', ein Gedicht, das Cocteau schon 1916, also zwei Jahre vor Erscheinen der *Calligrammes*, kannte. ¹³⁶

Von zusätzlichem Interesse sind angesichts des Fokus der vorliegenden Studie die Hinweise auf eine Anbindung der bilderreich aufgezeigten Grenzen der Sprache an Aspekte der psychischen Grenzsituation und des Traumas. Vor allem die Erfahrung der Somme-Schlacht scheint psychosomatische Spuren hinterlassen zu

134 Jean Cocteau: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*, S. 176 f.

135 Ebd., S. 161.

136 Olivier Parenteau: *Quatre poètes dans la Grande Guerre*, S. 176 f.

haben, wie einem Brief Cocteau an Valentine Gross vom 31. August 1916 zu entnehmen ist: «Moi bien malade et maigre. Somme de la Somme. Total sinistre – vertiges, migraines, etc.».¹³⁷ Eine Lektüre der Sammlung des *Discours du grand sommeil* unter diesem Blickwinkel bringt eine ganze Reihe von Indizien für eine solche Anbindung zutage. So lässt sich beispielsweise die fünfte Strophe des 'Prologue' mit dem Schmerz und der Unabwendbarkeit traumatischer, mit Schuld verknüpfter Erinnerung in Verbindung bringen, eine Unabwendbarkeit, die zu einem mehrfach dargestellten Gefühl der Machtlosigkeit führt. Die den Rhythmus verlangsamenden Verse «Me renvoient / mollement / les balles» unterstreichen prosodisch das Bild, das sie entwerfen – die Erinnerung ist beständig und trotz jedem Versuch der Verdrängung. Auch eine Lektüre der Eingangsstrophen des 'Prologue' in Zusammenhang mit den Hintergründen der Versetzung Cocteau an die Somme, nämlich dem Vorwurf der sexuellen Beziehung zu nordafrikanischen Soldaten («Plus de scandales / qui moutonnent», 2. Strophe), auf den Rehage mit Steegmüller verweist,¹³⁸ erscheint plausibel:

Comment déjouer la farce atroce
Où des amis, déguisés en fantômes,
Sur lesquels
Je tire les douze coups du revolver
Vidé d'abord par eux,
Me renvoient
Mollement
Les balles ?¹³⁹

Die darauffolgende Strophe setzt die Isotopie des Schießens fort und scheint diese in Zusammenhang mit dem Dichten als mögliche Verbalisierung der schmerzvollen Erinnerung zu bringen. Weiterhin in Kampfposition gegenüber der Erinnerung und dem Schreiben ist die Sprecherinstanz mit einer Schleuder ausgerüstet. Doch erst das Weglegen der Schleuder, der Verzicht auf den Kampf des emotionsgeladenen «cœur trop riche» kann den Weg ins «Schwarze» der Zielscheibe freigeben und den Zugang zur Poesie ermöglichen. Es ist diesem Bild zufolge vor allem der Emotionsüberschuss der traumatischen Erinnerung, der sich zwischen Dichter und Poesie schiebt:

Quitte la fronde,
Cœur trop riche, et tape

137 In: Georg Philipp Rehage: «Wo sind Worte für das Erleben», S. 117.

138 Ebda., S. 116.

139 Jean Cocteau: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*, S. 152.

En pleine cible au milieu :
Alors un orchestre joue.

Wie auch Olivier Parenteau anmerkt, kann das Bild des spielenden Orchesters mit dem Erscheinen der Poesie assoziiert werden («Cette musique est celle de la poésie»).¹⁴⁰ Der metaphorische Bezug auf die Musik entspricht einerseits einem traditionellen Bilderrepertoire, andererseits kann die mediale Transposition isotopisch mit dem bereits genannten Motiv der Übersetzung in Verbindung gebracht werden. Als Schlüsselstelle für das Verständnis des im *Discours du grand sommeil* entworfenen Poesiekonzepts kann die zwölfte Strophe des «Prologue» angesehen werden, die diese Lesart zu bestätigen scheint:

Et voici disparue
toute ma méthode sévère
car il y a des chants qui défoncent l'écorce,
un souffle si dur qu'il imprime
sa forme aux trompettes¹⁴¹

Angesichts des Kriegserlebnisses, das immer wieder mit der Symbolik des Schlafs verbunden wird («Je flotte dans le songe», «endormi pour cent jours / par un enchantement étrange» etc.), geht der gewohnte Bezug der lyrischen Dichterstimme zur Poesie verloren («Et voici disparue / Toute ma méthode sévère»). Die Strophe leitet zu einer längeren Passage mit explizitem Kriegsbezug über, auf den hier bereits die Bilder der «chants qui défoncent l'écorce» und des paradoxen «souffle si dur» verweisen. Wie auch Olivier Parenteau bemerkt, wird hier die Notwendigkeit der Veränderung des Ausdrucksmediums für die Darstellung von Erlebnissen, die als mit althergebrachter Sprache nicht sagbar erscheinen, angedeutet: «Cette ébauche d'un art poétique hétérodoxe ne dit pas uniquement qu'une ancienne technique poétique est désormais caduque. Elle annonce que la guerre est à l'origine de ce changement».¹⁴² Der Inhalt erfordert eine neue Form, wie das Paradoxon des Hauchs verdeutlicht, der die Form der eisernen Trompeten prägt – ein Paradoxon, das auf einer Darstellung der Kraft des erlittenen Schmerzes basiert und das Schreiben wiederum als schmerzvollen Eingriff verbildlicht. Demselben Prinzip folgt das Bild der «chants qui défoncent l'écorce», ein Bild, das noch deutlicher den traumatisierenden Aspekt des Erlebten sowie den Schmerz einzufangen scheint, den dessen Darstellung auslöst.

140 Olivier Parenteau: *Quatre poètes dans la Grande Guerre*, S. 173.

141 Jean Cocteau: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*, S. 154.

142 Olivier Parenteau: *Quatre poètes dans la Grande Guerre*, S. 173.

Conclusio

Innerhalb der untersuchten Lyrik, die als solche des ‘erlittenen Krieges’ bezeichnet werden kann, lässt sich trotz aller Divergenzen ein Diskursschema erkennen, das unterschiedlichste Stilrichtungen und ästhetische Ansprüche übergreift. Dieses Diskursschema spiegelt die Rolle des (literarischen) Schreibens als Mittel der Bewältigung belastender Erlebnisse wider und weist oft Spuren oder Strukturen von Traumata und posttraumatischer Belastung auf. Auch die Lyrik, die in erster Linie ihre Anlage als Zeugnis zur Schau stellt, steht in diesem Bewältigungskontext. Sowohl der Anspruch auf Zeugenschaft als auch die intimistische Darstellung von psychischen Veränderungsprozessen, von der Problematik des Erinnerns und von der Schwierigkeit der Versprachlichung des Erinnerten finden sich in klassisch-traditionellem Stil gleichermaßen wie in modernen und in avantgardistischen Darstellungsformen. Auch hochliterarisierte Texte können nicht losgelöst von diesem Diskurs rezipiert werden, wie unsere Besprechung von Jean Cocteaus *Discours du grand sommeil* sowie einiger Texte Guillaume Apollinaires zeigt. Literarisch-ästhetisierende Elemente sind häufiger als unmittelbarer Ausdruck einer *écriture traumatique* zu verstehen, als allgemein von der Kritik angenommen wird, so eine der Erkenntnisse dieser Studie. Eine teilweise Rückführung der poetischen/ästhetischen Funktion in die expressive Funktion von Sprache (nach Jakobson beziehungsweise Bühler) ist daher aus Sicht dieser Studie indiziert.

Dennoch ist, jedenfalls im Bereich der französischen Lyrik des Ersten Weltkriegs, selbst bei Dichtern avantgardistischer Filiation eine Tendenz zur Reduzierung innovativer und experimenteller Darstellungsformen zu beobachten, was neben der Auflösung der internationalen Avantgardebewegung auch mit der Pragmatik von Zeugnis und Bewältigung zusammenhängen dürfte. Zudem findet sich etwa bei den ehemaligen Mitgliedern der Abbaye de Créteil-Gruppe und deren Umkreis vielfach eine Poetik des Realismus wieder, die kennzeichnend zu sein scheint für die Antikriegslyrik mit pazifistischer, sozialistischer oder auch unanimitischer Anlage und Botschaft.

Im ersten Kapitel unserer Studie wurde der Versuch einer generischen Bestimmung des Zeugnisliteraturbegriffs unternommen. Vor dem Hintergrund unterschiedlicher Zeugniskonzepte wurden Aspekte der Ästhetik, der Pragmatik sowie der Subjektkonstituierung von Zeugnisliteratur, insbesondere der lyrischen, betrachtet. Als Merkmale zeugnishafter Frontlyrik oder ‘Zeugnistryrik’ wurden unter anderem die Funktionen des Appells und der Anklage hervorgehoben, die mit dem der Propaganda entgegengesetzten Aufdeckungsanspruch zusammenhängende Tendenz zur Konkretisierung und realistischen Darstellung sowie

die starke Präsenz eines Aussagesubjekts mit dessen Emotionen. Generell kommt die Subjektgebundenheit in der Frontlyrik in hohem Maße zum Ausdruck.

Wo einerseits eine große Nähe zwischen Text und Aussagesubjekt und ein hohes Maß an Unmittelbarkeit suggeriert werden, eine Nähe und Unmittelbarkeit, die – so ein weiteres Postulat dieser Studie – insbesondere das Ausdrucksmedium Lyrik zu vermitteln vermag, kommt andererseits auch das Dilemma der Wiedergabe von Erlebnissen zum Ausdruck, die kaum (und wenn, dann verändert) in Sprache zu bringen sind. Eine Versprachlichung oder gar Narrativierung des Erlebten, selbst wenn dies über zum Teil stark verändernde Folien der Fiktionalisierung geschieht, setzt ein Mindestmaß an Kohärenzstiftung voraus. Eigentlich inkohärentes weil unfassbares Erleben wird gedeutet und mit Sinn versehen: Es wird bewältigt und zur Erfahrung gemacht oder schon von vornherein mit resilienzpendenden Sinngebungsmodellen abgewehrt. Diese Kohärenzstiftung folgt verschiedensten Modellen und Schemata, die unter anderem durch eine vitalistische Kriegsauffassung vorgegeben sein können, auf religiöse Sinngebung zurückgreifen oder, allen voran, patriotisch und kriegsteleologisch bestimmt sind. Etliche semantische Felder oder Narrative, wie zum Beispiel der Opferdiskurs, Liminalitäts- und Transzendenzkonzepte oder auch biblische Intertexte, sowie auch der Rückgriff auf die Phantastik werden dabei von Kriegsliteratur aller ideologischen Richtungen eingesetzt. Allerdings nehmen sie eine sehr unterschiedliche, jeweils spezifische Gestalt und Funktion an. Eine Sonderstellung kommt dabei dem Einsatz der Totentanzfolie zu: Der Darstellungsmodus des Makaberen, welchem Schema er auch immer folgt, führt jede Sinngebung ad absurdum, er bleibt auf die Antikriegsliteratur beschränkt.

Die Nähe des Textes zu einem Aussagesubjekt beziehungsweise eine Widerspiegelung der Innenwelt des Letzteren in Ersterem wird durch eine Reihe lyrischer Texte suggeriert, die psychische und emotionale Vorgänge oder auch die Wahrnehmung, die Persönlichkeit wie auch die Identität betreffende Veränderungsprozesse zur Sprache bringen. Bilder der 'Rückkehr als ein Anderer' können dabei als Topos der Weltkriegsliteratur angesehen werden. Doch die Wahrnehmung von Veränderungsprozessen betrifft auch kurzfristige oder unmittelbare Reaktionen auf extrem belastende Ereignisse, wie Selbstentfremdung oder dem traumatischen Stupor ähnliche Zustände, die in den lyrischen Darstellungen von Fronterlebnissen reichlich Niederschlag finden. Solche Darstellungen sind dabei durchaus nicht auf den Modus eines lyrischen 'Ichs' als Aussagesubjekt und Erlebnisträger beschränkt. Wie alles in der Lyrik ist auch die Wahl der Sprecherperspektiven pragmatisch bestimmt oder zumindest effektgeladen.

Die Umstände der Front- und Schlachterlebnisse des industrialisierten Stellungskriegs sind von solch eingreifender und auch überwältigender Dimension, dass psychische und emotionale Auswirkungen des Erlebten in einer Vielzahl von Texten in Sprache gefasst werden, eine Versprachlichung, die wiederum in den

Kontext von Bewältigungsprozessen gestellt werden muss. Nicht nur veränderte Wahrnehmung, Entfremdungserlebnisse oder auch Bilder der Enthumanisierung, allen voran solche des Animalischen und des Maschinellen, bringen den 'impact' des Kriegserlebnisses zum Ausdruck. Die Wahrnehmungsänderung betrifft einerseits das Selbst, andererseits auch die Zeit- und Raumwahrnehmung. Die Zeit wirkt absolut dehnbar, auch das häufige Motiv einer Rückversetzung in die Kindheit kann in diesen Zusammenhang wie auch in den Kontext der Erschütterung von Identitäten gestellt werden. Die Natur und die Landschaft als semiotischer Raum werden dabei einerseits zur Projektionsfläche von Hoffnung und werden dem Erlebten idyllisierend gegenübergestellt, andererseits nehmen sie die Rolle eines die Ängste und Leiden der Soldaten reflektierenden Patiens ein sowie anderswo auch die eines Agens in Form von Bildern einer die Kriegsoffer verschlingenden Erde.

Ein großes und weitgehend brachliegendes Forschungsfeld stellt ein Korpus dar, das als 'Lyrik des Erinnerns' bezeichnet werden könnte. Gemeint sind hier damit Texte, die die oft unwillkürliche Präsenz von Kriegserlebnissen im Alltag der Heimkehrten zum Ausdruck bringen, die Erinnerung von Veteranen, die gleichsam im Krieg verfangen bleiben. Strukturen des Traumas und Bilder des Unbewältigten, aber auch Mechanismen der Bewältigung kommen hier so deutlich zum Vorschein wie kaum woanders in der Lyrik des Ersten Weltkriegs. Im Kontext der Erinnerungskultur des Ersten Weltkriegs liefern diese Texte einen wertvollen Beitrag zum Verständnis individueller Erinnerungs- und Verarbeitungsprozesse sowie diese begleitender Emotionen. In der französischen Lyrik lässt sich dabei ein umfangreicher Fundus an teils – wie auch im Fall der Frontlyrik – kaum bekannten Texten aus unmittelbarer Nachkriegszeit eruieren, die eine tiefe Einsicht in das Leid zu geben vermögen, das der Mangel an Bewältigung extrem belastender Erlebnisse erzeugen kann. Auch hier lässt sich ein verschiedenste Stilrichtungen und Poetologien übergreifendes Diskursschema feststellen. Von großem Interesse ist zudem die Untersuchung der Überarbeitungen von Frontlyrik in dieser Hinsicht. Auch diese geben Aufschluss über Bewältigungsprozesse, über Distanzierungsmechanismen oder auch über das Überdauern von Traumata. Sie spiegeln zudem erinnerungskulturell dominante Diskurse sowie auch Veränderungen ideologischer (und natürlich auch poetologischer) Hintergründe wider.

Das letzte der in der vorliegenden Studie untersuchten Diskursfelder wurde als das der 'Suche nach Sprache' bezeichnet. Zu einer tiefen Sprachskepsis angesichts des Mangels an, nach Walter Benjamin, 'mitteilbarer' Erfahrung kommt in

der Front- und Heimkehrerlyrik das Dilemma der *parole empêchée* hinzu¹ – die persönliche Grenze des Sagbaren, die mit dem Grad der Bewältigung von Kriegserlebnissen korreliert und für deren Erweiterung der Lyrik als Ausdrucksmedium andere Möglichkeiten offenstehen als etwa der Erzählung oder dem populären Zeugnis. Diese Erweiterungsmöglichkeiten liegen einerseits, so ein weiteres Postulat dieser Studie, in einer Form der Unmittelbarkeit der Darstellung oder, in anderen Worten, in der Bildung und auch Greifbarkeit von Aussagesubjekten mit ihren Emotionen und Traumata, wie sie für das intransitive Schreiben und die *middle-voicedness* der Zeugnisliteratur (nach Berel Lang und Hayden White) charakteristisch sind. Nach Hegel kann von der Lyrik immerhin die «tiefste und reichhaltigste innere Durchlebung des Stoffes» erwartet werden. Auf eine allgemein engere Subjektbindung und höhere Subjektivität des Genres Lyrik in der Tradition Hegels wird von uns daraus zwar nicht prinzipiell geschlossen, wie es etwa Jonathan Culler tut. Sehr wohl gehören diese aber zu den Möglichkeiten der Lyrik, von denen die hier rezipierten Dichter in ihrer Darstellung von Kriegserlebnissen Gebrauch machen und die ihr einen gewissen Vorzug als Medium der Bewältigung verleihen.

Die Möglichkeit der hohen Verdichtung von Metaphorik und Symbolik kann als weiteres lyrisches Merkmal angeführt werden, das die Grenzen des Diskurses dehnbar erscheinen lässt. Metaphorisierung und Symbolisierung ermöglichen eine Distanznahme ebenso wie eine Erweiterung des Referenzbereichs beziehungsweise auch eine Verdunkelung des Sinns, die ein Verstehen auf die Ebene der Intuition verlegt. Genau dort ist auch die Wirkung von Klang und Rhythmus angesiedelt, deren Rolle gerade im Bereich der emotionsgeladenen Zeugnisliteratur sowie in der von Schmerz und Traumata bestimmten Bewältigungslyrik nicht überschätzt werden kann. So kann die der Lyrik eigene Rhythmisierung von Sprache Affekte und Emotionen transportieren, die sich dem diskursiv-rationalen Verstehen eher verschließen. Rhythmus kann aber auch in seiner ordnungsgebenden und resilienzstiftenden Dimension betrachtet werden sowie, insbesondere in traumatisch gefärbter Lyrik, in einem psychisch-kathartischen Sinn wirken. Der Bewältigungsaspekt der Front- und Veteranenlyrik lässt sich einerseits an der kohärenzstiftenden, sinngebenden und subjektkonstituierenden Kraft von Schreibprozessen festmachen sowie andererseits auch an der Funktion der betreffenden Lyrik als Ausdrucksmedium und Träger von Affekt, von Emotion und von Appell.

Auch im Bereich des autoreflexiven Schreibens gibt es neben Jean Cocteau's *Discours du grand sommeil* kaum bekannte und 'vergessene' Texte aus der französischen Kriegs- und Nachkriegslyrik, die uns Aufschluss geben über die Zweifel

1 Vgl. Danièle James-Raoul/Sabine Forero Mendoza u. a. (Hg.): *La parole empêchée*.

und den Schmerz, die den Schreibprozess oft begleiteten. Auch gattungsspezifische Reflexionen über die Lyrik als Ausdrucksmedium finden sich in Gedichten und insbesondere Vorworten der Front- und Veteranenlyrik und zeugen von einem Wechselverhältnis – die Gegebenheiten des Mediums bestimmen die Möglichkeiten des Ausdrucks, doch andererseits verleiht auch das Kriegserlebnis dem Medium eine neue, eigene Form.

Bibliographie

Primärtexte

- Apollinaire, Guillaume: *Œuvres poétiques*. Paris: Gallimard 1965 (Bibliothèque de la Pléiade).
— *Alcools*. Bd. III. Herausgegeben von Marie-Jeanne Durry. Paris: CDU/Sedès 1979³.
- Aragon, Louis: *Le roman inachevé*. Paris: Gallimard 1980 [1956].
- Arcos, René: *Le Sang des Autres. Poèmes, 1914–1917*. Paris: Sablier 1919.
- Barbusse, Henri: *Le feu (journal d'une escouade)*. Herausgegeben von Denis Pernot. Paris: Flammarion 2014.
- Baudelaire, Charles: *Les fleurs du mal. Les Épaves, Bribes, Poèmes divers, Amoenitates Belgicae*. Herausgegeben von Antoine Adam. Paris: Garnier 1961.
- Baum, Peter: *Schützengrabenseise*. Berlin: Der Sturm 1916.
- Bécquer, Gustavo Adolfo: *Obras completas*. Herausgegeben von Joan Estruch Tobella. Madrid: Cátedra 2004.
- Céline, Louis-Ferdinand: *Voyage au bout de la nuit*. Paris: Gallimard 2018 (folio).
- Cendrars, Blaise: *L'homme foudroyé*. Paris: Denoël 2002 [1945].
- Chennevière, Georges: *Appel au monde*. Paris: Fêtes du peuple 1919.
— *Poèmes, 1911–1918*. Paris: La Maison des Amis du Livre 1920.
— *Œuvres poétiques*. Paris: Gallimard/nrf 1929⁵.
- Cocteau, Jean: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*. Paris: Gallimard 2003.
- Costel, Paul: *Les hurlements de l'enfer. Poèmes des tranchées*. Paris: Eugène Figuière 1919.
- Courtot, Roger: *Ad Gloriam. Poèmes des tranchées 1914–1918*. Illustrations de André Lagrange, Paris: Éditions du combattant o. J.
- Dorgelès, Roland (2014): *Les croix de bois*. Paris: Magnard 2014.
- Drieu La Rochelle, Pierre: *Interrogation. Poèmes*. Paris: NRF 1917.
— *La comédie de Charleroi*. Paris: Gallimard 2015.
- Engelke, Gerrit: *Das Gesamtwerk: Rhythmus des neuen Europa*. Herausgegeben von Hermann Blome, München: List 1960.
- Garnier, Noël: *Le don de ma mère*. Paris: Flammarion 1920.
— *Le mort mis en croix*. Paris: Flammarion 1926.
- Genevoix, Maurice: *Maurice Genevoix sur sa blessure en 1915 dans le «Magazine mensuel de la Première Guerre mondiale»* Radiointerview übertragen am 31. Juli 1965 (https://www.franceculture.fr/histoire/maurice-genevoix-sur-la-grande-guerre-je-suis-oblige-de-dire-je-mais-je-mefface-derriere-ce-je-;_letzte_Zugriff_10.10.2019).
- *Ceux de 14*. Paris: Flammarion 2013.
- Hannecart, Edouard: *Sous les Drapeaux (Croquis de Régiment)*. Paris: Les Gémeaux 1925².
- Hieronymus: *Biblia sacra vulgata*. Bd. III. Herausgegeben von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger. Berlin/Boston: De Gruyter 2018.
- Krémer, Louis: *D'encre, de fer et de feu. Lettres à Henri Charpentier (1914–1918)*. Paris: La Table Ronde 2008.
- Larréguy de Civireux, Marc de: *La Muse de Sang*. Paris: Société Mutuelle d'Édition 1920.
- Le Bochofage. Organe anticafardeux, kaisericide et embuscophobe ... Rédaction 6e compagnie du 68e régiment d'infanterie*, N. 9, 28 avril 1917.
- Linai, Lucien: *Les minutes rouges*. Jarville-Nancy: Les Arts Graphiques Modernes 1926.

- Musil, Robert: *Tagebücher*. Herausgegeben von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1976.
- Péricard, Jacques: *Debout les morts ! Souvenirs et impressions d'un soldat de la Grande Guerre*. Bd. III, Paques rouges. Paris: Payot 1919.
- Porché, François: *L'arrêt sur la Marne. Sixième édition*. Paris: nrf 1916.
 — *Le poème de la tranchée*. Troisième édition. Paris: nrf 1916.
 — *Les commandements du destin*. Paris: Émile-Paul Frères 1921.
- Sauvage, Marcel: *Quelques choses*. Paris: Ed. la Veilleuse 1919.
 — *Le Premier Homme que j'ai tué*. Paris: La renaissance du livre 1929 [réed. Grasset 1976].
 — *A soi-même accordé. Poèmes*. Paris: Denoël 1938.
 — «*Ça manque de sang dans les enciers*». *Mémoires 1895–1981*. Recueillis par Jean José Marchand. Ed. annotée et préfacée par Vincent Wackenheim. Paris: Ed. Claire Paulhan 2021 (Collection «Pour Mémoire»).
- Sbarbaro, Camillo: *L'opera in versi e in prosa. Poesie, Trucoli, Fuochi fatui, Cartoline in franchigia, Versioni*. Milano: Garzanti 1999³ (gli elefanti poesia).
- Schneider, Constantin: *Die Kriegserinnerungen 1914–1918*. Herausgegeben von Oskar Dohle. Wien: Böhlau 2003 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 95).
- Stramm, August: *Briefe an Nell und Herwarth Walden*. Herausgegeben von Michael Trabitzsch. Berlin: Edition Sirene 1988.
- Ungaretti, Giuseppe: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. Herausgegeben von Leone Piccioni, Milano: Mondadori 2000¹⁷ (I Meridiani).
- Vaillant-Couturier, Paul: *XIII Danses Macabres*. Paris: Clarté 1920.
- Vildrac, Charles: *Chants du désespéré. 1914–1920*. Paris: Gallimard (nrf) 1946¹⁴.
 — *Chants du désespéré. 1914–1920*. Paris: Gallimard (nrf) 2016.

Anthologien

- Anon. (Hg.): *Les Poètes de la Guerre*. Recueil de poésies parues depuis le 1er août 1914. Paris/Nancy: Librairie Militaire Berger-Levrault 1915 (Pages d'Histoire – 1914–1915).
- Anon. (Hg.): *Les Chansons de la Guerre*. Paris/Nancy: Librairie Militaire Berger-Levrault 1916 (Pages d'Histoire – 1914–1916).
- Anon. (Hg.): *Les Auteurs de la Tranchée. Pages choisies des lauréats du concours des auteurs du front*. Paris: La Renaissance du Livre 1917.
- Anon. (Hg.): *Anthologie des écrivains morts à la guerre (1914–1918)*. Publiée par l'Association des Écrivains Combattants. 5 Bde. Amiens: Bibliothèque du Hérisson Edgar Malfère (1924–1927).
- Béal, Jacques (Hg.): *Les poètes de la Grande Guerre. Anthologie*. Paris: le cherche midi 1992 (Collection Espaces).
- Compagnon, Antoine (Hg.): *La Grande Guerre des écrivains. D'Apollinaire à Zweig*. Paris: Gallimard 2014 (folio classique).
- Cortellessa, Andrea (Hg.): *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*. Milano: Mondadori 1998 (Testi e pretesti).
- Goldberg, Nancy Sloan: *En l'honneur de la juste parole. La poésie française contre la Grande Guerre*. New York: Lang 1993.
- Hibberd, Dominic/John Onions (Hg.): *Poetry of the Great War. An Anthology*. Houndmills/Basingstoke/Hampshire/London: Macmillan 1986.

- Higgins, Ian (Hg.): *Anthology of First World War French Poetry*. Glasgow: University of Glasgow French and German Publications 1996.
- Prévost, Ernest/Charles Dornier (Hg.): *Le livre épique. Anthologie des poèmes de la Grande Guerre*. Paris: Chapelot 1920.
- Rolland, Romain: *Les poètes contre la guerre. Anthologie de la poésie française 1914/1919*. Genève: Sablier 1920.

Essais und Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: Weit vom Schuß [1951]. In: ders.: *Minima Moralia*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 62–66.
- Kulturkritik und Gesellschaft [1949]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*, Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, «Prismen. Ohne Leitbild». Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977.
- Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge* (Homo sacer III). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- Anon. (s.a.): La NRF et la Grande Guerre. In: <http://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Document-La-NRF-et-la-Grande-Guerre> (letzter Zugriff 16.10.2019).
- Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2005 (Universal-Bibliothek; 7828).
- Asholt, Wolfgang: Le début de la Grande Guerre vu comme expérience des limites chez Drieu La Rochelle et Martin du Gard. In: Pierre Glaudes/Helmut Meter (Hg.): *L'Expérience des limites dans les récits de guerre (1914–1945)*. Genève: Slatkine 2001, S. 47–62.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck 2009⁴.
- Auer, Peter: *Sprachliche Interaktion. Eine Einführung anhand von 22 Klassikern*. Tübingen: Niemeyer 1999 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 60).
- Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen: Francke 2015¹¹[1946].
- Bachmann, Ingeborg: Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins. In: *Werke, IV: Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*. Herausgegeben von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München/Zürich: Piper 1978, S. 103–127.
- Ballinger, Pamela: Blutopfer und Feuertaufe. In: Hans Ulrich Gumbrecht/Friedrich Kittler u. a. (Hg.): *Der Dichter als Kommandant: D'Annunzio erobert Fiume*. München: Fink 1996, S. 175–204.
- Barthes, Roland: Ecrire, verbe intransitif? [1960]. In: *Œuvres complètes*. Bd. II. Herausgegeben von Éric Marty. Paris: Seuil 1994, S. 973–980.
- Basseler, Michael/Dorothee Birke: Mimesis des Erinnerns. In: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin/New York: De Gruyter, S. 123–148.
- Beaupré, Nicolas: *Écrire en guerre, écrire la guerre. France, Allemagne 1914–1920*. Paris: CNRS 2006 (CNRS Histoire).
- Becker, Annette: Ce que l'on ne vous a jamais dit. In: *L'Express* (5.11.1998), o. S. (www.lexpress.fr/actualite/societe/ce-que-l-on-ne-vous-a-jamais-dit_494742.html); letzter Zugriff 08.11.2019).
- Becker, Annette (2000): L'histoire religieuse de la guerre 1914–1918. In: *Revue d'histoire de l'Église de France* 86, 217 (2000), S. 539–549.

- Becker, Annette: *La Grande Guerre d'Apollinaire. Un poète combattant*, Paris: Tallandier 2014 (TEXTO. Le goût de l'histoire).
- Becker, Annette: *La guerre et la foi. De la mort à la mémoire, 1914–années 1930*. Paris: Armand Colin 2015².
- Bendrath, Wiebke: *Ich, Region, Nation. Maurice Barrès im französischen Identitätsdiskurs*. Tübingen: De Gruyter 2011.
- Benjamin, Walter: Erfahrung und Armut [1933]. In: Dorothee Kimmich/Rolf Renner/Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 106–112.
- Bettelheim, Bruno: *Erziehung zum Überleben. Zur Psychologie der Extremsituation*. München: DTV 1985² [1979].
- Bianchi, Nicolas/Toby Garfitt: *Writing the Great War: francophone and anglophone poetics. Comment écrire la Grande Guerre?: poétiques francophones et anglophones*. Oxford/Wien: Lang 2017 (Le Romantisme et après en France, 27).
- Bidal, Marie Louise: *Les écrivains de l'Abbaye. Georges Duhamel, Jules Romains, Charles Vildrac, René Arcos, Luc Durtain, Georges Chennevière*. Paris: Boivin 1938.
- Blanchot, Maurice: *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard (nrf) 2014 [1980].
- Bronfen, Elisabeth: *Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus Pilgrimage*. Tübingen: Niemeyer 1986.
- Buelens, Geert: *Europas Dichter und der Erste Weltkrieg*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014.
- Bühler, Karl: *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion von Sprache*. Stuttgart: Fischer 1965² [1934].
- Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1997² (Sammlung Metzler, 284).
- Butzer, Günter/Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2012².
- Campa, Laurence: *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique*. Paris: Classiques Garnier 2010 (Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles, 12).
- *Guillaume Apollinaire*. Paris: Gallimard (NRF) 2013.
- Première Guerre mondiale – La poésie. In: Silke Segler-Meißner/Isabella von Treskow (Hg.): *Traumatisierung und mémoire culturelle. France et espaces francophones*. Berlin/Boston: De Gruyter 2024, S. 115–128.
- Caruth, Cathy: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press 1996.
- Casanova, Jean-Yves: Guillaume Apollinaire. Portrait du poète en Éros guerrier. In: Romain Vignest/Jean-Nicolas Corvisier (Hg.): *La Grande Guerre des écrivains*. Paris: Garnier 2015 (Rencontres, 137), S. 181–202.
- Cazals, Rémy (Hg.): *500 témoins de la Grande Guerre*. Portet-sur-Garonne: Éditions midi-pyrénéennes, Édhisto 2013.
- Chevalier, Jean/Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*. Paris: Laffont 1982.
- Chidiac, Nayla/Claude Barrois: Narration et mémoire. Du survivant à l'écrivain. In: *Annales Médico-Psychologiques* 173 (2015), S. 303–307.
- Collot, Michel: Landschaft. In: Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.): *Handbuch Literatur und Raum*. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. 151–160.
- Cru, Jean Norton: *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*. Paris: Les Étincelles 1929.
- Culler, Jonathan: Why Lyric?. In: *PMLA* 123, 1 (2008), S. 201–206.
- *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press 2015.
- Why Rhythm? In: Ben Glaser/Jonathan Culler (Hg.): *Critical Rhythm. The Poetics of a Literary Life Form*. New York: Fordham University Press 2019 (Verbal Arts: Studies in Poetics), S. 21–39.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen: Francke 1993¹¹.

- Boris Cyrulnik: Traumatisme et mémoire culturelle. In: Silke Segler-Meißner/Isabella von Treskow (Hg.): *Traumatisme et mémoire culturelle*. Berlin/Boston: De Gruyter 2024, S. 73–84.
- Dagen, Philippe: *Le silence des peintres. Les artistes face à la grande guerre*. Paris: Hazan 2012.
- Darrieussecq, Marie/Frank Witzel u. a. (Hg.): *Avant-garde perdue. Verlorene Avantgarde*. Nancy: Goethe Institut 2017.
- Debon, Claude: *Guillaume Apollinaire après "Alcools". 1. Calligrammes*. Paris: Minard 1981 (Bibliothèque Guillaume Apollinaire, 12/Bibliothèque des lettres modernes, 31).
- Décaudin, Michel (Hg.): *Apollinaire et la guerre*. 2. Bde. Paris: Lettres Modernes Minard 1973–1976 (La revue des lettres modernes, 450–455/Série Guillaume Apollinaire, 13).
- De Julio, Maryann: The Drama of Self in Apollinaire and Reverdy: Play of Light and Shadow. In: *French Forum* 6 (1981), S. 154–162.
- Dilthey, Wilhelm: Die Einbildungskraft des Dichters: Bausteine für eine Poetik. In: *Philosophische Aufsätze. Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor-Jubiläum gewidmet*. Leipzig 1887 (Philosophische Aufsätze, 10), S. 303–482.
- Disanto, Giulia: *La poesia al tempo della guerra. Percorsi esemplari del Novecento*. Milano: FrancoAngeli 2007 (Critica letteraria e linguistica).
- Duhamel, Georges: *Guerre et littérature. Conférence faite le 13 janvier 1920 à la Maison des Amis des Livres*. Paris: Monnier 1920.
- Dupray, Micheline: *Roland Dorgelès. Un siècle de vie littéraire française*. Paris: Albin Michel 2000.
- Eckhardt-Henn, Annegret/Sven Olaf Hoffmann (Hg.): *Dissoziative Bewusstseinsstörungen. Theorie, Symptomatik, Therapie*. Stuttgart/New York: Schattauer 2004.
- Eksteins, Modris: *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990.
- Erl, Astrid: *Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren*. Trier: WVT 2003 (Studien zur Englischen Literatur- und Kulturwissenschaft, 10).
- /Ansgar Nünning (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin: De Gruyter 2005 (Media and cultural memory, 2).
- Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies. In: *Journal of Aesthetics & Culture* 3 (2011), o. S. DOI: 10.3402/jac.v3i0.7186.
- Felman, Shoshana/Dori Laub: *Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York (u. a.): Routledge 1992.
- Fiedler, Peter: *Dissoziative Störungen und Konversion. Trauma und Traumabehandlung*. Weinheim: Beltz 2001².
- Freud, Sigmund: Zeitgemäßes über Krieg und Tod [1915]. Projekt Gutenberg, <https://guten-berg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-i-7123/38>, o. S. (16.10.2019).
- Jenseits des Lustprinzips. In: ders.: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Bd. XIII. Herausgegeben von Anna Freud u. a. Frankfurt am Main: Fischer 1987⁹, S. 1–70.
- Fricke, Hannes: *Es hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie*. Göttingen: Wallstein 2004.
- Friedländer, Saul: Trauma, Transference and «Working through» in Writing the History of the «Shoah». In: *History and Memory*, 4, 1 (1992), S. 39–59.
- Friedländer, Saul (Hg.): *Probing the Limits of Representation: nazism and the 'Final solution'*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press 1993².
- Friedrich, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Erweiterte Neuausgabe, Hamburg: Rowohlt 1979⁹.

- Fulda, Daniel/Silvia S. Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin/New York: De Gruyter 2002.
- Fussell, Paul: *The Great War and Modern memory*. New York: Oxford University Press 2000 [1975].
- Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*. München: Fink 1992 (Bild und Text).
- Gibelli, Antonio: *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*. Torino: Bollati Boringhieri 2007⁸ [1990].
- Giono, Jean: Je ne peux pas oublier. In: *Europe* (15.11.1934), S. 377–389.
- Glaser, Ben/Jonathan Culler: *Critical Rhythm. The Poetics of a Literary Life Form*. New York: Fordham University Press 2019 (Verbal Arts: Studies in Poetics).
- Glaser, Ben: Introduction. In: ders./Jonathan Culler (Hg.): *Critical Rhythm. The Poetics of a Literary Life Form*. New York: Fordham University Press 2019 (Verbal Arts: Studies in Poetics), S. 1–20.
- Glaudes, Pierre/Helmut Meter (Hg.): *L'Expérience des limites dans les récits de guerre (1914–1945)*. Genève: Slatkine 2001.
- Goldberg, Nancy Sloan: *Discourse of Dissent. French Poetry against the Great War*. Nashville, Tenn.: Vanderbilt University 1987.
- *En l'honneur de la juste parole. La Poésie française contre la Grande Guerre*. New York: Lang 1993.
- *Woman, Your Hour is Sounding. Continuity and Change in French Women's Great War Fiction. 1914–1919*. London/New York: Palgrave Macmillan 1999.
- French Women Poets Respond to the Great War. In: Patrick J. Quinn/Steven Trout (Hg.): *The Literature of the Great War Reconsidered. Beyond Modern Memory*. London/New York: Palgrave Macmillan 2001, S. 93–112.
- Grugger, Helmut: *Trauma-Literatur-Moderne. Poetische Diskurse zum Komplex des Psychotraumas seit der Spätaufklärung*. Wiesbaden: Metzler 2018.
- Guermès, Sophie: Du réalisme en poésie. In: *Poétique* 66, 2 (2011), S. 171–184.
- Habermann, Frank: *Literatur/Theorie der Unsagbarkeit*. Würzburg: Ergon 2012.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik. Mit einem einführenden Essay von Georg Lukács*. Hg. von Friedrich Bassenge. Berlin: Aufbau-Verlag 1955 [1835–38] (Klassisches Erbe aus Philosophie und Geschichte).
- Herbold, Willy/Ulrich Sachsse (Hg.): *Das so genannte Innere Kind*, Stuttgart: Schattauer Verlag (Klett) 2012².
- Hofmann, Arne: Dissoziation und Posttraumatische Belastungsstörung. In: Annegret Eckhardt-Henn/Sven Olaf Hoffmann (Hg.): *Dissoziative Bewusstseinsstörungen. Theorie, Symptomatik, Therapie*. Stuttgart/New York: Schattauer 2004, S. 295–304.
- Hoffmann, Gerhard: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit*. Stuttgart: Metzler 1978.
- Hüppauf, Bernd: Räume der Destruktion und Konstruktion von Raum. Landschaft, Sehen, Raum und der Erste Weltkrieg. In: *Krieg und Literatur. War and Literature* 3 (1991), S. 105–123.
- Das Schlachtfeld als Raum im Kopf. Mit einem Postscriptum nach dem 11. September 2001. In: Steffen Martus/Marina Münkler u. a. (Hg.): *Schlachtfelder. Codierung von Gewalt im medialen Wandel*. Berlin: Akademie Verlag 2003, S. 207–234.
- *Was ist Krieg? Zur Grundlegung einer Kulturgeschichte des Kriegs*. Bielefeld: Transcript 2013 (Histoire, 37).
- Isnenghi, Mario: *Il mito della Grande Guerra*, Bologna: il Mulino 1989.
- Jakobson, Roman: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Herausgegeben von E. Holenstein und T. Scheibert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 262).
- James-Raoul, Danièle/Sabine Forero Mendoza/Peter Kuon/Élisabeth Magne (Hg.): *La parole empêchée*. Tübingen: Narr/Francke/Attempo 2017 (études littéraires françaises, 79).

- Jay, Martin: *Of Plots, Witnesses and Judgments*. In: Saul Friedländer (Hg.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the 'Final solution'*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press 1993², S. 97–107.
- Jean Paul: *Politische Nachklänge*, Heidelberg: Winter 1832.
- Jung, Carl Gustav: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. In: *Gesammelte Werke. Erster Halbband 9/I*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1980⁴.
- Kasper, Judith: *Der traumatisierte Raum. Insistenz, Inschrift, Montage bei Freud, Levi, Kertész, Sebald und Dante*. Berlin/Boston: De Gruyter 2016 (Mimesis, 63).
- Keilson, Hans: *Sequentielle Traumatisierung bei Kindern. Untersuchung zum Schicksal jüdischer Kriegswaisen*. Gießen: Psychosozial Verlag 2005.
- Klüger, Ruth: *weiter leben. Eine Jugend*. Göttingen: Wallstein 1993².
- Knoch, Peter: Erleben und Nacherleben: Das Kriegserlebnis im Augenzeugenbericht und im Geschichtsunterricht. In: Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich u. a. (Hg.): *Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch ... Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs*. Essen: Klartext 1993 (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte, N.F., 1), S. 199–220.
- Kohlroß, Christian: *Theorie des modernen Naturgedichts: Oskar Loerke – Günter Eich – Rolf Dieter Brinkmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- Kolk, Bessel A. van der/Paul Brown/Onno van der Hart: Pierre Janet on Post-Traumatic Stress. In: *Journal of Traumatic Stress* 2, 4 (1989), S. 365–378.
- Kolk, Bessel A. van der/Alexander C. McFarlane/Lars Weisæth (Hg.): *Traumatic Stress: Grundlagen und Behandlungsansätze. Theorie, Praxis und Forschungen zu posttraumatischem Streß sowie Traumatherapie*. Paderborn: Junfermann 2000.
- Kolk, Bessel A. van der /Alexander C. McFarlane: Trauma-ein schwarzes Loch. In: Bessel A. van der Kolk/Alexander C. McFarlane/ Lars Weisæth (Hg.): *Traumatic Stress, Grundlagen und Behandlungsansätze. Theorie, Praxis und Forschungen zu posttraumatischem Streß sowie Traumatherapie*. Paderborn: Junfermann 2000, S. 27–45.
- Kuon, Peter (Hg.): *Trauma et texte*. Frankfurt am Main/Wien (u. a.): Lang 2008.
- Kuon, Peter: *L'écriture des revenants. Lectures de témoignages de la déportation politique*. Bruxelles: Kimé 2013.
- Kühner, Angela: Traumatisme individuel et traumatisme collectif. In: Silke Segler-Meißner/Isabella von Treskow (Hg.): *Traumatisme et mémoire culturelle. France et espaces francophones*. Berlin: De Gruyter 2024, S. 35–54.
- LaCapra, Dominick: *Geschichte und Kritik*. Frankfurt am Main: Fischer 1987.
- *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: JHU Press 2000.
- *History in Transit. Experience, Identity, Critical Theory*. Ithaca: Cornell University Press 2004.
- Lang, Berel: *Act and Idea in the Nazi Genocide*. Chicago: University of Chicago Press 1990.
- Laub, Dori/Daniel Podell: Art and Trauma. In: *International Journal of Psycho-Analysis* 76 (1995), S. 991–1005.
- Laubi, Otto: Der Rhythmus und seine therapeutische Verwendung. In: *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* 82, 1 (1923), S. 165–175.
- Leed, Eric J.: *No Man's Land. Combat & Identity in World War I*. Cambridge: Cambridge University Press 1981.
- Lentengre, Marie-Louise: L'écriture de la guerre chez Apollinaire, Marinetti et Ungaretti. In: Michel Décaudin/Sergio Zoppi (Hg.): *Guillaume Apollinaire devant les Avant-Gardes européennes*. Roma: Bulzoni 1997 (Quaderni del Novecento Francese, 17), S. 207–226.
- Lewin, Kurt: Kriegslandschaft. In: *Kurt-Lewin-Werkausgabe*. Bd. 4: *Feldtheorie*. Herausgegeben von Carl-Friedrich Graumann. Bern: Huber/Stuttgart: Klett 1982, S. 215–325.

- Lieskounig, Jürgen: Sich der Vergangenheit stellen – aber wie? Überlegungen zur Problematik der sogenannten ‘Bewältigungsliteratur’ in der westdeutschen Prosaliteratur der Nachkriegszeit. In: Helmut Koopmann/Manfred Misch (Hg.): *Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne. Festschrift für Hans-Jörg Knobloch*. Paderborn: mentis 2002, S. 223–236.
- Lindner-Wirsching, Almut: *Französische Schriftsteller und ihre Nation im Ersten Weltkrieg*. Tübingen: De Gruyter 2004 (Mimesis, 43).
- Linse, Ulrich: Das wahre Zeugnis. Eine psychohistorische Deutung des Ersten Weltkriegs. In: Klaus Vondung (Hg.): *Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1980, S. 90–114.
- «Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden!» Zur Resymbolisierung des Soldatentods. In: Klaus Vondung (Hg.): *Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1980, S. 262–274.
- Löschnigg, Martin: *Der Erste Weltkrieg in deutscher und englischer Dichtung*. Heidelberg: Winter 1994 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 3,134).
- «Ich habe kein Wort». Betrachtungen zu einem Topos literarischer Texte über den Ersten Weltkrieg. In: *LiTheS* 10 (2014), S. 35–53.
- Margalit, Avishai: *Ethik der Erinnerung*. Frankfurt am Main: Fischer 2000 (Max Horkheimer Vorlesungen).
- *L'éthique du souvenir*. Paris: Flammarion 2006 (Climats).
- Marinetti, Filippo Tommaso: *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Mondadori 1983.
- Marsland, Elizabeth A.: *The nation's cause. French, English and German poetry of the First World War*. London (u. a.): Routledge 1991.
- McAdams, Dan P.: The Psychology of Life Stories. In: *Review of General Psychology* 5,2 (2001), S. 100–122.
- Meidl, Martina: ‘Tace coi morti il monte’. Raum und Kriegstopik in der italienischen Literatur der Alpenfront. In: *Romanische Studien* 4 (2016), S. 243–264.
- ‘Oublier l’usage des mots’. Speech and Speechlessness in First World War Poetry. In: *PhiN-Beiheft* 15 (2018), S. 61–77.
- Merton, Robert K.: Social structure and anomie. In: *American Sociological Review* 3, 5 (1938), S. 672–682.
- Meter, Helmut: *Facetten polymorpher Lyrik. Beobachtungen zu Gedichten Apollinaires*. Göttingen: V&R unipress/Bonn University Press 2021 (Deutschland und Frankreich im wissenschaftlichen Dialog/Le dialogue scientifique franco-allemand, 10).
- Michel, Laure: Le patriotisme d’Apollinaire. In: Romain Vignest/Jean-Nicolas Corvisier (Hg.): *La Grande Guerre des écrivains*. Paris: Garnier 2015 (Rencontres, 137), S. 203–222.
- Mole, Gary D.: L’horreur de la guerre, l’extase de la guerre: la poésie française des soldats-poètes, 1914–18. In: *Nouvelles Études Francophones* 24, 2 (2009), S. 37–54.
- L’Enfer noir de la guerre aux visions spectrales: le réalisme graphique dans la poésie de combat de Paul Costel. In: *Essays in French Literature and Culture* 51 (2014), S. 77–96.
- Mülder-Bach, Inka (Hg.): *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkriegs*. Wien: WUV 2000 (Edition Parabasen).
- Müller, Olaf: *Der unmögliche Roman. Antikriegsliteratur in Frankreich zwischen den Weltkriegen*. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld/Nexus 2006.
- Murat, Michel: Les avant-gardes littéraires et la Grande Guerre. In: Romain Vignest/Jean-Nicolas Corvisier (Hg.): *La Grande Guerre des écrivains*. Paris: Classiques Garnier 2016, S. 415–434.
- Nieraad, Jürgen: *Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie*. Lüneburg: zu Klampen 1994.

- Ortner, Jessica: *Poetologie «nach Auschwitz»: Narratologie, Semantik und sekundäre Zeugenschaft in Elfriede Jelineks Roman «Die Kinder der Toten»*. Berlin: Frank & Timmes 2016.
- Otto, Rudolf: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München: Beck 1987 (Beck'sche Reihe).
- Parenteau, Olivier: *Quatre poètes dans la Grande Guerre. Apollinaire, Cocteau, Drieu la Rochelle, Éluard Liège*: Presses Universitaires de Liège 2014.
- Paz, Octavio: *El arco y la lira*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica 1986.
- Rasson, Luc: *Écrire contre la guerre: littérature et pacifismes; 1916 – 1938*. Paris (u. a.): L'Harmattan 1997.
- Rehage, Georg Philipp: «Wo sind Worte für das Erleben». *Die lyrische Darstellung des Ersten Weltkrieges in der französischen und deutschen Avantgarde*. G. Apollinaire, J. Cocteau, A. Stramm, W. Klemm. Heidelberg: Winter 2003 (Studia Romanica III).
- Reid, Fiona: *Broken Men. Shell Shock, Treatment and Recovery in Britain 1914–1930*. London/New York: continuum 2011².
- Ricœur, Paul: *Zeit und Erzählung I. Zeit und historische Erzählung*. München: Fink 1988.
- *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil 1990.
- *Zeit und Erzählung III. Die erzählte Zeit*. München: Fink 1991.
- *Die lebendige Metapher*. München: Fink 2004³ (Übergänge, 12).
- Rolland, Romain/Stefan Zweig: *Von Welt zu Welt. Briefe einer Freundschaft*. Berlin: Aufbau 2014.
- Schmitz-Emans, Monika: *Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld*. Heidelberg: Winter 1993 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 122).
- *Die Sprache der modernen Dichtung*. München: Fink 1997 (UTB).
- Schoentjes, Pierre (Hg.): *La Grande Guerre. Un siècle de fictions romanesques*. Actes du Colloque 13–15 mars 2008. Genève: DROZ 2008 (Romanica Gandensia, XXXVI).
- Scott, Joan W.: The Evidence of Experience. In: *Critical Inquiry* 17, 4 (1991), S. 773–797.
- Segler-Meißner, Silke/Isabella von Treskow (Hg.): *Traumatisierung und kulturelle Erinnerung. France et espaces francophones*, Berlin/Boston: De Gruyter 2024.
- Shay, Jonathan: *Achilles in Vietnam. Combat Trauma and the Undoing of Character*. New York: Atheneum Books 1994.
- Silver, Kenneth: *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*. Paris: Flammarion 1991.
- Smith, Leonard V.: *The Embattled Self. French Soldiers' Testimony of the Great War*. Ithaca/London: Cornell University Press 2014.
- Solomon, Zahava/Nathaniel Laror/Alexander C. McFarlane: Posttraumatische Akutreaktionen bei Soldaten und Zivilisten. In: Bessel A. van der Kolk/Alexander C. McFarlane u. a. (Hg.): *Traumatic Stress: Grundlagen und Behandlungsansätze. Theorie, Praxis und Forschungen zu posttraumatischem Streß sowie Traumatherapie*. Paderborn: Junfermann 2000, S. 117–130.
- Somogyi, Ashley: 'That other life': Poetic exploration of responses to the dichotomy of war and home in First World War poetry. In: Nicolas Bianchi/Toby Garfitt (Hg.): *Writing the Great War. Comment écrire la Grande Guerre? Francophone and Anglophone Poetics. Poétiques francophones et anglophones*. Oxford: Lang 2017, S. 65–82.
- Städtler, Thomas: *Lexikon der Psychologie: Wörterbuch, Handbuch, Studienbuch*. Stuttgart: Kröner 1998.
- Staiger, Emil: *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich: Atlantis 1956³.
- *Musik und Dichtung*. Zürich: Atlantis 1966³.
- Stamelman, Richard: *Lost Beyond Telling. Representations of Death and Absence in Modern French Poetry*. Ithaca/London: Cornell University Press 1990.

- Steele, Stephen/Anne-Françoise Bourreau-Steele: *Louis de Gonzague Frick dans tous ses états. Poète, soldat, courriériste, ami*. Paris: Classiques Garnier 2017 (Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles, 66).
- Steiner, George: *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. New York: Atheneum 1977².
- Stoltzfus, Ben: Georges Chennevière and Les Fêtes du Peuple. In: *Comparative Literature* 28, 4 (1976), S. 343–361.
- Stückrath, Jörn/Jürg Zbinden (Hg.): *Metageschichte: Hayden White und Paul Ricœur. Dargestellte Geschichte in der europäischen Kultur im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombrich*. Baden-Baden: Nomos 1997.
- Stumm, Gerhard/Alfred Pritz (Hg.): *Wörterbuch der Psychologie*. Wien/New York: Springer 2000.
- Tellier, Arnaud: *Expériences traumatiques et écriture*. Paris: Anthropos 1998 (Psychanalyse).
- Tewes, Uwe/Klaus Wildgrube (Hg.): *Psychologie-Lexikon*. München/Wien: Oldenbourg 1999².
- Treskow, Isabella von: Zeugnis als Genre und Schreibpraxis. Zu Peter Kuons L'écriture des revenants. In: *Romanische Studien* 3 (2016), S. 493–498 .
- La notion de traumatisme psychique et l'idée de l'être humain. In: Silke Segler-Meßner/Isabella von Treskow (Hg.): *Traumatisme et mémoire culturelle. France et espaces francophones*. Berlin/Boston: De Gruyter 2024, S. 13–34.
- Trevisan, Carine: *Les fables du deuil. La grande guerre: mort et écriture*. Paris: puf 2001 (Perspectives littéraires).
- Turner, Victor: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt am Main: Fischer 1995 (Sozialwissenschaft Fischer).
- Vignest, Romain/Jean-Nicolas Corvisier (Hg.): *La Grande Guerre des écrivains*. Paris: Classiques Gallimard 2016.
- Vondung, Klaus: Geschichte als Weltgericht. Genesis und Degradation einer Symbolik. Postskript: Zum internationalen und gesellschaftlichen Kontext apokalyptischer Deutungen des Ersten Weltkriegs. In: ders. (Hg.): *Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1980, S. 62–89.
- Vondung, Klaus (Hg.): *Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1980.
- Vovelle, Michel: Pertinence et ambiguïté du témoignage littéraire pour une histoire des attitudes collectives devant la mort. In: Gilles Ernst (Hg.): *La mort en toutes lettres*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy 1983, S. 291–300.
- Waldron, Sharn: 'Black holes': escaping the void. In: *Journal of Analytical Psychology* 58 (2013), S. 99–117.
- Watson, Alex: Self-deception and Survival: Mental Coping Strategies on the Western Front, 1914–18. In: *Journal of Contemporary History* 41, 2 (2006), S. 247–268.
- Wellek, René: Genre Theory, the Lyric and Erlebnis. In: ders. (Hg.): *Discriminations: concepts of criticism*. New Haven/London: Yale University Press 1970, S. 225–252.
- White, Hayden: *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1999.
- Historical Emplotment and the Problem of Truth. In: Saul Friedländer (Hg.): *Probing the Limits of Representation: nazism and the 'Final solution'*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press 1993², S. 37–54.
- /Judith Huber: Ich glaube nicht, daß eine Theorie wie meine dazu da ist, angewandt zu werden. Ein Gespräch zwischen Hayden White und Judith Huber. In: *ÖZG* 9, 2 (1998), S. 246–255.

- Winter, Jay Murray: Les poètes-combattants de la grande guerre. Une nouvelle forme du sacré. In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 41 (1994), S. 67–73.
- *Sites of memory, sites of mourning: The Great War in European cultural history*. Cambridge: Cambridge University Press 1997² (Studies in the Social and Cultural History of Modern Warfare).
- Shell Shock. In: ders./Emmanuel Sivan (Hg.): *The Cambridge History of the First World War. Vol. III: Civil Society*. Cambridge: Cambridge University Press 2014, S. 310–333.
- Winter, Susanne: *Jean Cocteau's frühe Lyrik: poetische Praxis und poetologische Reflexion*. Berlin: Erich Schmidt 1994 (Studienreihe Romania).
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus, Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- Wundt, Wilhelm: *Grundriß der Psychologie*. Leipzig: Engelmann 1896.
- Young, James E.: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag 1992.
- Hayden White, postmoderne Geschichte und der Holocaust. In: Jörn Stückrath/Jürg Zbinden (Hg.): *Metageschichte: Hayden White und Paul Ricœur. Dargestellte Geschichte in der europäischen Kultur im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombrich*. Baden-Baden: Nomos 1997, S. 139–165.
- Zima, Peter: *Entfremdung. Pathologien der postmodernen Gesellschaft*. Tübingen: Francke 2014 (UTB 4305).
- Zimmermann, Margarete: *Die Literatur des französischen Faschismus. Untersuchungen zum Werk Pierre Drieu la Rochelle 1917–1942*. München: Fink 1979 (Freiburger Schriften zur romanischen Philologie, 37).

Anhang

Im Folgenden werden im Zuge dieser Studie besprochene Texte wiedergegeben, die zum wenig bekannten und teils auch ‘vergessenen’ Korpus der Lyrik des Ersten Weltkriegs gezählt werden können. Sie stammen aus Lyriksammlungen, die zwischen 1919 und 1938 erschienen sind, auch wenn die Entstehungszeit der Texte großteils schon auf die Zeit zurückgeht, die die Dichter an der Front verbrachten. Manche – etwa François Porché’s *Poème de la tranchée* – wurden bereits während des Kriegs veröffentlicht. Die hier reproduzierten Texte wurden nicht wieder aufgelegt, abgesehen von jüngst entstandenen Faksimile- beziehungsweise Reprint-Ausgaben des *Poème de la tranchée* von François Porché, der Sammlung *La muse de sang* von Larréguy de Civrieux, Drieu La Rochelles *Interrogation* sowie der *Poèmes, 1911–1918* von Georges Chennevière, der Aufnahme einzelner Texte in die Anthologien von Jacques Béal (1992), Nancy Sloan Goldberg (1993) und Ian Higgins (1996) oder auch der Präsenz mancher Gedichte – oft in unzuverlässiger Reproduktion – auf Blogs und Websites, die anlässlich der Gedenkjahre 2014–2018 eingerichtet wurden. Die Texte werden ihren jeweiligen Verfassern zugeordnet wiedergegeben. Die Reihenfolge der einzelnen Gedichte entspricht ihrer Einbettung in die jeweiligen Sammlungen.

Jean-Marc Bernard

De profundis

Du plus profond de la tranchée
Nous élevons les mains vers vous
Seigneur : Ayez pitié de nous
Et de notre âme desséchée !

Car plus encor que notre chair
Notre âme est lasse et sans courage.
Sur nous s’est abattu l’orage
Des eaux, de la flamme et du fer,

Vous nous voyez couverts de boue
Déchirés, hâves et rendus...
Mais nos cœurs, les avez-vous vus ?
Et faut-il, mon Dieu, qu’on l’avoue,

Nous sommes si privés d’espoir
La paix est toujours si lointaine

Que parfois nous savons à peine
Où se trouve notre devoir.

Éclairez-nous dans ce marasme
Réconfortez-nous et chassez
L'angoisse des cœurs harassés
Ah ! rendez-nous l'enthousiasme !

Mais aux morts, qui ont tous été
Couchés dans la glaise et le sable
Donnez le repos ineffable,
Seigneur ! ils l'ont bien mérité.

(in: Béal 1992: 55)

Jean-Pierre Calloc'h

La veillée dans les tranchées

Prière du Guetteur
(Traduction)

7-27 septembre.

Les ténèbres pesantes s'épaissirent autour de moi ; – Sur l'étendue de la plaine la couleur de la nuit s'épandait, – Et j'entendis une voix qui priait sur la tranchée : – O la prière du soldat quand tombe la lumière du jour !

« Le soleil malade des cieux d'hiver, voici qu'il s'est couché ; – Les cloches de l'Angélus ont sonné dans la Bretagne. – Les foyers sont éteints et les étoiles luisent : – Mettez un cœur fort, ô mon Dieu, dans ma poitrine.

« Je me recommande à Vous et à Votre Mère Marie ; – Défendez-moi, mon Dieu, des épouvantes de la nuit, – Car ma tâche est grande et lourde ma chaîne : – Devant le front de la France mon tour est venu de veiller.

« Oui, la chaîne est lourde. Autour de moi demeure – L'Armée. Elle dort. Je suis l'œil de l'armée. – C'est une charge rude, vous le savez. Eh bien ! – Soyez avec moi et mon souci sera léger comme la plume.

« Je suis le matelot au bossoir, le guetteur – Qui va, vient, qui voit tout, qui entend tout. La France – M'a appelé ce soir pour défendre son honneur, – Elle m'a commandé de continuer sa vengeance.

« Je suis le grand veilleur debout sur la tranchée, – Je sais ce que je suis et je sais ce que je fais ; – L'âme de l'Occident, sa terre, ses filles et ses fleurs, – C'est toute la beauté du monde que je garde cette nuit.

« J'en payerai cher la gloire, peut-être. Et qu'importe ? – Les noms des immolés, la terre d'Armor les gardera : – Je suis une étoile claire qui brille au front de la France. – Je suis le grand guetteur debout pour son pays.

« Dors, ô patrie, dors en paix. Je veillerai pour toi. – Et si vient à s'enfler la mer Germaine, – Nous sommes frères des rocs qui défendent le rivage de la Bretagne douce. – Dors, ô France, tu ne seras pas submergée encore cette fois.

« Pour être ici, j'ai abandonné ma maison, mes parents ; – Plus haut est le devoir auquel je me suis attaché ; – Ni fils, ni frère ! Je suis le Guetteur sombre et muet ; – Aux frontières de l'Est, je suis le rocher breton.

« Pourtant, plus d'une fois, il m'advient de soupirer : – Comment sont-ils ? Hélas ! ils sont pauvres, malades peut-être. – Mon Dieu, ayez pitié de la maison qui est la mienne, – Car je n'ai rien au monde que ceux qui pleurent là.

« Maintenant, dors, ô ma patrie ; ma main est sur mon glaive ; – Je connais le métier, je suis homme, je suis fort ; – Le morceau de France sous ma garde, jamais ils ne l'auront...

Que suis-je devant vous, mon Dieu, sinon un ver ?

« Quand je saute le parapet, une hache à la main, – Mes garçons disent peut-être : en avant, celui-là est un homme ! – Et ils viennent avec moi dans la boue, dans le feu, dans la fournaise ; – Mais vous, vous savez bien que je ne suis qu'un pécheur.

« Vous, Vous savez bien combien faible est mon âme, – Combien desséché mon cœur, combien misérables mes désirs : – Trop souvent Vous me voyez, ô Père qui êtes aux Cieux, – Suivre des chemins qui ne sont pas Vos chemins.

« C'est pourquoi quand la nuit répand ses terreurs par le monde, – Dans les cavernes des tranchées lorsque dorment mes frères, – Ayez pitié de moi, et écoutez ma demande, – Venez et la nuit pour moi sera pleine de clarté.

« Mon Dieu, protégez-moi contre mes anciens péchés ; – Brûlez-moi, brûlez-moi dans le feu de Votre Amour, – Et mon âme brillera la nuit comme un cierge, – Et je serai semblable aux archanges de Vos cohortes.

« Mon Dieu, mon Dieu, je suis le veilleur tout seul ; – Ma patrie
 compte sur moi et je ne suis qu'argile : – Accordez-moi seulement
 la force que je demande. – Je m'en remets à vous et à Votre Mère
 Marie !

(*Ar en Deulin*, « A Genoux »).

(in *Anthologie des écrivains morts à la guerre (1914–1918)*, Bd. 2, 1924: 106–108)

Georges Chennevière

De profundis

Du fond des trous, qui sentaient l'urine et la boue,
 Où la lueur qui vient de l'âme était si frêle
 Qu'elle semblait s'éteindre en passant les prunelles ;
 Du fond des trous où chaque jour, comme un paveur,
 Enfonçait plus avant nos têtes dans le sol ;
 Du fond des trous, où nous couchions avec la mort
 Près d'un gouffre béant qu'elle a presque repu,
 Notre cri de détresse est monté jusqu'à vous,
 Mais vous mangiez de notre gloire à pleine bouche,
 Et vous n'avez pas répondu.

Pendant des ans, ce cri est monté sans reflux
 De l'orient, du nord, de l'ouest et du midi,
 De partout où vous nous permettiez de mourir ;
 Pendant des ans ce cri est monté sans arrêt,
 Comme si tous les morts ensemble n'avaient fait
 Qu'une seule victime acharnée à survivre ;
 Pendant des ans, des mois et des jours, que la terre,
 La jeunesse et l'amour ont loin de nous fêtés,
 Vous l'avez entendu, ce long cri de misère,
 Mais vous n'avez point écouté.

Oh ! la souffrance dans nos bras, comme un enfant,
 Un enfant qu'on berçait et qu'on voyait grandir,
 Notre souffrance à nous, les hommes, notre fille,
 Qui s'écorchait les doigts à vos portes fermées,
 La voici maintenant, belle, grave, et sans larmes,
 Et n'attendant de vous ni votre pitié,
 Qui serait à sa gloire une dernière injure,
 Ni votre repentir, qui vous ferait trop vils,
 Mais un simple regard en face, qui mesure
 L'énormité de votre crime.

Des morts, des millions de morts, une muraille
 De morts enchevêtrés, empilés, entassés,
 De décombres si monstrueux, si hérissés,
 Qu'elle a changé la forme antique des collines ;
 Des os, comme le fer, et comme le charbon,
 En gisements compacts, continus, et profonds,
 Des mers aux océans, de l'Asie à l'Europe :
 La frontière réelle est là, définitive,
 Qui ne sépare plus ni peuples ni pays,
 Mais vous retranche, vous, des hommes !

Créature, qu'un Juste a voulu racheter
 D'un sang que tu n'avais pas encor mérité,
 Tu subis à ton tour le supplice divin,
 Mais sur ton corps défait on chercherait en vain
 La blessure des clous et celle de la lance ;
 Car il n'est plus un point de ta chair, plus un seul,
 Qui n'ait été meurtri, violé ; plus un seul,
 Qui n'ait donné passage à la mort et au sang ;
 Ce qui reste de toi n'est qu'un débris sans nom
 Et la plaie informe d'un monde !

L'espoir guettant, du seuil, les pas de l'avenir,
 La paix couvant l'espace à l'abri de ses ailes,
 Le fluide bonheur, qui circule sans trêve
 De la bête à la plante, et de l'astre à la terre ;
 La joie agile et nue, entraînant dans sa ronde
 Les hommes qu'elle arrache à l'ombre de leurs murs ;
 L'emportement de tout dans l'unique allégresse
 D'aimer, et de goûter au fruit universel :
 Rien de cela n'entraîne dans vos comptes obscurs,
 Et vous avez lâché la Bête !

Et, pendant qu'éblouie, et presque défiante,
 Les griffes dans la chair, les crocs dans les entrailles,
 Fermant d'aise les yeux, et renâclant de joie,
 Ivre d'une trop tendre et trop nombreuse proie,
 Elle s'exaspérait de se rassasier :
 Vous autres, spectateurs de sa rage imprévue,
 Craignant de détourner sur vous sa préférence,
 Vous lui jetiez ce qu'il fallait de viande fraîche
 Pour pouvoir espérer de sa faim satisfaite
 L'instant de votre délivrance !

Vieillards jaloux, bourreaux tremblants et sans merci,
 O vous, qui vous vengiez de votre âge sur nous,
 Qui, redoutant la mort et courbés devant elle,
 Lui montriez du doigt des victimes plus belles ;
 Pitres de la tribune, et baladins d'état,
 Rhêteurs quotidiens, et princes du mensonge,
 Monarques et tribuns, qui faisiez la parade,
 Embouchant les clairons et frappant les cymbales,
 Pour honorer la mort ou pour couvrir la plainte
 Des martyrs condamnés à vous servir d'estrade ;
 Avocats sans pudeur des causes les plus saintes,
 Que suffit à nier votre seule présence ;
 Acteurs et figurants, qui traîniez sur la scène
 La liberté, la foi et la justice humaines,
 A qui votre cynisme extorquait nos arrêts ;
 Filles de luxe, qui chantiez la Marseillaise
 Dans un drapeau qui vous tenait lieu de chemise ;
 Fanfarons, qui preniez votre image ou votre ombre
 Pour ce que vous nommiez le Droit ou la Patrie ;
 Patriotes bouillants pour fêtes et cortèges,
 Qui gardiez la revanche et nous laissiez les armes,
 Trop jeunes pour Sedan, et trop vieux pour la Marne ;
 Soudards, à qui le sang faisait des galons neufs ;
 Commerçants, trafiquants, marchands et fournisseurs,
 Gavés et confiants, sans reproche et sans peur,
 Qui tâtiez votre poche en parlant de victoire ;
 Scribes, fiers d'ajuster votre guerre à l'histoire,
 Et de la barbouiller aux couleurs convenues ;
 Chantres de la bataille, et faiseurs de héros,
 Bardes de panoplies et de bibliothèques,
 Prophètes, qu'essoufflaient vos quintes de grands mots ;
 Pacifiques bourgeois, qui maudissiez la guerre,
 Quand un canon lointain troublait votre sommeil.
 Ou qu'elle vous privait de sucre et de gâteaux ;
 Rentiers, boursiers, banquiers, larrons de la finance,
 Qui placiez votre argent entre la France et Dieu,
 Au rang sanctifié des causes à défendre ;
 Voleurs sans risques, à l'affût des maisons vides,
 Parasites vautrés aux tables des absents,
 Louches pillards, guetteurs d'épaves, détrousseurs,
 Enhardis de n'avoir ni juges, ni rivaux,
 Voyous, fêtards, coureurs de salons et de filles,
 Souverains des trottoirs et des cabinets clos,
 Qui pendant qu'on mourait n'avez eu d'autre peine
 Que celle de fermer et d'ouvrir vos rideaux,
 Et qui tiriez encor du carnage lointain
 Et de ce grand danger que vous n'affrontiez point

Le luxe d'un frisson propice à vos débauches ;
 Vous tous enfin, essaims aux lèvres de la plaie,
 Mouches au vol léger qui, du bruit de vos ailes,
 Rappeliez aux mourants tout ce qu'ils allaient perdre ;
 Vous tous, auteurs du crime, ou l'ayant laissé faire,
 O gens de peu de foi, qui n'avez jamais su,
 Devant tant d'innocents restés sans défenseurs,
 Que répéter le geste du Procureur :
 Je ne vous en veux pas d'avoir été des lâches,
 Indignes de la haine autant que du pardon,
 Ni de vous être tus, quand vous pouviez parler,
 Mais bien d'avoir parlé quand il fallait vous taire ;
 D'avoir, sur ceux auxquels vous deviez le silence,
 Jeté vos oraisons et vos condoléances,
 Qui les assassinaient une seconde fois ;
 Je vous en veux d'avoir alimenté le mal
 De charité bavarde et dosée avec soin,
 Et d'avoir étouffé les plaintes sous des palmes ;
 Je vous en veux à tous d'avoir joué des rôles,
 Flétri, en y portant vos lèvres et vos mains,
 La vérité en fleur à la pointe des mots ;
 D'avoir si bien fardé, travesti, déguisé
 La joie et la douleur, l'amour et la souffrance,
 Que personne à présent ne les reconnaît plus,
 Et que l'humanité, orpheline et sans guide,
 Tâtonne dans la nuit où vous l'avez perdue ;
 Je vous en veux à tous de n'être pas restés
 Francs dans votre forfait et devant vos victimes,
 Et d'avoir pu souiller de votre parodie
 Un monde que le sang suffisait à salir ;
 Je vous en veux sans haine, et selon la justice,
 Et vous parle aujourd'hui, parce que c'est mon tour
 De faire entendre, au nom de ceux qui se sont tus,
 Cette voix qui m'anime et leur a survécu ;
 Je vous parle, sans rien attendre de vous tous,
 Car je sais bien, hélas ! que vos yeux n'ont pas vu,
 Je sais bien que vos mains, vos doigts n'ont pas touché,
 Qu'il vous fallait, pour croire, un autre témoignage
 Que des mots trop tardifs, ou des cris trop lointains ;
 Je sais que le temps est passé de vous convaincre,
 Puisqu'on a nettoyé la place, et que l'Enfer
 A déjà refermé la gueule sur sa proie ;
 Je le sais, mais il faut qu'on écoute ma voix,
 Et s'il est vrai que votre chair n'a pas souffert,
 S'il est vrai que nul de vos nerfs n'a tressailli,
 Du moins que cette voix vous morde et vous poursuive,
 Et vous harcèle sans répit, sans pitié,

Et vous talonne, et vous harasse, et vous conduise,
 Haletants d'un tourment qui vous fasse crier
 Comme ceux-là naguère auxquels vous fûtes sourds,
 Jusqu'au vaste désert que la guerre a laissé,
 Jusqu'au désert où rien n'est vivant, où les routes,
 Hagardes et sans bords, ne mènent nulle part ;
 Où les champs sont plantés de ruines et d'os,
 Où la plaine est muette, aveugle, sans oiseaux ;
 Où l'herbe qui repousse évoque le carnage
 Par son hérissément métallique et barbare ;
 Où la lutte et le meurtre ont l'air éternisés ;
 Où la mort, désœuvrée, erre en baissant la tête ;
 Où vous pourrez, rouvrant soudainement les yeux,
 Et ne doutant, cette fois-ci, que de vous-mêmes,
 Contempler à plaisir la grande œuvre de haine,
 Mettre vos doigts, enfin, dans le trou de la plaie,
 Et découvrir, par les fissures du sol mince,
 Qui ne peut pas encor consentir au mensonge,
 Le charnier, qui contient la jeunesse d'un monde !

Mais assez ! Maintenant, laissez-moi prier seul.
 Tout est fini. Pardonnez-nous notre malheur !
 Allez-vous-en : vous ne comptez plus. Il est l'heure
 De se tourner vers le jour nouveau qui se lève.
 Le jour ! Un nouveau jour ! Est-ce vrai qu'on vivra,
 Qu'on verra d'autres jours encore, qu'on sera
 Délivré de la main qui vous serrait le front,
 Et de l'œil ennemi qui vous guettait dans l'ombre ;
 Qu'on pourra vivre, respirer, comme les bêtes,
 Penser, rêver, sans regarder derrière soi
 Si la mort n'est pas là qui suit et qui s'apprête !
 Vivre ! On peut vivre ! On peut, ô belle joie éparse,
 Avoir foi, car rien n'est hostile, et tout le mal
 Vient de la haine qui se venge d'être infirme.
 Verse ta paix ardente, ô soleil d'aujourd'hui,
 Sur le corps fatigué qui penche vers la terre,
 Luis sur les deuils, descends dans le cœur solitaire
 Qui croit que la douleur a besoin de la nuit.
 Monde, un baiser pour toi ! Je te vois. Je te touche.
 Un intime printemps en toi s'épanouit,
 Qui fait soudain perler, à chacun de tes pores,
 Du bonheur simple et frais comme l'eau d'une source.
 L'heure sonne, amicale et sans hâte. Il fait beau.
 Je suis absous. Je nais. Tout est clair et nouveau.
 L'herbe est verte. La chienne lèche ses petits.

L'oiseau chante, là-bas, dans la forêt mouillée.
 Les toits fument. Le cœur des maisons se réchauffe,
 Et chaque seuil attend des pas qui vont venir
 Oui, je vous reconnais, messagers de la vie,
 Je tends les mains et pas un de vous ne m'oublie.
 J'avais faim ! j'ai mangé. J'avais soif, et je bois.
 Plénitude ! Mon âme aussi se rassasie.
 Te voici donc, douce lumière, sur les choses.
 Je comprends : rien n'était arrêté, tout vivait.
 Rien n'est changé ! Tout est divin comme autrefois
 Tout aime : au fond de tout quelque chose se donne,
 Et les liens obscurs sortent de l'ombre morte.
 Le monde est en entier présent dans chaque objet,
 Dans chaque être, comme le feu dans chaque flamme.
 Rien n'est seul, et la lampe, au-dessus de la table,
 Va quelque part plus loin que son rayonnement
 Prolongement de tout ! O branches invisibles
 Du grand arbre caché qui plonge ses racines
 Ailleurs que dans le sol, et qui garde ses fruits
 Pour l'amour ingénu dont les mains sont ouvertes.
 Je vous retrouve donc, lueurs, flammes, clartés,
 Rayons, regards, éclats, sourires, qui sortez
 Du visage innombrable incliné vers l'aurore.
 L'eau scintille. La chair palpite et se colore.
 La jeune femme chante en nouant ses cheveux.
 Le matin retentit d'un grand départ joyeux.
 On sent monter dans l'air la fraîcheur souterraine
 Du ruisseau qui écume à l'angle des trottoirs.
 O rires des enfants au bout du corridor,
 Son des pas dans la rue, et des voix sur les portes,
 Cloches, sifflets des trains, musique des sirènes,
 Roulements, grondements, rumeurs des ponts de fer,
 Frémissement des bois, souffle étranger des mers,
 La jeune vie est là, triomphante, cabrée,
 Devant l'espace neuf qui cède à son désir,
 Et, les regards fixés sur la porte lointaine,
 Dont les battants, sans bruit, commencent à s'ouvrir,
 La vieille âme éternelle approuve, d'un sourire.

*

Homme, mon frère, écoute-moi bien : c'est à toi
 Que je parle aujourd'hui, et toute cette joie
 Que je trouve, en creusant, dans le fond de mon cœur,
 Prends-la pour toi, car je te la donne, à toi seul ;
 Prends-la toute sans honte : il me restera celle
 De te l'avoir donnée, à toi qui as souffert.

Qui que tu sois, je te connais : tu es mon frère.
 Je ne veux pas savoir ton nom ni ton pays.
 J'ai partagé ta vie amère, et ton supplice,
 Et ton pain dur, et j'ai, comme toi, bu mes larmes,
 Et broyé sous mes dents l'amour prisonnier
 Qui voulait vivre, et dont le cri me faisait mal ;
 Je garde dans mes yeux le secret indicible
 Que je lis dans les tiens, et que nul ne déchiffre
 S'il ne revient des lieux que nous avons quittés.
 Alors approche-toi, crois-moi, réjouis-toi.
 Esclave hier, chante aujourd'hui ta royauté ;
 Redresse-toi, souris à ta belle souffrance,
 Pare-la de tes mains et faisons de l'amour.
 L'ordre profond des temps t'élit maître à ton tour.
 Aime, sans écouter l'obscur voix qui nie,
 Et lorsque tu seras las ou découragé,
 Dans ces instants de trouble et de doute, où la vie
 Tombe de tout son poids sur l'âme qui s'affaisse,
 Où la joie elle-même a la couleur du soir,
 Frappe à ma porte, viens auprès de moi t'asseoir,
 Et je saurai trouver tous les mots nécessaires
 Pour que l'heure d'alors te paraisse plus belle.
 Je te dirai ta peine, et ta gloire, et tes fêtes,
 L'espoir sans défaillance, et l'antique travail,
 Et tes rêves le long du rivage sans fin.
 Suis-moi. Ne t'en va plus : vois déjà l'horizon
 S'animer d'un bonheur qui court à ta rencontre.
 La douleur qui priaît relève un front serein.
 O Morts d'hier, Morts d'autrefois, peuple sans nombre,
 Votre paix morte sert à notre paix vivante.
 Le printemps bat. La vierge attend dans le verger
 Le baiser de celui qui viendra par les prés.
 Une ronde d'enfants miroite sous les feuilles,
 Et le silence veille auprès d'un berceau neuf.
 Rythme, ordre essentiel d'un dieu juste qui danse
 Et ramène les pas devant leur récompense,
 L'été à ton appel obéit : l'homme brun
 Roule en gerbes la toile ondoyante des plaines ;
 Et là-bas, tout au bout des routes et des rails,
 Soulevant la nuit et les cieux de son haleine,
 La ville souveraine arrondit sa lueur
 Qui s'enfle et monte, comme une pâte qui lève.
 Frère, écoute avec moi, du haut de la terrasse,
 Décroître chaque bruit, et grandir la rumeur,
 Regarde notre vie, au fond de nous, qui passe,

Pendant que des vaisseaux quittent le port nocturne.
 Vie, où vas-tu ? Où sommes-nous ? Des phares brillent.
 Frère, tu m'écoutais ? Comprends-tu ? Viendras-tu ?

.....
 Voilà. Est-ce bien tout ce que j'avais à dire ?...

(*Appel au monde*, 1919: 7–18)

Appel aux Hommes

Hommes, je ne peux pas ne pas vous aimer tous.

Je le dis, pour votre salut
 Car il faut que l'amour triomphe ;
 Il faut que ma voix dans le monde
 Soit comme le sel dans la mer.

Je vous le dis, en vérité,
 L'aube du grand jour est venue
 Où doit cesser la plainte humaine
 Avec le cri des imposteurs.

Ecoutez-moi. Ne doutez plus.
 Car ce ne sont plus des paroles
 Que ma bouche aujourd'hui prononce,
 Mais la parole nécessaire.

La brise gonfle mes narines,
 Je me dresse au milieu de vous,
 Pareil au cheval qui hennit
 Et frappe le sol du sabot.

La joie est si ardente en moi,
 Et la clarté de l'avenir
 Si belle, que je suis en proie
 Au saint délire.

Je ne suis pas un dieu nouveau ;
 Je ne tente pas de miracles ;
 Je suis un homme entre les hommes
 Conçu dans le sein d'une femme.

Je ne cherche pas de royaume.
 C'est votre règne qui arrive,
 A l'heure où s'écroulent les trônes
 De tous les princes de la terre !

Peuples lointains, prêtez l'oreille,
 Nations, soyez attentives,
 Le jour qui se lève est celui
 De votre fête !

Je vous regarde. Je vous aime.
 Hommes lointains, hommes d'ici.
 Car le jour et la nuit se partagent la terre
 Comme un fruit que l'on coupe en deux,
 Mais mon amour garde tout entier dans sa main
 Ce fruit, où s'imprima la morsure des dieux.

Je vous regarde. Je vous aime,
 Car je connais votre misère,
 Et j'aperçois encor dans le fond de vos yeux
 Cette lueur craintive et douce
 Qui bat comme le cœur d'une bête traquée.
 Votre destin, c'est vous : je vous rends à vous-mêmes.

Hommes lointains, hommes d'ici,
 Hommes martyrs de vos idoles,
 On vous a trompés et trahis,
 Mais l'heure de la gloire sonne !

Tressaillez, peuples de la terre,
 Eclatez en cris d'allégresse !
 Que la paix parmi vous s'étale
 Comme un fleuve dans les prairies !

Des extrémités de la terre,
 Nations, accourez ici,
 Rassemblez-vous à mon appel !
 La route nouvelle est frayée.

Vous que les puissants attachaient
 Comme chiens de garde à leurs grilles.
 Des liens qui vous séparaient,
 Faites le lien qui unisse !

Gloire aux nations rassemblées !
 Salut à toi, aurore humaine,
 Toi qui d'heure en heure grandis
 D'une lumière capitale !

Des extrémités de la terre,
 Accourez tous au carrefour,

D'où monte dans un ciel d'été
Le chaste signal de la Paix !

Vous qui êtes ici, et vous autres en route,
Vous dont j'entends les pas comme ceux d'une armée,
Vous qui, partis jadis, n'êtes pas arrivés,
Vous aussi que la mort a éloignés de nous :

Je vous convoque sous ma voix ; je viens à vous,
Comme celui qui tâte un trousseau dans sa poche
Et fait tinter les clés avant d'ouvrir la porte
Et d'entrer, en criant la nouvelle attendue.

Je vous présente à tous le cœur qui vous contient.
Je tends vers vous mon bras comme un glaive de chair,
Et fixe, sur vos yeux qui convergent aux miens,
Un regard inflexible et sûr de sa lumière.

O frères, réunis dans mon embrassement,
Levez-vous, en l'honneur de la juste parole !
Debout, pour recevoir de moi le sacrement
Qui vous lie à jamais comme le pain de l'homme.

Restez sourds aux railleurs accroupis dans un coin.
Fouillez dans votre cœur, et retranchez de lui
La jalousie infirme et le mauvais désir,
La haine qui se tait, mais ne renonce point.

Gloire au jour, où les mots sortent enfin du rêve
Pour éclater au bout des regards et des mains,
Comme ces cris d'enfants qui, jaillis des jardins,
Rajeunissent la ville et lui refont un ciel !

Toi qui mets tes dix doigts, comme de vains barreaux,
Sur ton cœur qui se donne et que tu crois défendre
Toi qui as foi, et toi qui déjà te méfies,
Toi qui feins d'éviter l'appel qui te poursuit ;

Tous debout ! Je le veux : il le faut ; il est temps.
Plus haut, plus haut toujours, comme le feu qui prend !
Faites signe à l'oiseau de cette autre victoire
Qui cherche où se poser, et plane sans vous voir.

Hommes, n'oubliez pas ce doigt levé vers elle,
Cependant que, des quatre bouts de l'étendue,
Des pas définitifs qui ne reculent plus
S'avancent pour fêter ici l'ère nouvelle.

Salut à l'homme, nu dans sa gloire et sa peine,
 Qui se place au milieu de nous, roi désormais,
 En chantant, d'une voix qui couvre les blasphèmes,
 L'ordre futur que nous annonce le Prophète !

Appel au monde, 1919: 19–24

L'Étranger

Je reviens du pays de la souffrance rouge
 Et de la reine morte.
 Je ne l'ai point quitté, puisqu'il me suit toujours
 Et m'attend à la porte.

Je ne suis plus d'ici. Je suis un étranger
 Qui ne s'arrête pas ;
 Un hôte qui regarde l'heure et qui s'apprête
 A repartir là-bas.

Ne m'interrogez pas. Vous savez que les mots
 Se résoudreaient en larmes,
 Et que je les retiens dans mon cœur où remue
 Un secret que je garde.

Rien ne semble changé, puisque mes yeux retrouvent
 Chaque chose à sa place,
 Et que je reconnais, au bout de tant de jours,
 La forme de chaque arbre.

Mais ce brin d'herbe étrange entre des pierres nues
 Suffit à détruire mon songe,
 En m'évoquant partout une absence qui dure,
 Et le passage où nous vivons.

*

Étranger, ne te rendors pas,
 Ce n'est pas encor le retour.
 Ne t'attache pas à ces choses,
 Ne demeure pas devant elles.
 Ne laisse pas les souvenirs
 Monter en eau à tes paupières.

Cette fleur, ne la cueille point,
 Ne prolonge pas ce baiser,
 Ne garde rien entre tes mains.
 Ne fais rien qui puisse durer.
 Ton cœur se viderait d'un coup.
 Vite, vite, il faut repartir.

Je repars, sans être venu.
 Est-ce l'adieu définitif ?
 Le monde glisse sous mes pas.
 Je sens que je n'aurais pas dû
 Hélas ! regarder si longtemps
 Tous ces visages.

1916.

(*Poèmes, 1911–1918, 1920*: 103–104)

Dans une grange

Lorsqu'ici je m'éveille au milieu de la nuit,
 Il m'arrive souvent, dans cet instant confus,
 Où l'âme hésite encore à sortir du sommeil,
 De ne plus savoir où je suis,
 Ni qui je suis, ni si l'on m'aime.

Ma mémoire et la nuit composent des ténèbres,
 Pleines de souvenirs et d'objets invisibles,
 Qu'essayent de tâter mes mains et mes regards.
 Je suis comme celui qui cherche
 Une perle au fond de la mer.

Supprime l'ombre, et fais le jour autour de toi,
 Homme encore imbibé de sommeil et de doute.
 Voici quelques rayons luire aux fentes du toit.
 Un brin de paille, ça et là,
 Se dore d'un reflet qui bouge.

Oui, la paille, je sais, et sac sous ma tête ;
 L'équipement pendu, le remugle des corps !
 Un enfant d'autrefois s'étonne de me voir,
 Et mon nom, prononcé tout bas,
 Rend un écho qui me fait mal.

Ce que je fus me force à rester sous des lampes.
 O grâce ! Ma jeunesse est si loin, maintenant,
 Que je ne me souviens que de mes souvenirs,
 La paille que sous moi j'écrase
 Fait le bruit d'un feu qui hésite.

Enfance, adolescence, ô femmes qui m'aimiez,
 Vous m'oubliez hélas ! en me restant fidèles,
 Car vous me regrettez, mais sans me reconnaître,
 Depuis que vous portez le deuil
 De celui que je ne suis plus.

Toute la nuit semble peser sur ma poitrine,
 Et le sang bat si fort et si vite à mes tempes.

Que son flot seul suffit à remplir le silence,
 Et que je me sens secoué
 De sa marée intérieure.

N'entends-tu pas, ailleurs, sonner d'autres clairons ?
 Mais non, ce n'est pas l'heure encore, pense aux champs,
 Au jardin proche où s'épanouissent des roses,
 Pense à l'aube en route vers toi,
 A la rosée, à d'autres choses...

1916

(*Poèmes, 1911–1918, 1920: 105–107*)

Marc de Larréguy de Civrieux

La Muse de Sang

A Mme d'Auxerre.

O Mort ! Idole hindoue aux cent mille visages !...
 Ton monstrueux aspect annihile l'esprit
 Et ton incarnation, avec calme et mépris,
 Trône superbement sur le tombeau des Ages !...

Chaque homme, sous le joug de ce qu' « Il fut écrit »
 Aborde, au jour fixé, l'une de tes images...
 Tout chemine vers Toi : soldats, rêveurs et mages
 Et, ricanant aux uns, à d'autres tu souris.

Tes Figures varient avec les Destinées :
 L'une, aux yeux étoilés, aux lèvres inclinées,
 S'offre au baiser glacé du poétique amant...

Mais moi, je dois mourir sous la Face damnée
 D'une Muse de Sang, cruelle et décharnée :
 La Guerre, au rictus fou de l'Epouvantement !

Octobre 1915 (Au front).

1815 – 1915

Aux Frères de l'An Quinze.

Je vous ai vu passer, comme de vils troupeaux,
 O soldats de l'An Quinze, aux mornes équipées !
 Puis, je vous ai suivis ! et dans vos froids drapeaux
 Je n'ai senti souffler aucun vent d'épopée !...

Des ombres de Raffet m'obsédaient sans repos
 Avec leurs fiers clairons, leurs folles galopées !
 Une immortalité luisait sur leurs épées,
 Et la défaite héroïsait les oripeaux !...

...Un siècle a transformé les humains en fossiles
 Enterrés dans des trous comme un bétail docile
 Parqué pour l'abattoir des modernes Titans !

J'ai pleuré, sous le joug, de suivre votre ornière,
 O Frères de l'An Quinze, et maudis ma tannière,
 En rêvant aux exploits des grenadiers d'Antan !...

Décembre 1915 (Au front).

Pourquoi ?

Eaux-fortes de Callot !... Cauchemars de Goya !...
 Vous que jadis je pris pour des caricatures,
 Je sens la vérité de vos sombres peintures
 Depuis que le Malheur de moi fit un paria...

L'Idéal Sanctuaire est devenu charnier !
 Son dieu-fantôme a fui devant la Pourriture.
 Les Mystères sont morts et morte la Nature,
 Et mon cœur ne sait plus que maudire ou renier !

J'en jure par vous tous, lugubres macchabées !
 Jamais je n'oublierai vos mornes bouches bées
 Dans un muet pourquoi de reproche impuissant...

O pauvre humanité qui, par ta faute, souffres,
 Quel Mal caché te pousse à courir dans le Gouffre
 Jusqu'à ce que ton Ame ait sombré dans le Sang !...

Janvier 1916 (Au front).

Inferno !

O forêt de l'Argonne, hélas ! je t'ai connue
 A l'heure où la bataille a pris tes horizons ;
 Un de tes noirs ravins me tient lieu de prison
 Et j'y vis face à face avec ta Beauté nue !...

Mais, soit que le soleil chauffe tes frondaisons
 Ou que le givre pende à tes cimes chenues,
 J'entends le vent râler parmi tes avenues
 Comme la voix des morts couchés sous ton gazon.

Tes arbres, suppliciés par la Guerre sans trêve,
 Crispent leurs moignons vifs aux blessures de sève
 En des poses d'horreur protestant au ciel las !...

Et, métamorphosant leurs formes gigantesques,
 Dans l'ombre, humanisés, ils incarnent, dantesques,
 Tes cadavres roidis dans la nuit d'Au-Delà !

Janvier 1916 (Au front).

L'ossuaire

C'est presque un coin désert de la lande bretonne
 Sous son suaire blanc de neige et de brouillard...
 Des croix... des croix encore ! ...Hélas ! Quel cauchemar !
 L'Armor est loin, bien loin... Nous sommes en Argonne.

L'Hiver, comme un loup maigre, erre entre les tombeaux
 Et brise sans pitié les plus humbles couronnes...
 Le Spectre de la Guerre, à tête de Gorgone,
 Hulule dans la bise où girent les corbeaux !

La neige ensevelit les tombes, une à une ;
 Comme un bras de pêcheur enlisé dans la dune
 Quelques croix, çà et là, pointent du sol glacé.

Mais la chute du Temps submerge la clairière ;
 Tout s'évanouit, dans cette mort du cimetière :
 Et l'éternel Néant engloutit le Passé !...

23 Janvier 1916 (Au front).

Nuit de relève

La grand'route s'allonge entre de noirs sapins
 Là-bas, vers l'horizon aux perfides ténèbres.
 Seules, quelques fusées, comme un serpent d'or, zèbrent
 D'un signal lumineux les sinistres lointains.

La route fuit – comme un rouleau sans fin...
 On sent un lent frisson ramper dans les vertèbres
 Devant le morne aspect de ces sapins funèbres
 Que n'égaient pas encor les rayons du matin...

Oh ! cette route, aux obsédantes perspectives !
 Combien de fois, par mes allers et mes retours,
 Ai-je déjà compté la succession des jours !...

Que de piètres repos et de marches hâtives,
 Dans la nuit noire... avec l'espérance, furtive,
 D'une aurore de Paix qui recule toujours !

Février 1916 (Au front).

Tuerie d'automne

L'attaque avait longtemps couvé comme un orage,
 On la sentait tout proche au déclin de l'Été...
 En un brusque coup de foudre, elle vient d'éclater,
 Et le canon, aux mille échos des bois, fait rage !

Nous partons sous la pluie à l'obsédant mirage,
 Tous à la file indienne et sans nous arrêter,
 Car l'alerte est donnée, et il faut nous hâter
 Vers le combat sanglant qui règne en ces parages !

Avant de m'engloutir au charnier détesté,
 Je me remplis les yeux de votre majesté,
 O merveilleux lointains où la forêt moutonne !

Mais il me faut, hélas ! vous fuir à contre-cœur,
 En songeant dans la Lutte, avec quelle rancœur !
 Qu'ici, c'est la Tuerie... et là-bas c'est l'Automne.

*Février 1916 (Au front).
 (Attaque de septembre 1915).*

Le dormeur solitaire

Dans le boyau plein d'ombre où tâtonnent mes pas
 Une forme couchée, obstruant le passage,
 M'arrête... Je ne puis continuer mon voyage,
 Car le dormeur ne bouge pas.

« Allons, debout, ami ! Tu dois veiller là-bas...
 La tranchée est déserte et l'Ennemi, d'un signe,
 Guette un moment d'oubli pour sauter dans nos lignes. »
 Mais le dormeur ne répond pas.

« Pourquoi donc ce silence ? Es-tu malade, ou las ?
 (Quelle immobilité ! n'est-ce vraiment qu'un rêve ?)
 « Parle, mon âme a peur, veux-tu que je te lève ?
 Mais le dormeur ne répond pas.

Mon cœur bat lourdement comme un funèbre glas
 En levant le haillon de lugubre présage
 Qui revêt l'Inconnu des pieds jusqu'au visage...
 Mais le dormeur ne bouge pas.

O noirs pressentiments, quelle trouvaille, hélas !
 Qui me glace d'effroi et de pitié me navre...
 Ce dormeur mystérieux est un morne cadavre,
 Et son sommeil est un trépas !

Mais les lèvres, soudain, desserrent leur motus,
 Sous le crâne entr'ouvert rescussite l'œil glauque,
 Et le Mort, d'une voix au son lointain et rauque,
 M'a répondu, dans un rictus :

« Pourquoi viens-tu troubler mon néant radieux ?
 Ta parole, ô vivant ! réveille ma souffrance,
 J'ai connu ton martyr avant ma Délivrance,
 Loin de ce monde au joug odieux ! »

Mais les lèvres d'énigme ont repris leur motus...
 Sous le crâne entrouvert, ô vision suraiguë !
 L'œil redevient vitreux dans la face exsanguë
 Que crispe un éternel rictus.

Février 1916 (Au front).

Nuit de garde

Jeune soldat, il te faut prendre garde !
 Au créneau, la lune est blafarde,
 Dans l'ombre rôde la Camarde...

Jeune soldat, mon frère, il te faut prendre garde
 Aux silhouettes de la nuit !...

Jeune soldat, il faut sécher tes larmes
 Et de la voix donner l'alarme
 Si l'Ennemi surgit en armes...

Jeune soldat, crois-m'en, il faut sécher tes larmes
 Car, pour voir clair, de pleurer nuit !

Jeune soldat, ne songe qu'à la guerre...
 Pour être au guet, il ne faut guère
 Te souvenir du doux naguère...

Jeune soldat, tu dois ne songer qu'à la Guerre...
 Afin de ne jamais dormir !

Jeune soldat, il faut veiller sans trêve,
 Fuir le repos et fuir le rêve

Jusqu'à ce que le jour se lève !

Jeune soldat, mon frère, il faut veiller sans trêve
Où ta consigne est de mourir !

Février 1916 (Au front).

Chasse d'hiver

La neige – bienfaisante ainsi qu'une charpie
Panse les troncs saignants des grands arbres blessés
Et bouche, peu à peu, de ses flocons glacés,
Les plaies d'un sol troué par une guerre impie...

Tous indices de mort sont bientôt effacés...
La terre, convulsée, est enfin assoupie,
Et la bise d'hiver, dans le brouillard tapie,
Semble l'écho lointain de nos malheurs passés...

Nulle piste de bête en la blanche forêt...
Seuls, vers les horizons, se gravent, sans arrêt,
Des pas, des pas humains sur la plaine fantôme !

Depuis que les canons à la meute d'acier
Poursuivent l'Ennemi comme le carnassier,
Les animaux ont fui devant la Chasse à l'Homme !

Mars 1916 (au front).

Mes ennemis

Ce n'est, certes, pas vous, ô soldats étrangers !
Que séparent les monts, les forêts ou les fleuves,
Vous qui fraternisez dans les mêmes épreuves,
Laissant derrière vous orphelins, parents, veuves...
Lorsque vous succombez après d'affreux dangers !

Pendant que nos tyrans convoitent des lambeaux,
Dans l'Etat de la Mort, il n'est nulles frontières...
Nous gisons, côte à côte, aux mêmes cimetières,
Après avoir lutté pendant des nuits entières
Pour conquérir la Paix au fond de nos tombeaux !

Mes ennemis ? c'est vous ! gouvernants timorés,
Qui prenez sans péril une pose de gloire,
Et, dans cette moisson sanglante de l'Histoire,
Ne songez qu'à vous seuls en parlant de victoire,
O vous, dont les vertus sont des vices dorés !

Vous qui poussez au meurtre et nous assassinez !
 – Hypocrites dévôts au coeur de frénésie !
 Je voudrais démasquer toutes vos hérésies
 Et faire palpiter – parmi mes poésies –
 La vengeance de ceux que vous avez damnés !

7–9 Février 1916 (Au front).

Le drapeau de la révolte

– Je parle en votre nom, ô Frères ignorés,
 Qui n'osez pas clamer votre amère souffrance
 Et mourez, sans un mot et sans une espérance,
 Pour une humanité aux Chefs déshonorés !

Je parle en votre nom, ô Parents qui pleurez
 La mort d'un fils, qui fut pour lui sa délivrance,
 Et ne pouvez plus croire, après cette navrance,
 En vos Bourreaux menteurs qui vous ont tant leurrés !

Je parle en votre nom, muets amis de la tombe,
 Qui sans cesse accroissez l'inutile hécatombe,
 Et surgirez de terre au jour de Vérité !

– En votre nom à tous, je m'adresse à la foule
 Pour qu'elle arbore enfin, sur l'Univers qui croule,
 Le Drapeau de Révolte et de Fraternité !

Mars 1916 (Au front).

A bas le veau d'or !

A Romain Rolland.

Je hais les lieux communs des mots patriotiques
 Et le banal encens des hymnes officiels...
 Je veux chanter la Guerre aux visions chaotiques
 Qu'ignore maint poète aux vers artificiels !...

Je combats le mensonge et son idolâtrie,
 Le joug de la Censure et de l'Inquisition !
 Mon passé me rend quitte envers notre Patrie
 Et la libre pensée éclaire ma mission !
 Qu'un autre de la gloire ou de l'or soit l'esclave ;
 ... Au nom de ma conscience et de la Vérité
 J'arrache le bâillon, je déchire l'entrave
 Et proclame crûment mon cœur de Révolté !

Et si, dans le troupeau des Moutons de Panurge
 Qui bêlent veulement lorsqu'ils sont fustigés,
 Je n'en trouve qu'un seul qui, comme moi, s'insurge,
 Je prêcherai l'exil de nos mauvais Bergers !

D'abord : les profiteurs de l'anonyme Etat,
 Qui font, sans en souffrir, acte de stoïcisme,
 En hurlant : Jusqu'au bout ! comme leur Gambetta,
 Et vouent l'esprit du Sage au plus dur ostracisme !

Ensuite : les valets, au Pouvoir prostitués
 (Dont la seule campagne est celle de la Presse !)
 Qui excitent partout les gens à s'entre-tuer
 Sans que rien ne les touche ou que rien ne les presse !
 Enfin : tous ces gobeurs et tous ces Tartarins,

Qui rêvent de lauriers, de héros, d'épopée,
 Sans voir notre existence au fond de souterrains,
 Et dont tout le lyrisme aurait peur d'une épée !...
 Eh bien ! ces faux bergers, il faut les exiler

Si nous voulons que vive une France nouvelle...
 Le peuple, je l'espère, a les yeux dessillés
 Et n'attend plus qu'un Homme en lui qui se révèle !
 C'est pour cet homme-là que je pense et j'écris

Ce livre dans lequel s'insufflera ma vie !
 Qu'il ameute la foule et réduise en débris
 La Guerre, ce Veau d'or à gueule inassouvie !

Mars 1916 (Au front).

La lune rouge

A Georges Pioch.

I

Dans l'Arcadie élyséenne
 La lune – à la corne païenne –
 Parmi l'ancien décor
 S'endort...

C'est une douce léthargie
 Au Bois de la Mythologie
 Que peuplent en tous lieux
 Les Dieux...

Les Muses jouent dans la clairière
 Un chœur mystique de prières

Qui monte vers l'azur
Obscur...

Et l'âme morte des poètes
Revit, la nuit, dans ces retraites
Où rêve un demi-jour
D'amour...

II

Dans la géante Europe, au sombre éther nocturne,
Depuis les grands labours ensommeillés d'Artois
Et les mornes forêts des Vosges taciturnes,
Jusqu'aux pics du Trentin, que hantent les chamois,
Des marais de Pologne à la Flandre des dunes,
Parmi les champs de Mort, de Lodz à Charleroi,
Au-dessus de la Guerre, avec un pâle effroi,
Voyage, dans les nues, le Spectre de la Lune !...
Tous les peuples, au guet, voient, peinte en son visage
Où se sont, de tous temps, mirés les paysages,
L'hallucinante horreur des terrestres charniers !
Et, sur l'Humanité en proie au fol carnage,
La Lune, dans la « Nuit » où s'engloutit notre Age,
Comme un œil de remords, toute rouge, a saigné !

30 Mai 1916 (Sur le front).

A celle qui oubliera

Si – loin de toi – ton frère meurt,
Mets son image sous un verre...
Cours dans les prés cueillir des fleurs
Aux simples et fraîches couleurs,
De celles qu'il aimait, naguère...
Et, dans un vase funéraire,
Arrose-les de quelques pleurs...

Si – loin de toi – ton frère meurt,
Mets son image sous un verre...

Puis, laisse-là les fleurs et le beau cadre en or !

N'imité pas l'humble Bretonne,
Qui vit dans l'ombre du Christ mort,
Au pied d'un calvaire d'Armor,
Le long des grèves monotones,
Parmi la lande aux genêts d'or...

N'imité pas l'humble Bretonne

Qui vit dans l'ombre de la Mort !...

Mais loin, bien loin des sépulcres d'Argonne :
Oublie !... et que ton cœur n'ait nul remords !...

– Vis ! et que « Vivre » soit le seul orgueil
De ta jeune âme, insouciante et ravie !
Prends garde au contact du cercueil :
Car c'est un périlleux écueil
Où s'échouerait ta faible vie ;
Et tes espoirs et tes envies
Seraient l'épave de ton deuil !

« Aime vivre ! » et que ce soit là l'orgueil
De ta jeune âme insouciante et ravie !...
Se souvenir est un grave péché.

Vis ! – ne crois pas au Paradis caché !
Ton existence est une ardente « Proie »
Que, pour son ombre, il ne faut pas lâcher !

A quoi te sert de La chercher ?
Marche au milieu de la terrestre voie,
Sois une femme : aime la Joie !

Se souvenir d'un mort est un grave péché...
Laisse son « ombre » au Ciel caché...
Garde ta vie : elle est ta proie !
Fuis le passé funèbre où ton frère t'attend !...

Une nef est à l'ancre, aux bords des flots du Temps...
Sa proue est orientée au large... vers Cythère...
Embarque-toi ! Dans l'île afflue un clair printemps !
Laisse à terre un passé au fantôme attristant...
Ton cœur est animé par le vivant mystère
D'aimer un autre cœur, comme lui solitaire...
Adieu !... Fuis loin d'ici par les vagues du Temps !
La nef tourne sa proue au large, vers Cythère...
Et, sur les bords de l'île où fleurit le printemps –
Sois heureuse, ô Psyché ! là-bas : l'Amour t'attend.

Avril 1916 (Au front).

La maison forestière

Jadis, le Voyageur découvrant ta retraite
Calme et mystérieuse au cœur de la Forêt,

Voyait dans ta façade une douceur discrète
Qui le tenait longtemps et songeur... en arrêt...

C'était une douceur d'invité hospitalière
Un sourire entr'ouvrait ta porte au tendre accueil,
Et, sous le vert sourcil de ses rameaux de lierre,
Ta fenêtre au passant semblait cligner de l'œil !...

Près de toi prospérait un jardin clos de haies,
Uniforme et sans fleurs, comme un champ potager...
Les grands Bois y versaient l'ombre de leurs futaies
Et dans l'âme naissait l'oubli de voyager...

Mais, maintenant, hélas ! comment te reconnaître
Avec la large plaie ouverte dans ton flanc,
Les volets arrachés de ton humble fenêtre,
Les ruines de ton seuil et de ton toit branlant ?

La guerre, toi aussi, t'a prise pour victime,
Pauvre Maison blessée ! oh ! comme je te plains
Et comme je maudis l'horreur de notre crime,
Nous, les hommes, qui ne savons qu'être inhumains !

Ton jardin, comme toi, revêt une autre face...
Où la plante croissait s'érige un tumulus,
Et, dans l'ancien sillon, les légumes font place
A des petites croix de bois blanc vermoulu...

Adieu !... l'aspect fécond de la saine Culture !
Rien ne subsiste plus du fertile passé...
Et dans le noir terreau du sol des sépultures,
Les larves de la Pourriture
Germent parmi les corps sanglants des trépassés !...

Le Mort pour la Patrie est un Levain de Gloire
O vous tous qui d'un mort avez gardé mémoire,
Vous qui restez en proie à la pire affliction,
Lisez ce vers écrit au Jardin de l'Histoire,
Sur le fronton d'entrée, en guise d'inscription...

Mais moi qui ne suis pas « poète »
Et ne puis croire à ces grands mots,
J'aime mieux la pancarte à la fosse des bêtes
Où l'on lit tout crûment : « Charognes d'animaux ! »
Oh ! ce « levain » de chair humaine
Qui fermente dans le tombeau,
Parmi les vers ivres de Haine

Et dont se goinfre le corbeau,
 – De ce puant « levain de gloire »
 Gonfle le pain de la Victoire...
 Avec ce « levain », on l'aura !
 Mais prenez garde que, naguère,
 Grâce au « levain » d'une autre guerre,
 Nous avons eu... le Choléra !...

Ne vous laissez pas prendre à la voix mensongère
 De nos lyriques triomphants !...
 La Déesse Patrie est comme une Mégère
 Qui martyrise ses enfants...

Ne vous laissez pas prendre aux perfides approches
 De nos terribles horizons,
 A la beauté des bois, à la splendeur des roches
 Et au repos de nos gazons !...
 Ne vous laissez pas prendre au bleu raphaëlique
 D'un firmament peuplé d'oiseaux...
 Aux souffles printaniers, à la source idyllique
 Qui suinte au milieu des roseaux...

Tout ce monde apparent n'est qu'un décor factice,
 Un trompe-l'œil, un guet-apens
 Où l'ombre de la Mort, sournoise et subreptice,
 Sort des coulisses en rampant !...
 Sur la scène, voyez comme elle est cabotine,
 Elle ! l'Actrice des Héros !...
 Elle se fait un jeu d'éblouir la rétine
 Comme un macabre « Torero » !
 Ainsi qu'un grand drap rouge, elle agite, en mirage,
 La gloire pourpre des Combats,
 Et, quand vous y foncez de toute votre rage,
 Vous ne trouvez... que le Trépas !...

Le premier acte est clos : l'humaine tragédie
 Change figurants et tableau...
 Et la « Toile du fond » paraît tout enlaidie
 Après le lever du rideau...
 Les grands sapins que le Sort cogne
 Avec la hache de l'obus
 Ont joint leur carcasse aux charognes
 Qui décomposent sous l'humus...
 Les pentes fleuries des collines
 Ont chu dans l'entonnoir des mines,

Qui trappent le sous-sol truqué,
 Et dans l'azur gire et louvoie
 Un gigantesque oiseau de proie
 Qui cherche l'homme à débusquer !

Et toi, la Maison Forestière !
 Te voici devenue, aujourd'hui,
 La Gardienne d'un cimetière
 Où pousse l'herbe de l'Ennuï...
 Ton hospitalité me navre
 De s'être offerte... à des cadavres !

Hélas !... Je pense à ton Passé
 Que rien ne trouble et nul n'agit –
 Où tu servais, le soir, de gîte
 Au pauvre pèlerin par la route harassé !

Ravin des Sept-Fontaines (1er juin 1916).

*Lettre d'un singe de l'Argonne
 à une perruche de Paris*

Merci d'avoir songé qu'autrefois je fus homme
 Avant de devenir une « bête de somme »,
 – Un soldat ! veux-je dire, un superbe soldat,
 Car n' imaginez pas que mon sac est un bât !...
 Grand merci de vos vœux pour la France éternelle :
 Comme une belle femme, elle est un peu cruelle ;
 Mais, de grâce, Madame, épargnez mes lauriers :
 Cet arbuste est si rare en nos climats guerriers !
 L'air froid lui est funeste et c'est dans une serre
 Que vous en trouverez le plus bel exemplaire !...
 Les lauriers ? C'est le lot de nos jeunes Ronsard
 Qui chantent les combats sans y avoir pris part
 Et, pour nous couronner, se couronnent eux-mêmes
 Dans un boudoir fleuri de charmants chrysanthèmes !

J'ai reçu de l'un d'eux des vers : « L'Ode aux Héros »
 Que c'est vrai ! Les soldats sont tous des numéros...
 L'âme n'existe pas et ne fait rien qui vaille.
 L'Ode aux Zéros ! mais c'est une pure trouvaille !
 Quelle psychologie en ce chiffre tout rond !
 Zéro : c'est la valeur d'un homme sur le front !

Je ne puis vous citer ce poème sublime,
 Mais pour vous j'en détache au moins une maxime :
 « Tenir ! c'est le mot d'ordre ! et sauvons le drapeau ! »
 Bravo ! qu'il soit sans crainte: oui! je tiens à ma peau...

Et quant aux trois couleurs vraiment trop exposées,
 Mettons-les dans un coin de nos glorieux musées !
 Que ces vers sont « vécus » ! Que ce poète est fort !
 Monocle à l'oeil, il lit un plan d'état-major,
 Une plume à la main... charge à la baïonnette
 Et voit le front par le gros bout de la lorgnette !
 Pourquoi n'y vient-il pas chercher l'Inspiration ?
 Mais j'y suis... ah! mon Dieu! c'est de l'Ab-né-ga-tion !

Et puis, je me souviens : Sa Muse ! je l'ai vue,
 Un Quatorze Juillet, à la Grande Revue...
 Son casque était, ma foi ! un fort joli chapeau...
 Une ombrelle à la main lui servait de drapeau...
 Mais, au fait, vous allez, sans doute, croire
 Que je désigne ainsi quelque « couple » notoire :
 C'est le poète Un Tel, vous dites-vous, avec
 Mademoiselle X... ou bien Madame Y...

Ah ! ce monde ! J'oublie, en commettant la bûche,
 Que je ne suis qu'un singe et vous une perruche.
 Aussi, pour éviter un fâcheux quipropro,
 Je suis très humblement :

Votre fidèle
Echo.

L'épître au perroquet

As-tu lu le journal, Jacko, mon vieux Jacko ?
 Il me semble aujourd'hui t'entendre qui jacasse
 – De la façon la plus cocasse –
 Tous les « en-tête » rococos
 De la gazette de l'« Echo :
 « Crr... Crr... on les aura... Crr... Rrr... Victoirre prrroche... »
 Et tu rêves que tu bamboches
 Avec quelques tripes de Boches !
 Te voici donc l'« alter ego »
 De ton grand maître, l'Hidalgo,
 (Toujours « sans peur et sans reproche »)
 Qui – « loin de l'œil des Wisigoths » –
 Écrit, pour tous les bons gogos,
 Au nom de Maurice... Baudoche !
 Crois-le, je suis fier de connaître
 Un perroquet aussi savant
 Qui peut répéter à son Maître
 « Nous les tenons ! » et « En avant ! »

Car, nous, les Singes des grands Bois,
 Dans notre Argonne, loin des Hommes,
 Nous les oublions et nous sommes
 Bien plus sauvages qu'autrefois !

« Le hareng toujours se sent dans la caque »,
 A dit un bipède écrivain :
 Vouloir imiter l'Homme est ridicule et vain
 A moins que l'on ne soit perroquet ou chauvin
 ...Et j'aime mieux rester :
 Ton fidèle
Macaque.

Les soliloques du soldat

I

Depuis les jours de Charleroi
 Et la retraite de la Marne,
 J'ai promené partout ma « carne »
 Sans en comprendre le pourquoi...

Dans la tranchée ou sous un toit
 Par le créneau ou la lucarne,
 A cette guerre, je m'acharne,
 Sans en comprendre le pourquoi...

Quand je demande autour de moi
 Quel est le but de ces tueries,
 On me répond le mot : « Patrie ! »
 Sans en comprendre le pourquoi...

Mieux me vaudrait de rester coi,
 Et quand viendrait mon agonie
 De m'en aller de cette vie
 Sans en comprendre le pourquoi...

Février 1916 (Au front).

II

Nous sommes là,
 Parmi la vermine et la gourme,
 Sous le fouet du garde-chiourme,
 Nous : les Soldats !...
 Nous sommes là,
 Et nous sommes bien las,
 Hélas !

Nous vivons là,
 Nous vivons là.
 Dans les boyaux et dans les cagnes,
 Plus malheureux que les Forçats
 Ne sont au bagne !
 Nous vivons là,
 Et nous sommes bien las,
 Hélas !
 D'entendre sonner notre glas !

Nous crevons là,
 Après mille et mille souffrances,
 Et sans avoir d'autre espérance
 Que le trépas !
 Nous crevons là,
 Et nous sommes bien las,
 Hélas !
 De ne rien entrevoir dans la nuit d'Au-delà !

Août 1916 (Au front).

III

Durant tout l'Hiver, il a plu...
 Dieu ! Que le ciel était maussade !
 Durant tout l'Hiver, il a plu,
 – De plus en plus, de plus en plus,
 Les pieds se collaient dans la glu...

Durant le Printemps, l'on s'est tué,
 De plus en plus, de plus en plus,
 L'Humanité était malade,
 Et le massacre a continué
 – De plus en plus, de plus en plus...
 Et, dans l'Eté, les morts ont pué !

Quand vient l'Automne au froid brouillard
 L'Or et les Hommes ne sont plus...
 L'on fait la paix parmi les ruines...
 Quand vient l'Automne aux froides bruines,
 L'Or et les Hommes ne sont plus...
 La France meurt : il est trop tard !...

Août 1916 (Au front).

IV

*A ceux pour qui la vie est « chère »
 et qui font si bon
 marché de la vie des « autres ».*

Le civil dit : « La Vie est chère »,
 Moi, je la trouve bon marché,
 Car je connais une Bouchère
 Dont l'étalage s'est « gâché » :
 Une Phrygienne, au bonnet rouge,
 Aux lèvres fraîches de sang bu,
 Au front bestial, aux yeux de gouge,
 Qui jette sa viande au rebut !

Vers de monstrueuses Villettes,
 Elle se rue aux abattoirs
 Et cogne à grands « coups de batoirs »
 Dessus les hommes qui halètent
 Sous les gros poings de ses batoirs !

Elle dépèce, et taille et rogne
 Les bras, les jambes, les cerveaux,
 Et puis, elle offre sa charogne,
 Sous l'étiquette de « Héros »,
 Aux rats, aux vers et aux corbeaux !

Vous dites que la Vie est chère ?
 Moi, je la trouve bon marché !
 Pourquoi laissez-vous se gâcher
 Les « abatis » de la Bouchère ?

Mangez !... Utilisez les Morts !
 Qu'ils servent encore à la Vie
 De ceux qui n'ont pas eu remords
 De les lancer à la tuerie
 Pour protéger leurs propres corps !

O bonnes âmes charitables,
 Sauvez votre Conscience et, sans peur, récitez,
 Avant de vous carrer à table,
 Une prière délectable
 A la « nouvelle Trinité » !
 Chantez, chantez en chœur le « Benedicite »,
 Dans vos festins d'humanité !...

Chantez, sanctifiez le divin sacrifice
 Et donnez-vous l'absolution
 « Au nom du Droit, de la Justice
 Et de la Civilisation! ! ! »

2 Septembre 1916 (Robert-Espagne, au repos).

Vade retro

A Marcelle Capy.

« *Debout les Morts!* »

Laissez-les donc dormir en paix !

Ces morts, ces morts couchés, que vous ont-ils donc fait,
Pour être pourchassés dans leur funèbre asile ?

– Après avoir porté le faix
De tant de maux et de forfaits,

Après s'être damnés pour vos haines civiles,
Après avoir sacrifié leur jeunesse et leur sang,

N'ont-ils pas droit que le Passant,
A leur trépas compatissant,
Les laisse enfin pourrir tranquilles ?

Laissez-les donc dormir en paix

Sous la terre glacée et les gazons épais
Dans le doux nirvâna de leur suprême pose !

Afin qu'ils ne sentent jamais
Le ver en eux qui se repaît

Et par qui, lentement, leur chair se décompose !
Afin que, jamais plus, ils ne rouvrent leurs yeux,

Et qu'ils oublient ce monde odieux
Au néant éternel et miséricordieux
Où leur cadavre se repose !

Laissez-les donc dormir en paix

Sous la croix de bois blanc où croissent, tout auprès,
L'envahissante ortie et l'atroce ciguë...

Vous, les Bavards ! soyez discrets
Devant l'énigmatique arrêt

De leurs cœurs, de leurs nerfs, de leur souffrance aiguë !
Et puisqu'ils ont lutté, sans parler, « jusqu'au bout »,

Puisqu'ils sont morts, roides, debout,
Ne hurlez pas comme des loups,
Autour de leurs chairs exsanguës!...

Taisez-vous... Prenez-garde à eux... Laissez-les seuls,
Roulés dans leurs toiles de tente...

Ou bien craignez ! craignez que les Morts ne vous hantent
D'hallucinants remords et de folle épouvante,

Si vous touchez à leurs linceuls !

Septembre 1916.

(La muse de sang, poèmes et légendes, 1926: 17–51)

Paul Costel

Le corps à corps

Fougueusement, ils sont sautés dans la tranchée
 Là, retentit l'éclatement sec des grenades
 Et dans le tumulte et l'âcre fumée
 On se bat, dans un étroit chenal.

Mais les corps tout à coup se heurtent, opposés
 Les chairs comme des murs mouvants,

Se cognent, et les bras s'enlacent et s'agrippent,
 Des gestes fendent l'espace [plaine.
 Qui n'ont plus cette ampleur des combats dans la
 L'on brandit son fusil qui croise avec le vide,
 Comme des vaisseaux trop pressés dans une rade.
 Des hommes propulsés, pressés l'un contre l'autre,
 Se fondent, dirait-on, l'un par l'autre oppressés
 En enlacements fous, en gestes insensés,
 Qui arrachent ou qui étranglent ;
 On entend un bruit de chairs fouillées, d'os brisés,
 Et ce n'est plus à la grenade
 C'est au couteau que l'on se bat ;
 On l'enfonce dans la chair : ah !
 Quelle lourde odeur de sang fade !

Il coule sur vous du corps enlacé,
 Il coule par terre du corps qui bouge
 Se débat, puis meurt, inerte et lassé
 Il coule à vos pieds en un grand lac rouge,

On piétine dedans
 En bonds ardents ;
 On marche sur des corps, on écrase des faces,
 Des ventres mous comme des linges,
 Puis on s'élançe pour frapper, frapper encor ;

On tue encor, on tue, on tue...
 Et la chair hurle, et soi-même alors qu'on se rue.
 On hurle de triomphe et de la rage en rut
 Et d'orgueil de fouler le but
 Et de brutalité ancestrale qui rue...

La mort, la mort, partout la mort...
 La rage de tuer vous sonne comme un cor
 Avec les balles qui autour de vous crépitent,
 Avec la hurle des canons qui précipitent

Leurs rafales, dont vous frôle le souffle fort.

La mort... la mort ! on frappe, on tape, on cogne
Avec fureur, aveuglement, comme un bourreau
Dans le tas, on agit la funèbre besogne ;
On happe, étrangle, comme un chien avec ses crocs ;
L'on mord, l'on tue, par tous moyens, sans vergogne.

Comme jadis, dans la lutte antique,
S'agrippant, s'enlaçant au clair,
Peau contre peau, sang contre sang, chair contre chair
On s'étreint, on se saisit enfin sur la terre
Pour elle, se la disputant et se poussant
Vers elle, vers elle, dans des ruisseaux de sang,
Comme des chiens, comme des loups, patibulaires,
Tu renais en ce jour, ô rouge homme ancillaire.

Juillet 1918.

(Les hurlements de l'enfer, 1919: 27-29)

Paul Vaillant-Couturier

0

Inexorablement, comme les feuilles glissent
dans la fatalité d'octobre
tous ceux qu'on a connus, chacun leur tour, périssent
avec un rythme sobre.

C'est la frise obsédante, où chaque jour t'enchaîne,
des nouvelles danses macabres,
affolement des derniers jours de vie certaine
chez l'être qui se cabre.

Tes amis ont chacun leur tour aux champs livides
vidé leurs veines et sont pâles
et ton cœur aussi, va, de beauté se vide
toi qui survis aux balles ;

l'incendie a brûlé la saine et douce estime
que tu te gardais ; tristes heures
où l'on se cherche en vain dans la honte et le crime,
dont, malgré tout, on pleure.

Et le cadran fatal tourne comme une roue.....
la mort a fait de sa victime

un tertre gris ou bien une bosse de boue
dans un sol anonyme.....

Avec laideur finit ainsi la triste vie
dans la craie ou la glaise d'ocre
sous le ciel bas, pendant la danse indéfinie,
pour l'idéal médiocre.

(*XIII Danses Macabres*, 1920: s.p.)

XII

Hommes patients lourds et graves,
hommes au sens clair, au cœur juste
portant sur votre large buste
le faix de vos sacs et de vos entraves.

Attachés à la même meule
la tête en arrière et poussant des hanches
vous semblez des vieillards aveugles
tournant dans un champ de terres liquides,
les mains s'appuyant à des branches,
l'œil plein des prestiges du vide.

Fronts atterrés sous les duels mathématiques
des aciers vifs, des poudres vertes
ou des mitrailleuses obliques
le long des côtes découvertes.....

Vous n'osez plus compter les heures
tant vous sont longues les journées.
On ne découvre plus l'âge de ceux qui meurent
que sur leurs plaques oxydées.

Ignorance multiple et crispée en des gestes
précis de semences mortelles,
blessés vomissant le sang qui ruisselle
dans des atmosphères de peste.

O pauvres hommes, pauvres hommes de silence,
mornes guerriers, qui sous les phrases
qui l'écrasent,
faites taire la conscience,

votre colère est toujours moindre ;
la mort commence à se lasser d'être sanglante
moissonneuse nocturne elle voit l'aube poindre
l'est et l'ouest du ciel se rejoindre,
sur les champs d'épis qu'elle hante.....

(*XIII Danses Macabres*, 1920: s.p.)

Eugène Dabit

Poème

(écrit pendant la guerre)

J'ai été soldat à dix-huit ans
 Quelle misère
 De faire la guerre
 Quand on est un enfant.

De vivre dans un trou
 Contre terre
 Poursuivi comme un fou
 Par la guerre.

J'usais mon cœur
 Aux carrefours crucifiés
 Oh mourir dans la plaine
 Au soir d'une sale journée.

J'ai connu des cris,
 La haine
 Des souffrances longues comme une semaine.
 La faim, le froid, l'ennui.

Trois années ivres de démente
 Plus lourdes à porter qu'un crime
 Ma jeunesse est morte en France
 Un jour de désespérance.

Tous mes amis ont péri
 L'un après l'autre
 En quelque lieu maudit
 Est notre amour enseveli.

Défunt Lequel le parisien,
 Masse et Guillaumin d'Amiens,
 Pignatel dit le marseillais
 Tous endormis à jamais.

On les a jetés dans un trou
 N'importe où
 D'en parler mon cœur saigne
 Ah que la mort est cruelle

Mon Dieu était-ce la peine
 De tant souffrir.
 Las je reviens humble et nu
 Comme un inconnu,

Sans joie son honneur
 Avec ma douleur
 Les yeux brûlés
 D'avoir trop pleuré

Pour mes frères malheureux
 A ceux qui sont aux cieus
 Contre la guerre
 A ma mère
 Adieu.

(in: Goldberg 1993: 306–307)

Pierre Drieu La Rochelle

*Paroles
 au départ*

Et le rêve et l'action.
 Je me payerai avec la monnaie royale frappée à croix
 et à pile du signe souverain.
 La totale puissance de l'homme il me la faut.
 Point seulement l'évocation par l'esprit mais l'ac-
 complissement du triomphe par l'œil et l'oreille et la
 main.
 Je ne puis me situer parmi les faibles. Je dois mesurer
 ma force.
 Si je renonce mon cerveau meurt. Je tuerai ou je
 serai tué.
 La force est devant moi, pierre de fondation. Il faut
 que je sente sa résistance, il faut qu'elle heurte mes os.
 – Que je sois brisé.
 Je veux la comprendre avec mon corps.
 Nécessité alimentaire : là-bas je vais chercher ma
 vie, la vie de ma pensée.
 Peut-être je ne suis pas fort si j'ai besoin de cette
 expérience corporelle.
 D'autres connaissent la force spirituelle dans les mai-
 sons qui sont loin de la guerre. Je hais que le vulgaire
 les appelle lâches.
 Mais moi, il faut que je sente la guerre avec mes en-
 trailles.
 Quand la colique de la peur les agrippe et les tord

d'une poigne acharnée
 Alors si je dis encore « vive la France » si je signifie
 encore « vive la guerre »
 Alors je suis à mon affaire, je connais la condition
 du monde autour de moi, je sais ce que je vaud et ce
 qu'est la valeur.

De nouveau règne l'action.
 L'audace d'une génération s'est levée que la gageure
 a séduite de jumeler par son vouloir le rêve et l'action.
 Non je ne puis être celui qui renonce à une gloire
 de la vie et qui se satisfait par la magnificence secrète
 que confine le rêve derrière les deux yeux.
 O mon idée, je pousserai plus avant dans la saisissante
 réalité ta rectitude. L'événement va mordre sur
 le trait que tire mon vouloir, comme l'eau-forte sur
 l'image de cuivre. Morsure atroce déjà connue, encore
 cuisante dans ma chair.
 J'ai dit.

Et je vais être seul parmi les troupes d'hommes aux
 chagrins sourds, aux désespoirs âcres comme leurs
 pipes mâchées dans l'angoisse.
 Je serai sur les terrains vagues et abstraits où toute
 végétation depuis ce lointain début fut extirpée par
 l'obus piocheur.
 Là, toute vie est broyée au centre de l'explosion, ou
 déchiquetée à l'extrême jet de l'éclat. Je vais me retrouver
 dans la terre mouvante, oscillante, écrasée sous ses
 propres masses retombantes et lapidée par ses propres
 cailloux, et dans cet air vivant qu'on sent pâtre autour
 de la tête comme l'épaisseur sensible d'une chair.
 Brusquement, à une gare, je reconnaitrai que je suis
 dans le pays où s'est exilée la jeunesse des hommes pour
 méditer une douleur neuve et le sens de son effort
 inconnu.
 Là, retirés du monde qu'ils ont créé, les hommes
 vivent parmi les cadavres.

Là, toute vie, toute vérité s'est retraits.
 Fait décisif qui se pose en borne cogneuse à la frontière
 de ce royaume :
 Il n'est aucune vie à l'Arrière, aucune vérité. Tout y
 est marqué par la totale ignorance.
 De ce côté-ci se manifeste l'inénarrable révélation.
 Je plains les Habitants de l'Arrière, frappés de la
 mort, coupés de ce temps, précipités au néant.
 Et nul miracle de l'esprit ne peut les transmuier et

les transposer.
 Entre dans les ordres – infanterie, artillerie, génie,
 aviation.
 Prends cellule dans le poste d'écoute ou la sape – là
 tu es en présence de la mort, là menace l'abominable
 souffrance liminaire.
 Ou élève-toi, si tu en es digne, dans l'avion
 Au sommet du champ de bataille, à la clef de la voûte
 sonore, au comble du son humain.

(Interrogation. Poèmes, 1917: 9–12)

Noël Garnier

Dans la tranchée

La vieille vient, le vieille va...
 la vieille eût pu s'arrêter là...

Elle a roulé toute la nuit
 folle de sang, saouïe de bruit...

Baisé des bouches ci et là...
 (la vieille vient, le vieille va)

Tapis derrière un pare-éclat
 nous étions trois serrés en tas.

(La vieille eût pu s'arrêter là)
 Elle est allée jusque... là-bas ;
 elle a tué d'autres soldats !...

Dans le boyau le plus profond
 maintenant s'est couchée en rond.

(Pendant ce temps nous dormirons)
 La vieille ronfle... un soldat mort
 entre les bras (fait froid dehors...)

Guetteur au créneau,
 officier qui veilles,
 n'aie pas peur – la vieille
 dort le cul dans l'eau!

Grince un fil de fer...
 une souris pince

dans un sac ouvert
 une tranche mince
 de fromage (à vers)...
 La vieille dort... les hommes rêvent,
 tout le ciel crève
 en pluie et suie
 sur leur ennui...

Dormez! La vieille
 trop tôt s'éveille...
 dormez! La Mort
 éreintée, dort!

Des fusées parapent
 lumineusement
 le ciel de bourrasques
 et la pluie d'argent...

Dormez les morts
 entre les lignes...
 L'Homme se signe,
 la vieille dort!

Dans le boyau le plus profond
 s'éveille et frotte son œil ronde.

Guetteur au créneau,
 officier qui veilles,
 prends garde... S'éveille
 la vieille au cœur chaud,

frotte son œil louche
 – trop froid est le Mort
 pour chauffer sa couche
 (fait trop froid dehors) –

étire ses membres
 et grince des dents...
 Les os des vivants
 – fait froid en décembre... –
 claquent dans le vent.

Allez, la gueuse!
 saute, putain...

vieille amoureuse
de bon matin –

Le désir rôde
les reins tordus,
la bouche chaude
(l'heure du jus!)

Allez! c'est l'heure
en mal d'amour.
La chair meilleure
au petit jour...

Maintenant la pluie
se fond en lumière
sale, sur la terre
encore endormie...

Et de chaque trou il monte une plainte
et de chaque cœur il tremble une crainte.

C'est un bruit de pierres...
un corps qu'on descend
sans linceul, ni bière
dans un trou de sang...

c'est un bruit de larmes...
« Ah! m... » ou « maman »,
Des mains tombent l'arme,
la pipe des dents...

C'est elle
la vieille
qui râle
qui court...
s'affale
d'amour!

Maintenant le jour
se dissout en pluie
sur des yeux de nuit...
A chacun son tour!

(Le don de ma mère, 1920: 30–35)

Lettre à Claude, mort...

Tu n'eus jamais l'orgueil de ton éternité,
 mais tu avais penché ton front sur tant de livres
 qu'il en gardait encore – ayant cessé de vivre –
 Claude, ce même éclat qu'on voit aux soirs d'été.

Le soleil de ta Vie s'est couché. Ton visage
 qu'il éclairait n'est plus qu'un crépuscule ardent.
 Mais le ciel s'obscurcit ; et déjà les nuages
 d'Octobre sont venus sur tes yeux, lentement.

Une seule fusée dans la pluie tremble encore :
 Il pleut des gouttes d'or – mais l'orage lointain
 s'est rapproché – Il va pleuvoir des gouttes d'ombre
 jusqu'au matin.

Les hommes que l'Ennui et le Silence endorment
 sont couchés comme toi – et si près – dans la pluie
 qu'on les dirait des morts, déjà vêtus de nuit
 dans leur linceul de boue, informes.

Seul je veille au créneau d'où l'œil ne peut rien voir,
 mon fusil s'est rouillé dans ma main, inutile.
 Les hommes dorment, tous les Hommes ; le ciel noir
 s'est refermé sur eux comme une tombe humide.

Claude, tu dors aussi, et du même sommeil.
 Et seul veille au créneau d'en face – je devine –
 un homme comme moi dont se rouille, inutile,
 le fusil, – et qui songe – et qui m'est si pareil.

Ainsi seuls les guetteurs enveloppés d'ennui,
 lorsque dorment les morts et les soldats, écoutent
 les mots qu'ils n'ont pas dits suivre la même route
 et d'un créneau à l'autre emplir toute la nuit.

Tu n'eus jamais l'orgueil de ton éternité
 Claude, mais ce poème écrit à ta mémoire
 fait de pitié, de pluie, de mort – toute la gloire –
 un jour sanglotera au cœur de la cité.

Et comme les guetteurs de jadis, aux créneaux,
 les peuples entendront enfin dans la lumière
 le vol des mots d'amour emplir toute la terre
 et chasser, devant lui, la Guerre et ses sanglots.

(Le don de ma mère, 1920: 47–48)

Petite Suite...

Ah ! comme nous aimions nos visages d'enfance
qui conservaient encor les traces des baisers
maternels – les si doux baisers – et l'innocence
de nos sommeils bercés...

Visage de quatre ans, le plus cher à ma mère,
l'avez-vous assez pris contre vous, ma maman ?
Vous l'ai-je assez tendu, comme vers la lumière
partout, à chaque instant...?

Vous n'aurez plus connu de moi que ce visage,
mais assez pour qu'il garde un rayon de vos yeux
et qu'il reflète encor, malgré la guerre et l'âge,
leur douceur et leur feu !

« Mais ce signe des temps mauvais,
cette ride – ce cheveu gris
à qui sont-ils
mon fils ? »

– Je ne sais : je les ai trouvés
en creusant un trou dans la terre
comme celui où vous dormez...
Il y avait encor, ma mère,
une croix que j'ai soulevée,
des clous, une éponge, un suaire
et deux morts que la pluie lavait...

Jésus je crois en vous puisqu'y croyait ma mère,
mais en vous seulement qui portez une croix.
Depuis trois ans vous êtes mort combien de fois
mon frère !

Balancer-vous au vent des nuits, Crucifié,
(les corbeaux ont déjà un petit air de fête)
votre sang goutte à goutte a goutté sur nos têtes
et nous a noyés.

« Tu es mort ? »
 – pas encor
 – à demain
 alors ! –
 à demain, à demain...
 (et s'il te manque un clou, demande à ton voisin).

J'en ai toujours deux en réserve :
 un pour moi – que Dieu me conserve ! –
 un pour Celui qu'il faut tuer...
 Mais Il en a deux en réserve :
 un pour lui – que Dieu l'en préserve –
 l'autre pour moi qu'il veut clouer...

Et quand nous serons tous les deux
 deux pauvres morts crucifiés,
 deux pauvres morts aux mains crevées,
 je lui dirai « le fils de Dieu,

le Bien-Heureux, le Bien-Aimé
 il n'est pas là entre nous deux ? »
 – le Bien-Aimé, le Bien-Heureux,
 me dira-t-il, déjà pâmé,

il n'est pas là, comme il devait ?
 – J'ai peur, – j'ai soif, – j'ai soif, – j'ai peur.
 Alors Jésus entre nos cœurs
 fera le signe de la Paix.

(*Le don de ma mère*, 1920: 56–59)

Il pleut encore...

*A mon père, dont les lettres
 « maternelles » étaient
 toujours du « beau temps ».*

« Comme nous ressemblons aux morts, dans la lumière
 du petit jour qui pleut interminablement.....
 Il a tant plu hier, avant-hier, et tant
 plu tous les jours, toutes les nuits, toute la Guerre !
 Comme nous ressemblons aux morts dans leur misère »

– « Il faisait soleil... » – Quand ? Je ne me souviens plus,
 c'était l'année avant... ou l'autre année peut-être ?
 Vous avez dit « hier » ? Il n'a jamais tant plu !

ou bien alors je ne sais plus... je ne sais plus :
je n'avais pas de lettre.

Que vous êtes heureux d'avoir une maman :
il fait toujours beau temps dans les lettres des mères

et quand vous répondez, il fait toujours beau temps :
elles auraient tant de chagrin, les pauvres chères,
si vous ne leur disiez toujours : « Il fait beau temps.

Non, je n'ai pas eu froid – et déjà sur nos têtes
une hirondelle passe avec un petit cri..
Ce sera le printemps demain – et aujourd'hui
je te le dis, déjà ce n'est plus l'hiver bête
et méchant de te faire peur, maman chérie ! »

Qu'il est doux de mentir ainsi à ceux qu'on aime
avec des mots de tous les jours, qui sont les seuls
que l'on comprenne bien, qui sont toujours les mêmes
et qui ne perdent pas à voyager, tout seuls,
l'inflexion d'amour des lèvres qui les sèment.

(Le don de ma mère, 1920: 60–61)

Chansons macabres

... mais il neige, mais il neige, mais il
n'est jamais trop tard.
Paul Fort.

Flic-Flac, les os claquent
comme des sabots.
Flic-Flac, dans les flaques
d'eau !

Ah ! qu'il pleuve, pleuve, pleuve
comme il n'a jamais tant plu !
ça nous fait une peau neuve :
et la pluie glisse dessus...

Flic-Flac, les os claquent
comme des sabots.
Flic-Flac, dans les flaques
d'eau !

Ah ! qu'il vente, vente, vente :
ma dernière mèche au vent
comme une étoile filante
vole jusqu'au firmament !

Flic-Flac, les os claquent
comme des sabots.
Flic-Flac, dans les flaques
d'eau !

Ah ! qu'il neige, neige, neige
pour bien faire il n'est jamais !...
(Paul Fort c'est un sacrilège
chez les morts de plagier.....)

Flic-Flac, les os claquent
comme des sabots.
Flic-Flac, dans les flaques
d'eau !

A ceux de 93 et de Russie !

Nous sommes morts pour la France :
nous savons une chanson
bien française, ça commence

par ces mots : Vive le son
du canon !

Nous sommes morts pour la... Prusse :
nous savons une chanson,
ça se chante sur l'air russe :
Vive la Révolution
des canons.

Et tous les morts de la terre
ce soir, nous vous la chantons.
« Ohé ! Vous, guerre à la guerre,
aux rois fous que nous livrons
aux canons !

Moissonneurs des vies humaines
et marchands de... munitions,
nous les morts à votre aubaine
quelque jour nous vous pendrons...
aux canons! »

Un mort allemand :

Apprends dans ton cœur avant chaque assaut
– tu mourras aussi, mon ami, mon frère,
aujourd'hui.. demain.. balle, obus, misère –
apprends dans ton cœur les vers les plus beaux!

Tu laisseras choir l'arme de tes mains,
 le vent séchera le sang de ta face...
 nous serons deux morts de la même race,
 nous serons deux morts... là... sur le chemin.

Et nous pourrions en disant des vers :
 j'en sais d'immortels qui sont d'Allemagne,
 (nous serons deux morts... là... dans la campagne,
 nous serons deux morts que creusent les vers),

J'en sais d'immortels qui sont d'Henri Heine,
 – « J'en sais de plus doux qui sont de Verlaine ».
 Tu me les diras :
 le vent flûtera ses peines, à peine,
 les canons tairont la voix de leur Haine,
 la Mort s'en ira...

Alors tous les morts et tous les vivants
 bercés aux chansons des plus doux poètes
 souriront au ciel qui pleut sur leurs têtes
 et s'endormiront comme des enfants.

(Le don de ma mère, 1920: 62–65)

Minutes

Ma petite vie
 est là dans mes bras :
 fais do-do, m'amie,
 je veille sur toi –
 je ne m'en vais pas.
 Que de souvenirs
 nous avons ensemble...
 va, tout l'avenir
 n'est rien à côté
 du passé qui tremble
 – larme ou bien rosée –
 au creux de mes doigts.
 Quelle jolie bague
 sertie de soleil :
 l'anneau est pareil
 à mon alliance,
 mais la perle est vague :
 rosée, larme ou... quoi?
 Souvenir d'enfance...

La minute tremble
 au bout de mon doigt
 en goutte de pluie
 dans le soleil froid...
 Va-t-elle tomber ?
 Faire un peu de boue ?
 il y en a tant
 déjà à mes pieds...
 il y en a tant
 tout autour de nous...
 La minute tremble
 en goutte de sang
 au fond de mon cœur.

Petite minute
 en goutte de sang,
 en sanglante goutte
 coule de Son flanc...
 Tu sonnes Sa mort
 ô goutte de vie...

tu saignes plus fort
 goutte d'agonie...
 « Maman... mon amie » ...
 ô quelle voix douce...
 ô la voix des gouttes
 de sang, dans la nuit...
 « Mon amie... ma mère »
 quand te tairas-tu,
 goutte mensongère
 qui chante et qui tue?...
 « Maman... mon amie » ...
 Quand te tairas-tu?
 La source est tarie
 et la vie s'est tue...

A la mémoire du chasseur Poupon,
 (classe 17) de ma section,
 mort.

J'écoute la Mort
 en goutte de larme...
 quel petit vacarme,
 quel pauvre décor...
 La minute est frêle

qui s'est envolée
 et du bout de l'aile
 vient de me frôler...
 Un peu de poussière,
 un peu de pâleur...
 mon ami, mon frère,
 mon petit chasseur.
 Quel pauvre visage,
 quelle froide main...
 Ta mère, au village,
 dort et rêve... Rien...
 Toi tu dors comme elle...
 tu ne rêves plus :
 un peu de poussière,
 de pluie... et d'obus...
 Et tant de malheur
 pour Elle...
 (Cléry, août 1916.)

(Le don de ma mère, 1920: 66–69)

Ah ! ne parlez plus de la gloire...

Ah ! ne parlez plus de la gloire
 aux pauvres morts qui n'ont pas même
 des oripeaux de mi-carême
 pour mener leur deuil... illusoire.

Ils vous diront les pauvres morts
 à mots crachés avec des dents
 que ce serait leur tour pourtant
 de changer un peu de décor –

et peut-être de nourriture
 – les pissenlits par la racine
 c'engraisse moins qu'être en gésine
 d'articles sur « La Vie Future »,

« La croix de guerre » et « les Églises »
 « Union sacrée », « les Saints de France »
 Héroïsme – sang – et vengeance !
 Boum ! Boum ! lisez ce soir « la prise

Du Fort de Vaux », trois francs cinquante !
 Ah ! mais non, silence, silence !
 Vous tairez-vous, corbeaux ? défense
 de croasser, gent croassante !

Laissez dormir les sans-patrie,
 les sans-tombeaux, les anonymes,
 laissez dormir dans « Votre crime »
 les mis en croix, les Jésus-Christ,

les pauvres morts, les sans-histoire,
 les sans-haine et les sans-vengeance.
 Mais garde à vous, maudite engeance !
 faux bâtisseurs de fausse gloire

et spéculateurs de la Mort !

Tous les morts ne sont pas des MORTS.

Camp du Valdahon

(*Le don de ma mère*, 1920: 81–83)

Pour Paul Vaillant-Couturier

*Ami, soldat et poète,
 ...et plus tard reniant la haine de la
 guerre, nous dirons : « Bah ! Il y avait de
 bons moments ! »*

E. M. BENECH.

Nous ne renierons pas la Haine de la guerre :
 nous conviendrons qu'il y avait de « bons moments »
 comme ceux où nos cœurs amis se rencontrèrent
 dans cette haine de la guerre – justement –

Mais nous aurons, toute la Vie, au fond des yeux
 une clarté : ce sera à peine perceptible
 aux autres – nos amies la verront un peu mieux,
 le soir, mais juste assez pour que leur cœur sensible

soit suspendu sur nous comme un geste – pas plus...
 Nous trouverons en nous un bonheur plus complet
 – Elles n'en seront pas jalouses, les Élues –
 Nous trouverons en nous un bonheur étranger

à leurs Pensées, à leur amour, leurs petits soins
 de tous les jours de paix qui sonneront aux pendules
 comme les gouttes d'un jet d'eau, dans des bassins
 où des enfants mirent leurs rondes minuscules...

Ce sera d'évoquer ce soir d'Hiver où je
 vous ai dit simplement, pour la première fois,
 « Bonjour ! – je suis heureux de vous voir – je vous vois
 enfin ! » Oh ! poésie des mots simples ! prodiges !

(Ce ne sont pas ces mots, peut-être, je sais bien :
 les mots sont souvent trop timides au bord des lèvres,
 ...ils ont peur de tomber... un doute les retient...
 mais à les contenir le cœur tremble de fièvre—)

L'autre cœur les devine – et le pont est jeté !
 Sous ses arches la guerre a roulé sang et larmes...
 en nous penchant un peu laissons-y choir nos armes :
 le flux les roule aussi dans ses eaux sans clartés

et voici, désormais, pures pour l'Amitié
 nos Mains, nos chères mains, l'une à l'autre liées.

(Le don de ma mère, 1920: 85–86)

Petite Source...

Petite source qui coulez
 tout doux, tout frais
 tout frais, tout doux
 coulez sur nous, petite Source
 comme on prierait !

Coulez sur notre pauvre cœur
 en eau de Lourdes –
 emportez nos petits malheurs,
 nos peines lourdes,

coulez sur notre pauvre amour
 en eau de pluie –
 pour le fleurir encore un jour
 coulez sur lui,
 coulez sur nous, petite Source !

et puis pleurez sur nos départs,
 pleurez sur nos incertitudes
 toutes vos gouttes d'inquiétude...
 Allez, c'est la meilleure part –

Je me suis couché sur la terre
 pour boire votre eau de bonté –
 pour laver mon front de la guerre
 avec mes doigts ensanglantés –

Miracle ! la source quand même
 coule limpide et doux et frais
 – Oh ! les hommes tueurs de paix :
 la source est claire et mon cœur aime.

(Le don de ma mère, 1920: 94–95)

Peau de chagrin

Cruellement
 Dans le tombeau de ma jeunesse,
 Le bel amour, le bel amant
 Va mourir encor une fois.

Mettez des voiles aux fenêtres
 Je ne veux plus voir les miroirs :
 Qu'il fasse nuit dans ma détresse,
 Que pas un souffle de la terre
 N'entre chez moi, j'ai peur de moi.

Mon amour, je t'en fais l'aveu,
 L'oubli est là, l'oubli me veut.

Il est dans l'air que je respire,
 Dans le parfum de cette rose,
 Et dans le baiser que se donnent
 Mes lèvres mordues jusqu'au sang.

Il est partout... En vain lutté-je
 Il est en moi, comme un tyran.

En vain lutté-je et fais-je face,
 Appuyée au divan étroit :
 Avant que ses bras ne m'enlacent
 Je sens la chaleur de ses doigts.

Equivoque et rasé, il feint
 D'avoir l'âge que tu n'as plus,
 D'avoir tes yeux, d'avoir tes reins,
 Et le parfum de ta peau nue.

Il n'a pas besoin de parler
 Pour que j'obéisse à sa voix.
 Il n'a pas besoin d'avancer
 Pour me saisir comme une proie.

Chaque geste qu'il fait me touche,
 Comme la flamme d'un brasier.
 Il se complaît en cette louche
 Et douloureuse intimité.

Sûr de sa victoire, il retarde
 L'heure où, vaincue, je ne serai
 Au creux de ses bras qu'une bête
 Rugissante de volupté !

Ah ! que plutôt mon sang se fige
 Que la mort me couche au tombeau...
 Mais déjà je cède au vertige
 Que l'amour creuse, sous mes os.

(*Le mort mis en croix*, 1926: 67–69)

Prophétie

Une heure (moins encor, peut-être)
 Par jour tu penseras à lui,
 Au piano, ou dans ton lit,
 Ou aux Galeries Lafayette.

Alors tu fermeras les yeux
 Renversée, blonde et si jolie
 Dans ton mi-deuil, un peu pâlie
 Pourtant, et les doigts douloureux.

Puis dans le creux de ton corsage
 Gonflé à peine, mauve et blanc,
 Comme un fruit mûr dans l'air fondant
 Tu laisseras choir ton visage.

Il s'y blottira parfumé
 Près du cœur, au chaud de l'aisselle,
 Ton sein battra un peu de l'aile
 Contre tes cils toujours fermés.

Oh ! amours, amours immortelles,
 – C'est justement l'heure d'aimer...

(*Le mort mis en croix*, 1926: 79–80)

Et moi aussi...

Pour Suzanne.

Parfois je suis « gnien'n » de la guerre
 Malgré l'opium de ta bouche.
 J'ai besoin du poison farouche
 Qu'elle versait dans mes artères.

Le sang de mon cœur a tari
 Comme si l'avait bu le sol ;
 Tes mains, en vain, cherchent mon front,
 Et tes lèvres, mon corps meurtri.

Volupté, tu es impuissante
 Avec tes bras faibles de femme

A combler ce vide d'une âme
Que le regret du passé hante.

Mais d'autres soirs, quand tu te coules
Le long de moi, tendresse chaude
Sur le sombre divan où rôde
Le désir au visage double,

Quand s'éteint la lampe d'argent
Comme un soleil ivre d'avoir
Ébloui de son éclat noir
Notre nuit de chastes amants,

Dans l'odeur de ta chair nourrie
Du sang vénéneux de la drogue
J'oublie – que les morts me pardonnent –
Le destin cruel de ma Vie.

Chaque nuit, un peu plus, j'oublie.

(Le mort mis en croix, 1926: 107–108)

Hommes

Pour ma petite fille.

Je suis revenu vers les hommes
Portant l'héritage sacré
Comme une couronne d'épines
Sur mon front encor déchiré.

J'aurais voulu me taire aussi
Comme les morts dans leurs linceuls
Afin que chacun entendît
Les mots qu'ils ont prononcés, seuls.

Il eût fallu un grand silence,
Le recueillement de cent bouches,
Le souffle éteint dans les poitrines
Pour que s'accomplît le miracle.

Je jure : aucun orgueil en moi
Ne levait un front sacrilège,
J'eusse accepté de mourir là
Si quelqu'un en avait douté.

Je ne demandais qu'à me taire
Puisque le silence des morts
Mêlait en moi son goût de terre
Et de remords.

Ce n'est pas moi, j'en fais serment,
 Qui le premier ouvris la bouche.
 Ce n'est pas moi, soyez témoins,
 Qui gravis la première marche

Avec des jambes volontaires.

Vous m'avez prêté vos oreilles
 Quand je m'adressais à vos cœurs.
 Vous avez exigé des gestes
 Quand il eût fallu, immobiles,

Se taire ensemble et sangloter.

Le son de ma voix vous a plu
 A l'heure où vous l'applaudissiez :
 Je n'ai pourtant jamais parlé
 Pour le claquement de vos mains.

J'aurais plutôt tendu la joue
 A vos poings et à vos crachats
 Si le geste n'était trop grand
 Depuis qu'un dieu l'a consacré.

Mais vous m'avez pris aux épaules,
 Vous m'avez dressé devant vous,
 Vous avez ameuté la foule
 Avec des paroles menteuses.

La mimique de mon visage
 C'est vos doigts qui l'ont dessinée
 Vous étiez encor le souffleur
 Caché dans la nuit de son trou,

Vous étiez encore le public,
 La rampe, la claque et le bouquet
 Allez t dites « Cabotinage »
 Aujourd'hui. J'ai bien mérité cet outrage.

C'est moi le coupable, c'est moi,
 Chacun de vous est innocent...
 Ah ! ne le criez pas si haut
 Si c'est le cri de votre sang.

Je ne demande qu'à vous croire :
 Ne vous passionnez pas ainsi
 « Innocent! Innocent! Innocent! »
 Quels visages d'innocence

Vous avez, mes petits amis,
 Autour de moi, et quelles mains
 De douceur – toutes griffes dehors –
 Belles mains qui m'étrangleriez bien
 Pour me sauver de mon orgueil.

Mais plus haut que vous mon orgueil
 Rejoint au ciel les morts errants
 Parmi les étoiles glacées
 Et les soleils indifférents.

Des larmes coulent de leurs yeux
 Plus cuisantes que des reproches,
 Leurs blessures à mon approche
 Se sont rouvertes, sans un cri.

Oh ! silence, plus lourd au cœur
 Que les injures des vivants.
 Que vous ai-je donc fait, mes morts,
 Pour que vous vous taisiez ainsi ?

Que vous ai-je donc fait, fantômes,
 Frères des astres aériens,
 Pour que vous détourniez la tête

Et que, si proches du soleil,
 Dont l'éclat pâlit à côté
 Du rayonnement de vos fronts
 Vous me montriez encor la terre

– Pardonnez-moi, pardonnez-moi –

Vous, que la terre a mis en croix.

(Le mort mis en croix, 1926: 137–141)

Nostalgie de la guerre

J'ai pris ta bouche et tes seins droits
 D'un même baiser sacrilège.
 Me peine a fondu sous tes doigts
 Comme, au soleil levant, la neige.

J'ai l'horreur de ce vide en moi,
 J'ai trahi mes morts encore une fois.

Ah ! courber sous mille linceuls
Comme autrefois mon front en deuil,

Ne pas avoir d'autre pâture
Que le sang de mille blessures,

Saigner, saigner, saigner autant
Que mes soldats, en d'autres temps,

Lorsque la guerre insatiable
Emplissait ma bouche de sable,

Comme au fond d'un trou sans espoir
Un mort mâchant l'éternel soir.

(Le mort mis en croix, 1926: 143–144)

Lucien Linais

Le fou

Au compositeur et ami Marcel Bernheim

Tout à l'heure encore, il rêvait.
Son âme, douloureusement étreinte, s'en était allée
[chercher loin du sol gluant et gris de la tranchée,
[un peu de soleil et d'amour.
Elle avait fui ce lieu de dévastation et de souffrance,
[pour retrouver, là-bas, ceux qu'elle chérissait.
Elle oubliait, un moment, que la sottise humaine lui avait
[ravi le bonheur du passé.
Elle se berçait au souvenir des tendresses d'antan.
Tout à l'heure encore il rêvait.
Soudain, une force étrange a déchiré la terre, entr'ou-
[vrant ses flancs.
Du cratère, une aveuglante flamme est sortie.
Avec elle sont montés vers le ciel, des pierres, des lam-
[beaux humains, et le cri de la grande martyre.
Toute à l'heure encore, il rêvait.
Mais un impérieux commandement l'a fait s'élancer,
[comme les autres, dans le gouffre béant où la mort
[avait déjà fait son nid.
La réalité brutale l'avait ramené à elle.

Que s'était-il passé ?
Il l'ignore,
Il n'a rien vu ; seul, son cœur à ressenti.

Sa raison, elle, s'est enfuie avec l'aveuglante flamme.
 Il n'est plus qu'un corps gesticulant,
 Sa bouche hurle d'incohérentes syllabes et pourtant..
 Tout à l'heure encore, il rêvait.

La Fille-Morte, 1916.

(*Les minutes rouges*, 1926: 51–52)

L'instinct

Avant l'attaque, il s'ignorait.
 Souvent il s'était imaginé la minute tragique, vers
 laquelle le conduisait, fatalement, la haine des
 [hommes.
 Il redoutait alors de n'être point un héros.
 Tout son passé d'amour et de bonté lui garantissait
 [mal le succès de son arme.
 Mais l'épreuve est rassurante. Il a été sublime.
 Ses mains répondent de sa valeur et de son courage,
 Elles sont ruisselantes de sang.

La fierté l'a fait un moment redresser le torse,
 Mais de l'ombre est descendue dans son cœur.
 Un trouble indescriptible a voilé sa satisfaction
 [première.
 Quelque chose de visqueux, comme de la honte, s'est
 [répandu dans son être.
 Il a l'impression qu'une source tiède coule en sa
 [chair, avec un bruit de sanglots.
 Le remords envahit son âme, comme un fleuve de
 [sang.

(*Les minutes rouges*, 1926: 61)

François Porché

Le poème de la tranchée

A MAURICE BARRÈS

EN TÉMOIGNAGE
 D'ADMIRATION, DE DÉVOUEMENT,
 DE RECONNAISSANCE INFINIE

LA VEILLE

I

La pluie épaisse dans la nuit
 Partout piétine à petit bruit.
 Chaque rafale qui se penche
 Entoure un cou
 De son bras mou,
 Se relève et froisse une branche
 On ne sait où.

L'ombre en bas filtre et s'écoule
 Et murmure un long secret;
 L'ombre en haut résonne et roule :
 Il pleut sur une forêt.

L'eau du ciel s'abat sur la terre
 De tout son poids,
 Du même sombre élan qu'elle avait autrefois,
 Quand les premiers humains s'étonnaient dans les bois
 De son triste mystère.

Et le vent, c'est le même vent
 Dans les feuilles obscures.
 Nous avons vu pleuvoir et venter bien souvent,
 Mais savions-nous auparavant
 Combien les averses sont dures?

Les hommes n'ont-ils plus comme les animaux
 Qu'un couvert de pauvres rameaux?
 Quel destin les condamne à ployer sous l'automne,
 Et, rêvant jour et nuit des anciennes maisons,
 A contempler sans fin la face monotone
 Des marâtres saisons?

*

La bise a soufflé
 Plus aigre,
 Les collines ont enflé
 Leur dos maigre.

Sous le fouet la terre expie,
 Accroupie,
 Un très vieux crime inconnu.

Tout a froid dans sa chair tendre,
 Tout se sent débile et nu
 Et châtié sans comprendre.

Lentement s'écarte un pli
 De la brume;
 L'orient se trouble et fume;
 Tout implore en vain l'oubli.

Comme le prisonnier qu'on arrache au sommeil
 Et qu'on traîne au supplice,
 Tout veut parler, prier, tout résiste et tout glisse
 Vers l'horrible soleil.

Des vapeurs blanches
 Un arbre sort :
 Trois, quatre branches
 Sur un tronc mort.

Là-bas l'orée
 D'un profond bois,
 Si tristement dorée!

Pas un oiseau, pas une voix.

Vide et silence : une clairière
 Et, par derrière,
 Un talus gris.

As-tu compris?

As-tu compris le sens des fougères trouées
 Et ce que guette au loin l'œil aigu du veilleur?

As-tu compris dans tes nuées
 Ce qui se passe ici, Seigneur?

*

Lève-toi, jour transi,
 Montre où nous en sommes,
 Dis à Dieu : « Les voici,
 Les hommes! »

Aube sinistre,
 Plane sur eux,
 Montre le bistre
 Des fronts terreux.

Montre la boue
 Et le boyau,
 Montre la fièvre sur la joue,
 Montre les pieds dans l'eau.

Partout ce couloir d'insomnie,
 Glacé, glissant,
 Va roulant sa fange infinie,
 Tourne bois et prés, grimpe et redescend.

Partout, la nuit, le long des crêtes,
 L'obscur cheminement dans les canaux bourbeux,
 Partout les mines prêtes
 Sous les sentiers herbeux.

Argile ou sable, humus ou craie,
 Partout le sang qui se délaie
 Dans le sol noir ou jaune ou blanc;
 Partout, des montagnes aux dunes,
 Dans les brouillards visqueux et sous les froides lunes,
 Les hasards d'un sort accablant.

*

Est-ce donc pour défendre une aussi dure vie,
 Ou les souvenirs d'un bonheur perdu :
 Les enfants sur le seuil et la table servie
 Pour le maître attendu,

Que, piochant dans son trou, casematant sa hutte
 D'épais rondins et de ciment,
 L'homme ici lutte
 Comme un dément?

Lorsqu'à la hâte il enchevêtre
 Les fils de fer avec les pieux,
 Sert-il quelque dessein qu'il ne peut pas connaître?
 Aveugle et soumis, est-ce lui, pauvre être,
 Qui doit prêter main forte aux dieux?

Répondez, sacs de terre, et vous, plaques de tôle,
 Boucliers de trous ronds percés,
 Et vous, glaise et cailloux que sa pelle a versés
 Par-dessus son épaule,
 Vous, ses témoins, ses confidents,
 Ses amis épais et prudents,
 Son humble et terne et lourde armure,
 Redites-nous les mots que sans cesse il murmure,
 La pipe aux dents.

– Je sais pourquoi je sape et frappe,
 Pourquoi j'ai mis la chausse-trape
 Près du glacis;
 Pourquoi l'averse me flagelle,

Pourquoi je gèle
 Dans mes brodequins rétrécis;
 Je sais pourquoi sans feu ni lampe
 Dans mon caveau je vis, je rampe
 Avec les rats;
 Pourquoi, dressé, le casque au ras
 Du parapet noir qui s'égoutte,
 Longtemps j'écoute;
 Je sais pourquoi mon dur pain gris
 Est plein de terre;
 Pourquoi, la nuit, dans les abris,
 Il faut se taire :
 C'est qu'ils sont là cachés. Tout dort,
 Tout fait silence,
 Mais ce rideau de somnolence
 Masque la mort.

II

Voici bientôt deux ans qu'ils se sont cramponnés
 Aux champs en friche, aux bois, aux murs abandonnés.
 Infiltrés dans le sol comme une source impure,
 Ils cherchent à tâtons quelque étroite fissure
 Qui pût ouvrir la route à leur immense flot.
 Mais nous, doublant leur voie, éventant leur complot,
 Tant qu'ils ne font un pas qu'un autre pas n'épie,
 Nous retournons contre eux leur patience impie.

L'espace entre les camps est creusé d'entonnoirs.
 Derrière un massif bas de choses hérissées,
 Nos créneaux et les leur font de minces traits noirs
 Comme des paupières plissées.

Rien ne peut divertir ces longs yeux verticaux
 De leur vigilance inflexible :
 Chaque regard qui meurt dans l'ombre de la cible
 Fait place à des regards nouveaux.

Quand l'herbe d'un côté médite une surprise,
 L'herbe d'en face a des soupçons;
 A peine si, parfois, une calotte grise
 Se montre à travers les buissons.

Plus rarement encore un chant triste s'élève,
 Où plane en des mots inconnus
 Un rêve hostile à notre rêve.

Tout est coté, chiffré : taillis, espaces nus,
 Tout a son sort marqué sur des hausses de cuivre.

Chaque moment prépare au moment qui va suivre
Un abominable réveil.

Déjà sur l'horizon s'incline le soleil.

Nous réclamons leur vie, eux réclament la nôtre.
Nous n'avons de commun que cette soif. Rien d'autre.

*

Un frisson lent, parti
De la seconde ligne,
Court sous terre : à ce signe
Chacun est averti.

Approche ton oreille,
Puis chuchote à ton tour :
Aujourd'hui c'est la Veille,
Demain sera le Jour.

Si tu sens que ta lèvre
Sèche et tremble, dis-toi :
« C'est un frisson de fièvre »,
Et fais n'importe quoi.

Mange ou graisse ton arme,
Et, si ton cœur se fend,
Ne crains rien d'une larme,
Mon courageux enfant.

Tu peux encore écrire
Sous le faible rayon
D'un méchant bout de cire
Une lettre au crayon.

Puis, la pliant d'un pouce
Qui la fripe et salit,
Rêver d'une peau douce
Dans la tiédeur du lit;

Revoir dans l'ancien monde
Brusquement entr'ouvert,
L'étroite clarté ronde
D'un calme abat-jour vert,

Une vieille abîmée
Au coin de l'âtre obscur,
Une fleur imprimée
Sur le papier d'un mur,

Un petit œil qui brille,
 Un duvet fin et blond,
 Et le choc d'une bille
 Contre un soldat de plomb...

La chandelle est éteinte,
 Quelle heure?... Pas un bruit.
 Rien dans le sol qui suinte
 Que l'attente et la nuit.

*

Pendant ce temps, là-bas, dans les maisons tranquilles,
 L'enfant dort, un rameau de buis à son chevet,
 Comme les autres soirs la femme se dévêt,
 Et les derniers passants circulent dans les villes.

O vieille vie, ô bruit des pas,
 Sécurité des murs, sommeil de l'innocence,
 Fièvre des beaux bras nus que tourmente l'absence,
 Votre misère à vous c'est de ne savoir pas.

Un volet clos vous trompe, un rideau sourd vous leurre.
 C'est un piège à présent que le repos d'un lit.
 Réveillez-vous, prions. Qui peut connaître l'heure
 Où le sort s'accomplit?

Prions dans les cités avec le hall qui fume,
 Avec les rares feux qui clignent dans la brume
 Sous les balcons déserts,
 Et prions dans les champs avec les métairies,
 Avec tout ce que l'œil au-dessus des prairies
 Voit d'étoiles par les soirs clairs.

Prions avec les seuils, avec les bancs, les tables,
 Et les vieux puits sombres et purs,
 Avec les souffles chauds qui sortent des étables,
 Avec les toits qu'on croyait sûrs.

En avant des convois ronflant de ligne en ligne,
 Plus loin que les tracteurs et les canons pesants,

Prions pour tous les fronts déjà marqués d'un signe,
 Prions pour les agonisants

Prions pour tous ceux qu'un doigt touche
 Près du sourcil :
 Celui qui glisse une cartouche
 Dans son fusil;
 Celui qui tient une grenade

Prête à son poing;
 Celui dont la fanfaronnade
 Ne trompe point;
 Celui qui tire ses cisailles
 De leur étui;
 Celui qui, seul dans les broussailles,
 Rêve; celui
 Qui, troublé, s'applique à retordre
 Un fil tordu;
 Celui qui, parti sur un ordre,
 Se sait perdu.

A genoux, à genoux! voici l'instant terrible
 Où les grains confondus, jetés ensemble au crible,
 Vont s'envoler vers leur destin.
 Faisons de la prière une autre prise d'armes,
 Prions comme on combat, avec des yeux sans larmes,
 Voici le tranchant du matin.

Adieu, père, époux, fils, frère, ami, tous les nôtres.
 Vous n'avez point dormi comme les onze apôtres
 Autour du Maître abandonné.
 Adieu, vous voilà tous marchant la tête droite,
 Défilant pour mourir par une brèche étroite,
 Adieu, l'heure a sonné.

LE JOUR

I

Quatre éclairs brillent sur un bois;
 Quatre coups rageurs partent à la fois;
 Le ciel jette un grand cri, Dieu remonte et s'efface
 Rien que les hommes face à face.

Quatre autres coups, brefs, irrités,
 Emportent dans leur vent les brumes de l'aurore,
 Puis quatre encore,
 Précipités.

Le jour se lève : on entend battre
 Tous les fléaux quatre par quatre.
 L'épi sur l'aire éclate au loin.
 Chaque fléau bat dans son coin.

Tous, soixante-quinze et quatre-vingt-dix,
 Ceux-ci sonnante comme une cloche,
 Ceux-là voix dure, œil sans reproche,
 Aciers gris de la veille, aciers noirs de jadis,
 Le cou tendu, tapent ensemble
 Droit devant eux :
 Le rocher tremble
 Comme un meuble boiteux.

Hors des caissons, sous les ramures,
 Les obus frais, luisants comme des pommes mûres,
 Sortis à la hâte un par un,
 Vont en terre promise exhaler leur parfum :

De mains en mains passe et repasse
 Le même fruit,
 Dont le départ émeut l'espace
 Du même bruit.

Les torsos en nage,
 Les leviers ardents
 Sont comme les dents
 D'un seul engrenage;
 Un fil de laiton
 Nasille dans l'herbe,
 Le tir prend un ton
 Toujours plus acerbe;
 Les cils rapprochés,
 Le pointeur se penche;
 Sur les prés fauchés
 La fumée est blanche.

*

En arrière, les cent-vingt longs
 Ronflent, la gueule haute :
 Les hameaux font les morts dans les creux des vallons,
 La vitre saute.

Trapus, tassés sur leurs patins,
 Les cent-cinquante-cinq écrasent d'un feu courbe
 Les rails lointains,
 La gare et la route où l'essieu s'embourbe.

Et, lent et lourd, le deux-cent vingt
 En cherchant dans sa tête trouve,
 Pour tous ceux qui n'ont foi qu'aux choses qu'on leur prouve,
 L'argument qui convainc.

*

La flamme a délivré de leur contrainte morne
 La foule obscure des métaux :
 Leur règne est arrivé, leur marche horrible écorne
 La face antique des coteaux.

Du beau livre des champs rien ne se peut plus lire :
 Ce qu'après Dieu le laboureur
 Dans la marge avait pu sous l'œil du Maître inscrire.
 Est effacé comme une erreur.

Le fortin perd son épaule,
 Le pin s'abat sur le saule,
 La lèvres des entonnoirs
 Brûle et miaule.

Pointillés de lueurs, d'épais tourbillons noirs
 Déroulent sous les vents de grands rideaux obliques.

Les pilons broient la forêt.

Le soleil, comme au temps des colères bibliques,
 Trébuche et disparaît.

Soudain, du sol ouvert,
 Haute de cent pieds, blanche, étourdissante,
 Une gerbe s'épanouit :
 Dans sa montée et sa descente
 Un blockhaus vert
 S'évanouit.

*

A présent dans le vacarme
 On ne distingue aucun son.
 Un choc arrache une larme,
 Un autre imprime un frisson.

Au troisième, de l'oreille
 Sort une goutte vermeille...

L'air n'est plus, gris pâle ou bleu,
 Ce vin léger, ce délice,
 Mais, solide, un bloc de feu
 Qui brusquement craque et glisse.

II

Dans le boyau d'attaque, un pied sur les gradins,
 Lents, pareils à des morts réveillés dans leur tombe,

Tous se haussent pour voir, à chaque obus qui tombe,
Voler les sacs et les rondins.

Sur les rampes du ciel les trains sinistres roulent,
Ferraillant et sifflant, jusqu'aux butoirs, là-bas....
Dans un nuage ocreux les parapets s'écroulent,
Mais les cris ne s'entendent pas.

Pétards à la ceinture ou baïonnette prête,
Ils attendent, l'œil pâle, assourdis à moitié;
Le casque bas leur fait à tous la même tête,
Plate, fermée à la pitié.

Rien ne subsiste en eux qu'un grand désir farouche.
La femme à ce moment ne reconnaîtrait plus
L'homme qui tant de soirs a gémi sur sa bouche.

Ils escaladent les talus.

*

Ah! voici notre vieille terre,
Qui d'un seul coup jette en avant
Le plus haut feu de son cratère,
Son jeune espoir le plus vivant ;
Voici la sève qui bouillonne
Sur l'arbre émondé par le sort ;

Voici l'acier nu qui rayonne
Comme un rameau rigide et fort;
Voici notre jour qui se hâte,
Armé des conseils de la nuit ;
Les rouleaux ont pétri la pâte,
Voici le four où le pain cuit ;
Voici l'essaim hors de la ruche;
Sur les pas du loup qui débuche
Voici bondir meute et veneurs;
Après le bûcheron qui cogne,
Voici pour la fine besogne
Les menuisiers et les tourneurs.

*

La raison suspend son contrôle,
S'obscurcit, laisse aller la main :
L'improvisateur de son rôle
Aura tout oublié demain.

Nuque basse il court, il se livre
A tous les vents d'un sombre Esprit....

Et pourtant, Seigneur, sur ton Livre
Ce drame aveugle était écrit.

*

La fougasse éclate
Et crache un feu noir,
L'œil fou se dilate,
On tire sans voir.

La terre s'abreuve.
Tac-tac.... le moulin !
Une femme est veuve,
Un fils orphelin.

– Passez les cartouches!
La clameur des bouches
Se perd dans le bruit.

Soudain, il fait nuit
Sous trente paupières.

Pareil au gamin
Qui lance des pierres,
Le grenadier s'ouvre
Un sanglant chemin.

Que le ciel te couvre,
Innocente main!

*

Le ciseau coupe,
Le fusil part,
Un petit groupe
Travaille à part.

Un sifflet bref
Dans l'herbe roule,
Le corps du chef
Bute et s'écroule.

Le pied s'accroche,
On se rapproche....

L'un a jeté
La passerelle,
L'autre a sauté
Déjà sur elle.
Le reste suit.

Dans chaque sape,
La crosse tape,
Le couteau luit.

*

Murs de terre à gauche, à droite,
L'homme en gris et l'homme en bleu
Dans cette vallée étroite
Se rencontrent devant Dieu.

C'est le soir. Le paysage
N'a que quatre pieds carrés.

– Souviens-toi de ce visage
Avec ses yeux effarés.
Souviens-toi pour n'en rien dire
De ce mannequin de cire.

Déjà le masque noircit.

Souviens-toi pour mieux te taire,
Imite en cela la terre
Qui ne fait aucun récit.

*

L'herbe veut qu'on la nettoie.
Va, l'homme en bleu, cherche, fouille,
Mais que ton bras s'apitoie
Quand l'homme en gris s'agenouille.

Les fossés sont pleins de morts,
Va toujours, piétine, enjambe ;
Le ruisseau rougit ses bords
La nuit tombe et le ciel flambe.

Des feux brillent, blancs et verts,
Et tes forces sont usées.
Comment vois-tu l'univers
A la clarté des fusées?

Comment sous l'inclinaison
De ces pâles lueurs brèves
Te vois-tu, toi, ta maison,
Tes amis, tes anciens rêves?

De ton âme d'autrefois
Que reste-t-il à cette heure?
Un corps se traîne, une voix

De plus en plus faible pleure....

Les mains grattent la terre, un jet brûlant qui poisse
 Inonde les cuirs en lambeaux.
 Nous te crions, Seigneur, qu'auprès de cette angoisse
 L'ombre est douce dans les tombeaux.

L'horreur de seconde en seconde
 Grandit avec la flamme et les gémissements.
 Les bataillons fourbus sont séparés du monde
 Par des rideaux d'éclatements.

L'énorme vague sombre un instant repoussée
 Vient au pied des coteaux écumer à son tour.
 La Nuit avec fureur s'est soudain redressée
 Pour effacer l'œuvre du Jour.

Trois fois, de front, en masse, en épaisseurs funèbres,
 En rangs lourds et serrés,
 Ceux-ci disparaissant dans d'opaques ténèbres,
 Ceux-là brusquement éclairés,
 Trois fois les hommes gris escaladent la pente
 En vain,
 Trois fois près du sommet leur colonne serpente
 Et retombe au ravin.

Un faisceau de clarté balaie
 La prairie et la haie.
 Sous ce rayon tendu
 Qui se dresse ou se penche,
 L'œil est fixe et la face est blanche.

L'appel du mourant n'est pas entendu.

La main recharge l'arme et la tête s'incline,
 La manivelle tourne au bord de l'entonnoir,
 L'escarpement de la colline
 Est tantôt rouge et tantôt noir.

Partout, des fosses retournées
 Sortent, terreux,
 Les cadavres sanglants des anciennes journées.
 Un bras fiévreux
 Bouche une brèche.
 De quelle soit la gorge est sèche!
 Le temps n'existe plus, le courage, la peur,
 Tout se confond dans la stupeur.
 Le fusil brûle, on tire, on tire....

Jusqu'à ce que, là-bas, comme une eau se retire,
 Laissant des flaques sur les prés,
 Les derniers hommes gris, les épaules penchées,
 Aient disparu dans les fourrés,
 Et qu'au-dessus des morts, des poutres arrachées,
 Des portiques croulants, des arbres abattus,
 Les hurlements de l'air un par un se soient tus.

LE LENDEMAIN

La pluie épaisse dans la nuit
 Partout piétine à petit bruit....

L'un grelotte
 Et l'autre sanglote,
 Et le troisième se tient coi.

– Qui es-tu, toi?

Le troupeau perdu se dénombre.
 Combien sont-ils
 Au bord de l'ombre,
 Clignant des cils?

Combien sont-ils dans la souffrance
 Sur ce sommet?
 Combien sont-ils dans l'ignorance
 Du simple cœur qui se soumet?

Ils sont en vie :
 Ils auraient faim
 Sans cette envie
 De dormir, de dormir sans fin.

Et toujours sur la joue
 Le seul baiser du vent,
 Et toujours l'averse et la boue
 Comme devant.

Presque plus de force
 Et jamais de trêve,
 Vraiment presque rien sous la pauvre écorce
 Que l'esprit qui rêve.

Juste une lueur dans un coin de l'âme

Après la démente,
 Juste assez de flamme
 Pour vivre et songer que tout recommence.

Juste assez de sang au creux d'un vaisseau
 Pour guetter l'aurore,
 Et donner demain ce dernier ruisseau
 Qui palpite encore.

*

Le petit jour, jaunâtre et mou
 Comme une eau lourde entre les sables,
 Les trouves assis, méconnaissables,
 Une quinzaine dans un trou.

Leur uniforme a pris la teinte
 Des sacs de terre et des remblais ;
 Leur voix qu'on pouvait croire éteinte
 Est sourde au fond de leur palais.

Leur langue avec peine articule
 De rares mots, rauques et lents :
 Le nom d'un mort parfois circule
 Entre les casques ruisselants.

Le temps passe, un nuage crève,
 Un brouillard s'accroche au sapin ;
 Ils attendent qu'on les relève
 En partageant leur pain.

*

Découvrons-nous devant ces hommes.
 Sachons, indignes que nous sommes,
 Rester près d'eux à notre rang ;
 Aimons en eux la France même,
 Comme il convient ici qu'on l'aime :
 D'un amour grave et déférent.

Sous le vieux tricorne à cocarde,
 Sous le bonnet lourd de la garde,
 Sous le schako du voltigeur,
 Aujourd'hui sous la bourguignotte,
 Demain, ayant repris la hotte,
 Sous le chapeau du vendangeur,

C'est une France peu connue,
 Apre et profonde, austère et nue,
 Pareille au sol noir des guérets;

Son cœur que l'emphase incommode
Préfère au ton pompeux de l'ode
L'ardeur des sentiments secrets.

Les deux mots saints : mère et patrie,
Ce n'est pas elle qui les crie :
Avec le calme entêtement
Du paysan lorsqu'il laboure
Elle se tait, et sa bravoure
Est comme un mur sans ornement.

(Janvier–Mai 1916.)

(Le poème de la tranchée, 1916: 9–50)

Marcel Sauvage

Dépot

Eclairs de midi
Les vitres incendient
Les murs. J'ai froid.

Il faut que j'écrive
J'écris ces poèmes
Des poèmes contre la guerre.

Quand je suis parti
Je n'avais pas vingt ans
Le soldat n'était qu'un enfant.

Poèmes encore trempés de mon sang
Oh ! douleurs prisonnières
Aux traits si durs

Demain
Que restera-t-il de vous
Derrière la grille des écritures ?

(A soi-même accordé, 1938: 13)

Éloignement

La nuit craque, éclate.
Déjà cicatrisée, la nuit.
Mais lui
Sa tête ouverte, son front qui baille
Et ses hoquets.

Il nous fallait
 Courir, marcher encore, aller jusqu'au bout.
 La boue glissait entre nos pieds.
 Les longs et froids serpents de la boue
 Entre nos pieds.

Je suis revenu quatre fois.
 Il n'était pas mort. Il respirait
 Gémissait comme un enfant
 Vomissait du cerveau sur le guéret.
 A tâtons, j'ai pris ses papiers collés de sang.

Quand je me suis penché la dernière fois
 Sur sa tête éventrée
 C'était la mer, il m'a semblé
 La mer obscure que j'entendais
 Qui se plaignait, douce et lointaine
 Comme éternelle au fond des coquilles désertes.

(*A soi-même accordé*, 1938: 14)

Mains dans la nuit

Ecoute l'écho des lignes
 Cordes où la lumière vibrante
 L'Oiseau Bleu
 S'arrête, se pose et danse.

Je commence à comprendre
 Tu vois, par transparence.
 J'apprends le monde
 Avec mes deux mains grandes.

Elles n'ont plus peur
 De mon visage fermé
 Elles n'ont plus peur
 Mes deux mains blanches désormais.

Lentes, elles ont trouvé mes yeux
 Des yeux clos, chauds
 Comme dans les nids nouveaux
 L'avenir des œufs.

(*A soi-même accordé*, 1938: 25–26)

Printemps 1919

I

C'est la guerre qui passe
 Hideuse, moi.
 Mais en fleurs de joie
 Sur mon chemin
 C'est quand même le printemps
 Car je vais, je m' promène
 Je m' balance parmi les gens.

Ma carcasse de pantin
 J' la sors, j' l'emène
 Au soleil des avenues.
 Et dans l'ombre des jardins
 Toute ma viande à pansements
 Aux pansements apparue...
 J' la béquille prudemment.

Il fait un p'tit vent doux d' printemps
 On dirait qu' l'embaume l'amour
 Ce p'tit vent si doux... Doux
 A faire pleurer les infirmes pour toujours.

Ah ! jeune corps en mal de caresses
 Beau front crevé en mal de rêves
 Balance toi... toi... balance-toi.

J'en ai vu d' l'espoir
 C'est vrai, depuis qu' la guerre est finie...
 Pour moi, y a qu'à m' voir
 ...Pas la peine, vieux
 N' dis rien, ça vaut mieux.
 Mais j'ai d' la haine...
 J'ai d' la haine, vois-tu.

Pour les femmes, surtout les femmes,
 Quand j' passe près d'elles.
 Toutes, les moches, les vieilles, les belles,
 Avec des chapeaux ou en ch'veux
 En suant ma misère et ma souffrance
 Y a d' l'eau qui noie leurs yeux
 Leurs yeux d' bonnes bêtes et d'anges déchus.

Elles peuvent... Mais l'illusion est morte.
 Leur pitié mouillée
 C'est une insulte, c'est du mépris
 Et j'ai envie, vois-tu

D' leur fêler l' crâne
 A coups de béquille
 D' leur crever l' ventre à coups de béquille

Ah ! les garces
 Comprends-moi, p'tit, si j'appuyais
 Sur leurs gueules de porcelaine

Ma face
 Ma face de cauchemar où suintent
 Les fistules à jamais inguéries
 Elles crieraient, elles crieraient...

Elles ont tremblé
 Elles ont pleuré
 Elles ont fait la noce
 Acclamé les martyrs
 C'est vrai peut-être...
 Y a plus sûr
 Elles ont tourné les obus...

Elles nous ont soigné.
 Ah ! comme elles nous ont soigné
 Les femmes, avec le sourire
 Nos femmes, nos sœurs...
 Nos mères... Et d' quel cœur !
 Pour qu'on y r'tourne
 Là-bas.

II

Libre
 L'argile suce les dernières flaques rouges.
 Un battant d'or et de lumière
 Printemps
 Sous la cloche d'azur
 Sonne la gloire de vivre.

A vous, amis
 Les larves blanches
 Sous la terre noire où les racines s'étendent.

C'est le temps des neiges odorantes
 Les aubépines fleuries flambent.
 Les femmes aux joues rosies
 Appels de joie parmi la vie
 Ont des sillages parfumés
 Où meurent nos rancœurs.

Vous
Amis
Les larves vous hantent.

Hosanna !
Sous la caresse des nuages
Les nids qui chantent
Les tziganes empourprés, les violons tendres
Les herbes
Herbes douces de l'oubli.

Vous
Amis
.....

III

C'est encore le temps des cerises.
Piqûres. L'arbre est en sang.
Dégout du sang.

La guerre est finie depuis longtemps
Les cerises
Seraient-elles comme des souvenirs ?

Sans mourir, naguère,
Ai-je donc porté ces grandes fleurs qui brillèrent
Les plaies et les médailles de la guerre ?

Ici
Mes livres sont les bornes du soir
Et le pain de ma vie.

(A soi-même accordé, 1938: 28–33)

L'écho nous trompe

Une, deux...
Petits soldats bleus
Au choix, ou kaki...
La mort est un cri.

Le sang lourd de la terre
Monte à travers les choses
Au front altier, au front léger
Des hommes et des roses.

Amie, je t'envoyais des ancolies
Jadis, cueillies parmi des ruines.

Soldat, soldat, tes ancolies...
 Au pas mes souvenirs, au pas mon amour !

Chaque nuage nous promet chaque fois, ici
 (Partout alentour et tout le jour
 Sonne le biniox des canons longs)
 Le lit étroit d'un cercueil d'amour.

Ainsi tournoie la mort, ainsi joue-t-elle
 Dans la fumée à coups de boules de neige
 Oh ! nos bien-aimées, ces voiles de la noce...
 Une, deux... à tire d'ailes, petits soldats bleus.

(*A soi-même accordé*, 1938: 36)

Rappel

Si tout à coup
 Du sang perlait au long
 Des meubles d'acajou
 Et des murs et des tentures
 De vos salons?

Si, dans la nuit, tout à coup
 Les lampes saignaient
 Lumières, comme des plaies.
 Si vos tapis gonflés, alors
 Eclataient comme le ventre des cheveux morts?

Si les violons
 Reprenaient
 Les sanglots des hommes
 Le chant final des hommes
 Aux front éclatés sur toutes les plaines du globe.

Si vos diamants, vos clairs diamants
 N'étaient plus que des yeux
 Pleins de folie
 Autour de vous, dans la nuit
 Tout à coup?

Que diriez-vous de la vie
 Au squelette apparu
 Immobile et nu
 Seulement marqué
 D'une croix de guerre?

(*A soi-même accordé*, 1938: 43–44)

Namensverzeichnis

- Adam, Edmond 42
Adorno, Theodor W. 20, 87, 224, 242, 247
Agamben, Giorgio 11, 15, 22, 221, 228, 231, 240, 243
Apollinaire, Guillaume 1, 5, 8–9, 20, 28, 30, 78, 91–92, 95, 98, 109, 111, 113, 155, 164, 209–212, 220, 239, 254, 256, 258, 261
Aragon, Louis 4, 15, 122
Arcos, René 9, 23–24, 63–64, 78, 112, 114, 126, 136, 140
Aristoteles 232, 241
Asholt, Wolfgang 94
Assmann, Aleida 156, 171, 238
Auerbach, Erich 16, 244
Aviram, Amittai 235
- Bachelard, Gaston 166
Bachmann, Ingeborg 226
Bachtin, Michail 165–166
Bacqué, André 204
Ballinger, Pamela 107
Balzac, Honoré de 90
Barbusse, Henri 4, 17, 46, 53, 58, 78, 100, 131, 143, 149, 151, 154, 159, 196
Barrès, Maurice 50–51, 59, 71, 73
Barrois, Claude 179, 247
Barthes, Roland 243
Basch, Victor 33
Bates, Scott 252
Baudelaire, Charles 33, 203, 205–206, 235
Baum, Peter 33, 157
Bäumer, Ludwig 34
Béal, Jacques 54, 172, 191, 196
Beaupré, Nicolas 33–34, 38, 70, 79, 95, 129, 153, 219, 247
Becker, Annette 8, 46, 103, 129, 210, 247
Bécquer, Gustavo A. 79
Benjamin, Walter 86–88, 263
Benoit, Pierre 194
Béraud, Henri 194
Bernard, Jean-Marc 54
Bettelheim, Bruno 26
Binswanger, Ludwig 166
Blanchot, Maurice 88, 243
Blunden, Edmund 143
Boasson, Marc 150
Boigey, Maurice 4
Breton, André 5
Bronfen, Elisabeth 165–166
Buelens, Geert 33
Bühler, Karl 25, 76–77, 214
Burdorf, Dieter 234
Buteau, Max 34, 48, 153
- Calloc'h, Jean-Pierre 33, 102
Campa, Laurence 4, 8, 17, 20, 52, 106, 126, 181, 242, 245
Capy, Marcelle 70
Caruth, Cathy 11, 156, 180, 223
Casanova, Jean-Yves 8
Castoriadis, Cornelius 222
Cayrol, Jean 252
Cazals, Rémy 15–16
Celan, Paul 225, 231, 243
Cendrars, Blaise 5, 8, 20, 85, 125, 191
Chantrieux, Gaston 34
Chennevière, Georges 9, 23–25, 27, 53–55, 58–64, 67, 77–78, 104, 126, 130, 132–134, 140, 153, 160, 185, 212–213, 216, 220
Chevalier, Jean 202
Chidiac, Nayla 179, 247
Cocteau, Jean 1, 5, 8, 21–22, 28, 31–32, 78, 105, 134, 144, 151, 234, 254–259, 261, 264
Compagnon, Antoine 12, 27, 100, 141, 196, 218, 251
Cortellessa, Andrea 153, 165
Costel, Paul 10, 25, 34, 42, 54, 185, 191, 196
Courtot, Roger 148
Cru, Jean Norton 5, 15, 20, 25, 31, 71, 86, 141, 196
Cuisenier, André 23, 55, 61
Culler, Jonathan 12, 77, 83, 231–236, 264
Cureton, William 235
Curtius, Ernst R. 218
- Dabit, Eugène 156
Dagen, Philippe 9
Dalby, Henri 189–190

- Dalize, René 8
 Dante Alighieri 168
 De Julio, Maryann 212
 Debon, Claude 8, 20
 Décaudin, Michel 8, 254
 Delavière, Gaston 10
 Derrida, Jacques 241
 Dilthey, Wilhelm 18, 80–81, 85, 246
 Disanto, Giulia 235–236
 Dorgelès, Roland 17, 78, 100, 110, 144, 171, 175, 194
 Dornier, Charles 33, 139, 148
 Dos Passos, John 143
 Dostojewski, Fjodor 17
 Doyen, Albert 62
 Drieu La Rochelle, Pierre 8, 79, 92–95, 99–100, 141, 169, 230, 239, 256
 Duhamel, Georges 4, 9, 14, 16–17, 23, 25, 32, 52, 60, 65–66, 91, 100, 126, 199
 Duhamel, Geneviève 139
 Dupray, Micheline 171
 Dupré, Marcel 53
 Dürckheim, Karlfried von 166
 Durkheim, Émile 143
 Durry, Marie-Jeanne 210
 Durtain, Luc 9, 23, 131
 D'Annunzio, Gabriele 91, 100, 107
- Eckhardt-Henn, Annegret 142
 Eksteins, Modris 150
 Éluard, Paul 5, 8, 256
 Engelke, Gerrit 137
 Eril, Astrid 178–180
 Eshel, Amir 231
 Espouy, Jean d' 117
- Faure, Élie 247
 Fechner, Gustav T. 80–81
 Felman, Shoshana 11, 26
 Fiedler, Peter 142, 144, 177, 180
 Flaubert, Gustave 90
 Flex, Walter 48, 153
 Freud, Sigmund 81, 92, 142–144, 155, 171, 177, 180
 Fricke, Hannes 11, 225, 233, 239, 241
 Friedländer, Saul 2–3
 Friedrich, Hugo 3
- Fulton, Alice 233
 Fussell, Paul 142
- Gaillard, Alphonse 148
 Garnier, Noël 9, 34, 72, 78, 103–104, 110–118, 120, 123, 159, 163, 186–187, 189, 194–195
 Garros, Roland 106, 254
 Genette, Gérard 83, 232
 Genevoix, Maurice 4, 22, 25, 78–79, 85, 100, 147, 191
 Gennep, Arnold van 107
 Gheerbrant, Alain 202
 Gibelli, Antonio 153
 Giono, Jean 97, 100
 Glaudes, Pierre 99
 Goldberg, Nancy S. 9–10, 24, 28, 54, 63, 66–67, 114, 118, 133, 181, 189, 192, 199, 204
 Gonzague-Frick, Luis de 247, 253–254
 Gourmont, Remy de 66
 Goutière-Vernolle, Émile 248
 Govoni, Corrado 95
 Graves, Robert 143
 Gross, Valentine 259
 Grugger, Helmut 223, 231
 Guermès, Sophie 18, 35
 Gurney, Ivor 113–114
 Gysin, Adolphe 33
- Habermann, Frank 222, 226–227
 Hamburger, Käte 18, 82–83
 Hannecart, Edouard 148
 Hart, Onno van der 156
 Hegel, Georg W. F. 1, 12, 18, 232–233, 237, 264
 Higgins, Ian 5, 9, 33, 54, 59, 66, 183
 Hoffmann, Sven O. 142
 Hölderlin, Friedrich 227
 Homer 218
 Hugo, Victor 90
 Hüppauf, Bernd 92, 153–154, 158
- Isnenghi, Mario 91
- Jakobson, Roman 25, 76–77
 Janet, Pierre 176, 223
 Jelinek, Elfriede 155
 Jéramec, Colette 94
 Jouve, Pierre J. 23, 28, 117

- Jung, Carl G. 160–161, 210
 Jünger, Ernst 91, 95, 99–101
- Kamara, Kande 96
 Kasper, Judith 246
 Kipling, Rudyard 105
 Klemm, Wilhelm 8, 256
 Klüger, Ruth 173, 238
 Knoch, Peter 89, 125, 149
 Kohlroß, Christian 165
 Kolk, Bessel A. van der 156
 Kollwitz, Käthe 117
 Krémer, Louis 10
 Kubin, Alfred 117
 Kühner, Angela 176
 Kuon, Peter 11, 21–22, 25–26, 113, 141, 159, 170, 197, 229, 232, 240–241, 252
- LaCapra, Dominick 11, 16, 86, 88
 Lamartine, Alphonse de 27, 70
 Lang, Berel 2, 243–245
 Laror, Nathaniel 142
 Larréguay de Civrieux, Marc de 9, 23, 27, 59, 64–68, 70–76, 78, 86, 157, 168, 189, 221
 Laub, Dori 11, 156
 Laubi, Otto 237
 Lauretis, Teresa de 82
 Le Roy, Jean 255
 Leed, Eric J. 96–97, 106, 122, 135
 Lefebvre, Raymond 94
 Lentengre, Marie-Louise 8, 28
 Levi, Primo 22, 246–247
 Lewin, Kurt 166
 Lieskounig, Jürgen 241
 Linais, Lucien 10, 103, 144, 147, 191–193, 247–249
 Lindner-Wirsching, Almut 100
 Linse, Ulrich 73, 117, 119, 121
 Löschnigg, Martin 162, 219–220
 Lotman, Juri 166
 Lyotard, Jean-François 171
- Mahler-Bungers, Annegret 231
 Maier, Steve F. 149
 Margalit, Avishai 30, 81, 97
 Marinetti, Filippo T. 91–92, 94, 98
- Marsland, Elizabeth A. 33, 72, 126, 136–137
 Martel, André 42
 Martinet, Marcel 25
 Maublanc, René 23, 55, 61
 Maurice, Violette 159
 McAdams, Dan P. 240
 McFarlane, Alexander C. 142
 Mercier, Louis 34
 Merton, Robert K. 143
 Meschonnic, Henri 235
 Meter, Helmut 99, 209
 Michel, Laure 8
 Mole, Gary D. 21, 33, 45, 52
 Montherlant, Henry de 100
 Mornet, Daniel 34
 Mülder-Bach, Inka 176
 Müller, Olaf 15
 Murat, Michel 9
 Musil, Robert 46, 145, 166
 Myer, Charles S. 176
- Nieraad, Jürgen 87–88, 90, 99
 Nietzsche, Friedrich 84, 93
 Novalis 227
- Ortner, Jessica 155, 240
 Otto, Rudolf 227
 Owen, Wilfred 105, 112, 145
- Parenteau, Olivier 8, 93, 256, 258, 260
 Pasolini, Pier Paolo 236
 Paul, Jean 91, 203
 Paulhan, Jean 45
 Paz, Octavio 226
 Péricard, Jacques 71, 105–106
 Pernot, Denis 59
 Pioch, Georges 199
 Platon 241
 Porché, François 10, 19, 24, 27, 32, 34–36, 39, 42, 49–53, 58–59, 67, 77, 104, 111, 131, 145, 151, 167, 189
 Poulenc, Francis 109
 Prévost, Ernest 33, 139, 148
 Proust, Marcel 33
- Rasson, Luc 151
 Rèbora, Clemente 113–114

- Rehage, Georg Ph. 1, 8, 18–19, 21, 28, 81–82,
 229, 246, 254–255, 259
 Remarque, Erich M. 131
 Renaitour, Jean-Michel 192–193
 Renger, Almut-Barbara 203
 Reverdy, Pierre 4
 Ricœur, Paul 26, 83–85, 122
 Rillke, Rainer M. 199
 Rimbaud, Arthur 67, 110
 Rivière, Jacques 70
 Rolland, Romain 9, 23, 27, 54, 62–66, 70, 74, 131,
 192, 199, 204, 253
 Romain, Jules 23
 Rosenberg, Isaac 34
 Rostand, Edmond 28
 Royé, Sylvain 34
- Saba, Umberto 95
 Salmon, André 8, 52
 Sassoon, Siegfried 34, 143, 191
 Sauvage, Marcel 10, 77–78, 138, 159–160, 181,
 183–186, 189, 191, 215, 245, 247–249, 251–252
 Sbarbaro, Camillo 161–162
 Scheer, Jörn W. 239
 Schiller, Friedrich 203
 Schmitz-Emans, Monika 11, 222, 231
 Schneider, Constantin 154
 Scott, Joan 82, 85
 Segler-Meißner, Silke 11
 Seligman, Martin 149
 Shay, Jonathan 241
 Silver, Kenneth 224
 Sitwell, Osbert 105
 Smith, Leonard V. 15, 78–79, 85, 90, 96–97, 100,
 122, 125–126
 Solomon, Zahava 142
 Somogyi, Ashley 135, 137–138, 230
 Sperber, Manès 121
 Staiger, Emil 234, 236–237
 Stamelman, Richard 209
 Stanzel, Franz K. 81
 Steegmuller, Francis 259
 Steiner, George 11, 222, 227, 235–236
 Stoltzfus, Ben 60
 Stramm, August 3, 8, 74, 256
- Teilhard de Chardin, Pierre 101
 Tellier, Arnaud 230–231, 240–241, 251
 Toller, Ernst 117
 Tolstoi, Lew 33
 Trakl, Georg 53
 Treskow, Isabella von 11, 176, 198
 Trevisan, Carine 45, 131
 Tucholsky, Kurt 34, 117
 Turner, Victor 107
- Ungaretti, Giuseppe 123, 205, 245
- Vaillant-Couturier, Paul 10, 78, 115, 117, 123, 152
 Valéry, Paul 33
 Verhaeren, Émile 9, 27
 Verlaine, Paul 33
 Vidal, Gaston 7
 Vildrac, Charles 9, 23–24, 77–78, 124, 162, 164,
 167, 198–200, 204, 206–208, 211, 218, 247,
 249–250, 253
 Vondung, Klaus 101
 Vovelle, Michel 16
- Wagner, Richard 62, 135
 Walden, Herwarth 3
 Walden, Nell 3
 Watson, Alex 103, 144, 146, 149–150
 Wellek, René 77
 White, Hayden 2–3, 11, 17, 84, 225, 243–245
 Whitman, Walt 9, 27, 55, 199
 Wiewiorka, Annette 15
 Winter, Jay M. 17, 29, 71, 105, 108, 147, 176, 230
 Winter, Susanne 105, 234, 256
 Wittgenstein, Ludwig 221–222, 226
 Woolf, Virginia 244
 Wordsworth, William 79
 Wundt, Wilhelm 237
- Young, James E. 224, 244
- Zima, Peter 143
 Zimmermann, Margarete 95, 99, 230
 Zindel, J. Philip 241
 Zweig, Stefan 65