

Thomas Klinkert

# Der Zusammenhang von Krieg, Stadt und Erinnerung bei Proust und Céline

Für Luzius Keller zum 85. Geburtstag

**Abstract:** This article examines traces in the works of Proust and Céline that allow conclusions to be drawn about the change in individual and collective memory caused by the catastrophe of the First World War. This change can be described in the works of these authors in the context of the metropolis of Paris as a site of observation. In Proust's *À la recherche du temps perdu*, the insertion of the episode of the First World War in the last volume *Le Temps retrouvé* creates a new view of the social order and the memory associated with it. The inscription of the war into the text corresponds with death, which forms the antithesis of the poetics of memory, leaving its unmistakable traces especially at the end of the novel. In Céline's novel, on the other hand, the First World War is the starting point of the narrative: *Voyage au bout de la nuit* begins with the blunt portrayal of the horrors of war from the experiential perspective of the first-person narrator Bardamu. He later finds himself in a hospital in Paris, where he and his comrades convey the war to the Parisian public through narratives and fictional exaggerations. A side glance at the novel fragment *Guerre*, published posthumously in 2022, completes the analysis. In the works of both authors, war has a central poetological function, since it is associated with processes of experiencing, observing, remembering, and narrating. By making such processes visible, these texts reflect on their own status as novels of memory in a time characterized by an epochal rupture.

**Keywords:** Proust, Marcel; *À la recherche du temps perdu*; Céline, Louis-Ferdinand; *Voyage au bout de la nuit*; *Guerre*; First World War; Memory; Paris; Poetics of the Novel.

Der Erste Weltkrieg, der in Frankreich auch der Große Krieg, *la Grande Guerre*, genannt wird, war die „Urkatastrophe des zwanzigsten Jahrhunderts“.<sup>1</sup> Dieser Krieg

---

<sup>1</sup> Der Begriff geht auf eine Formulierung von George F. Kennan zurück, der von „the great seminal catastrophe of this century“ sprach; vgl. Ernst Schulin, „Die Urkatastrophe des zwanzigsten Jahrhunderts“, in: Wolfgang Michalka (Hg.), *Der Erste Weltkrieg. Wirkung, Wahrnehmung, Analyse*, München 1994, 3–27, hier: 26. Schon Zeitgenossen wie Romain Rolland haben diesen katastrophischen Charakter des Krieges hellsehtig erkannt: „Dieser europäische Krieg ist die größte Kata-

erschütterte die westliche Zivilisation zutiefst, nicht nur wegen des industriellen Charakters der Tötungsmethoden, der ihn kennzeichnete (Einsatz von Fernwaffen, Maschinengewehren, Giftgas, U-Boot-Krieg...), und der daraus resultierenden verheerenden Opferzahlen, die alles Bisherige weit übertrafen,<sup>2</sup> sondern auch wegen der Auswirkungen auf das zivile Leben. Insbesondere das Verhältnis zur Erinnerung, auf individueller wie auf kollektiver Ebene, wurde durch den Großen Krieg nachhaltig und gegenläufig beeinflusst.<sup>3</sup> Dies zeigt sich in literarischen Texten von Zeitgenossen, die gewissermaßen als Seismographen solcher Veränderungen fungieren. Durch die Untersuchung zweier französischer Schriftsteller, die auf den ersten Blick wenig gemeinsam zu haben scheinen, möchte ich Spuren aufzeigen, die der Krieg im Bereich der Literatur und der Erinnerung hinterlassen hat.

Marcel Proust (1871–1922) und Louis-Ferdinand Céline (1894–1961) räumen in ihren Romanen *À la recherche du temps perdu* (1913–1927) und *Voyage au bout de la nuit* (1932) dem Krieg einen wichtigen Stellenwert ein. Allerdings ist die Bedeutung des Krieges bei Proust weniger sichtbar als bei Céline, denn in *À la recherche du*

---

strophe der Geschichte seit Jahrhunderten, der Zusammenbruch unserer heiligsten Hoffnungen auf die Brüderlichkeit der Menschen“ (zitiert bei Schulin, „Die Urkatastrophe“, 22).

2 Vgl. das in Jörn Leonhard, *Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs*, München 2014, 21 enthaltene Diagramm, welches die Anzahl der durch Kampfhandlungen getöteten Soldaten und Zivilisten aufführt und aus dem deutlich wird, dass der Erste Weltkrieg im 20. Jahrhundert lediglich durch den Zweiten Weltkrieg übertroffen wird. Schon Max Weber habe, so Leonhard, den Ersten Weltkrieg als „den ersten technisch-industriellen Massenkrieg“ bzw. als „Maschinenkrieg“ (146) bezeichnet. Durch den Einsatz von Fernwaffen und Maschinengewehren kam es insbesondere an der Westfront schon in den ersten Kriegswochen zu unfassbar hohen Verlusten: „Allein am 22. August [1914] fielen [auf französischer Seite] 27 000, zwischen dem 20. und 23. August über 40 000 Soldaten.“ (149) Der Politologe Rudolph J. Rummel hat in seinen Büchern *Death by Government*, New Brunswick/London/Münster 1994 und *Statistics of Democide*, New Brunswick/London/Münster 1998 eruiert, dass es zwischen dem 6. vorchristlichen und dem 19. Jahrhundert unserer Zeitrechnung weltweit ca. 40 Millionen Kriegstote (und etwa 133 Millionen Tote durch Terror, Massaker usw.) gab (vgl. Hartmut Böhme, „Gewalt im 20. Jahrhundert. Demozide in der Sicht von Erinnerungsliteratur, Statistik und qualitativer Sozialanalyse“, *figurationen* 0 (1999), 139–157, <https://www.hartmutboehme.de/static/archiv/volltexte/texte/gewalt.html> (letzter Zugriff: 12.07.2022), der sich auf die von Rummel vorgelegten Zahlen beruft). Setzt man diese Zahlen ins Verhältnis zu den Toten des Ersten Weltkriegs, so werden die völlig neuen Dimensionen des Tötens erkennbar: Im Ersten Weltkrieg wurden ca. 9,4 Millionen Soldaten getötet. Starben zuvor in 2500 Jahren ca. 40 Millionen Soldaten bei Kriegshandlungen, so beträgt die Bilanz des 51 Monate dauernden Ersten Weltkriegs annähernd ein Viertel dieser Zahl.

3 Vgl. Leonhard, *Die Büchse der Pandora*, 979–996 („Gedächtnisse: Fragmentierte Erfahrungen und polarisierte Erwartungen“), wo von der Diskrepanz zwischen der offiziellen Erinnerungskultur und den individuellen Erinnerungen die Rede ist. Vgl. auch Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, New York/London 1975, wo Formen der Erinnerung an den Ersten Weltkrieg im Spiegel der englischsprachigen Literatur untersucht werden.

*temps perdu* wird er erst im letzten Band, *Le Temps retrouvé*, evoziert, während Célines *Voyage au bout de la nuit* programmatisch mit der mehr oder weniger unfreiwilligen Rekrutierung des Protagonisten Bardamu einsetzt. Vom ästhetischen und stilistischen Standpunkt aus betrachtet, unterscheiden sich diese beiden Autoren grundlegend.<sup>4</sup> Prousts Schreiben zeichnet sich durch lange, syntaktisch komplexe Sätze und einen geschliffenen, gehobenen Stil aus, während Céline eher kurze, parataktische Sätze verwendet und durch Argot und nicht regelkonforme grammatische Konstruktionen den Charakter von Mündlichkeit simuliert. Die von Proust beschriebene Welt ist eine aristokratische und großbürgerliche, die von Muße, Reichtum und Luxus geprägt ist, während Céline uns eine Welt des Elends und der Armut zeigt, mit Figuren, die am Rande der Gesellschaft leben. Der Proustsche Protagonist ist ein Schöngeist, dessen Hauptbeschäftigung, wenn er nicht gerade unglücklich verliebt ist, darin besteht, die Welt zu beobachten, Bücher zu lesen und sich für ästhetische Fragen zu interessieren, während Célines Protagonist die Schrecken des Grabenkriegs durchlebt, um sich nach seiner Verwundung als Abenteurer durch die Welt zu schlagen und schließlich Armenarzt zu werden. Doch trotz dieser unbestreitbaren fundamentalen Unterschiede gibt es auch Parallelen. Diese betreffen insbesondere die Beziehung zwischen Krieg und Erinnerung, wobei in beiden Fällen als Beobachtungsstandort die Großstadt Paris fungiert.

---

4 Zu Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Proust und Céline vgl. u.a. Pascal A. Ifri, „Céline et Proust: Un parallèle au niveau stylistique“, in: *Céline.Études. Actes du colloque international de Toulouse L.-F. Céline (5–7 juillet 1990)*, Tusson 1991, 111–122; ders., *Céline et Proust. Correspondances proustiennes dans l'œuvre de L.-F. Céline*, Birmingham, Alabama 1996; Jean-Louis Cornille, *La Haine des lettres. Céline et Proust*, Arles 1996; Hervé G. Picherit, *Le Livre des écorchés. Proust, Céline et la Grande Guerre*, Paris 2016; Jörg Dünne, „Nacht über Paris. Krieg und Katastrophenlandschaft bei Proust und Céline“, in: Wolfram Nitsch/Jürgen Ritte (Hg.), *Marcel Proust und der Erste Weltkrieg*, Berlin 2017, 30–50; Pascal Ifri, „The First World War as Seen by Proust, Céline and Jean Renoir in their Works and Personal Writings“, in: Nicolas Bianchi/Toby Garfitt (Hg.), *Writing the Great War/Comment écrire la Grande Guerre ? Francophone and Anglophone Poetics/Poétiques francophones et anglophones*, Oxford usw. 2017, 239–249. Stéphane Zagdanski, „Céline et Proust“, *L'Infini* 40 (1992), 96–123 trägt leider wenig Brauchbares zum Verhältnis der beiden Autoren und ihrer Werke bei; es handelt sich um völlig unsystematische, rhapsodisch-assoziative Bemerkungen zu allerhand Themen und Autoren, darunter auch zu Céline und Proust.

# 1 Proust: Die Stadt im Krieg als Observatorium beschleunigter sozialer Veränderungen und sexueller Entgrenzungen

Um die Bedeutung des Krieges in *À la recherche du temps perdu* zu begreifen, muss man diesen im Zusammenhang mit der Poetik der Erinnerung betrachten. Gemäß dieser Poetik ist die Erinnerung in der Lage, den Tod zu transzendieren und eine Wiederauferstehung (*résurrection*) der Vergangenheit zu bewirken.<sup>5</sup> Proust unterscheidet bekanntlich zwischen willkürlicher Erinnerung (*mémoire volontaire*), die er auch als *mémoire de l'intelligence* bezeichnet, und unwillkürlicher Erinnerung (*mémoire involontaire*). Nur die unwillkürliche Erinnerung hat die Kraft, den Tod zu überwinden. So sagt der Erzähler, als er zu Beginn von *Du côté de chez Swann* seine Kindheitserinnerungen Revue passieren lässt und vom *drame du coucher* spricht, dass alle Ereignisse, die nicht dieses *drame du coucher* betreffen, Gegenstand seiner willkürlichen Erinnerung sind, dass aber ‚die Auskünfte, die sie über die Vergangenheit erteilt, nichts von ihr bewahren‘ (‚les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui‘).<sup>6</sup> Seine Vergangenheit, so sagt er, sei für ihn ‚tatsächlich abgestorben‘: „Tout cela était en réalité mort pour moi.“ (*Recherche*, I, 43) Doch als er eine Madeleine in seinen Mund einführt, vermittelt ihm der mit Lindenblütentee vermischte Geschmack dieses Gebäckstücks ein ungeahntes Gefühl der Freude und des Glücks, das er sich zunächst nicht erklären kann und das ihn in einen Gemütszustand versetzt, in dem er glaubt, den Tod überwinden zu können:

Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. (*Recherche*, I, 44)

Die unwillkürliche Erinnerung steht also in einem Oppositionsverhältnis zum Tod. Sie lässt die Vergangenheit aus den Tiefen des Vergessens an die Oberfläche des Bewusstseins steigen und erzeugt aufgrund der Identität zweier Empfindungen, die

---

<sup>5</sup> Für eine ausführliche Analyse des poetologischen Zusammenhangs von Erinnerung, Schreiben und Tod bei Proust siehe Thomas Klinkert, *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen 1996, 72–106 sowie ders., *Lektüren des Todes bei Marcel Proust*, Köln 1998.

<sup>6</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, 4 Bde, hg. v. Jean-Yves Tadié, Paris 1987–1989, I, 43. Seitennachweise werden im Folgenden im laufenden Text in Klammern eingefügt.

in großer zeitlicher Entfernung zueinander stehen, ‚eine von der Ordnung der Zeit befreite Minute‘ („une minute affranchie de l'ordre du temps“), die wiederum ‚den von der Ordnung der Zeit befreiten Menschen‘ („l'homme affranchi de l'ordre du temps“) hervorbringt (*Recherche*, IV, 451). Für Letzteren hat das Wort ‚Tod‘ keine Bedeutung mehr, denn ‚was hätte er, der außerhalb der Zeit Befindliche, von der Zukunft zu befürchten?‘ („situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir?“) (*Recherche*, IV, 451). Dieser unwillkürlichen Erinnerung kommt eine zentrale strukturelle Funktion in Prousts Romankonstruktion zu. In der Tat ist sie es, die dem Proust'schen Erzähler das Material für seine Erzählung liefert. Das sagt er programmatisch am Ende der Madeleine-Episode, in der ‚ganz Combray‘ (*Recherche*, I, 47), d. h. alle seine Kindheitserinnerungen aus seiner Tasse Tee hervorstiegen und damit für die Erzählung verfügbar werden.

Die Tatsache, dass sein Roman von einem Erinnerungserlebnis abhängt, das dem Zufall geschuldet ist („Il y a beaucoup de hasard en tout ceci“, *Recherche*, I, 43), lässt seine Konstruktion allerdings zerbrechlich erscheinen. Diese Zerbrechlichkeit wird dadurch verstärkt, dass das Element, das der Erinnerung entgegensteht, nämlich der Tod, eine wichtige Rolle in der erzählten Geschichte spielt. Bekanntlich wurde die Veröffentlichung von *À la recherche du temps perdu*, die im November 1913 mit *Du côté de chez Swann* begann, durch den Krieg unterbrochen. Zwischen 1914 und 1919 arbeitete Proust weiter an seinem Roman, der im Prinzip 1913 schon abgeschlossen war, vor allem im Hinblick auf die Korrespondenz zwischen dem Anfang, der Madeleine-Episode, und dem Ende, der *Matinée Guermantes*, welche die Episoden enthält, die in den Vorstufen als „Adoration perpétuelle“ und „Bal de têtes“ bezeichnet werden. Die Madeleine findet ihre poetologische Erklärung in der „Adoration perpétuelle“, in der es zu einer Serie von Erinnerungserlebnissen kommt, die den Protagonisten begreifen lassen, dass seine Berufung zum Schriftsteller darin besteht, dass er das, was ihm die Erinnerung liefert, in ein Kunstwerk verwandeln soll. Dieses glücklich-teleologische Ende verändert seinen Status jedoch insofern, als Proust, der während der Kriegsjahre an seinem Roman weiterschreibt, diesem die um Albertine zentrierten Bände hinzufügt und der *Matinée Guermantes* in *Le Temps retrouvé* eine wichtige Episode voranstellt, in der der Große Krieg thematisiert wird. Wenn die Albertine-Handlung den Protagonisten mit dem individuellen Tod konfrontiert, den die geflohene, vom Protagonisten verzweifelt und eifersüchtig geliebte Albertine durch einen Unfall erleidet, was eine Phase der Trauer und des Vergessens auslöst und den Protagonisten an den Rand des Selbstverlustes und der Ich-Auflösung führt, so steht in der Kriegsepisode die Erfahrung des kollektiven Todes im Mittelpunkt.

Diese im Jahr 1916 angesiedelte Episode, die in Paris spielt, ist in einen komplexen zeitlichen Zusammenhang eingebettet, da sie sich auf eine erste Pariser Episode rückbezieht, die im August 1914, also unmittelbar nach Kriegsausbruch,

stattfand. Der Protagonist befindet sich in einem Sanatorium, aus dem er während des Krieges zweimal, 1914 und 1916, nach Paris zurückkehrt. Die beiden Episoden werden kontrapunktisch dargestellt. Einerseits werden somit zwei unterschiedliche zeitliche Momente miteinander konfrontiert, was es erlaubt, soziale und moralische Veränderungen zu erfassen, andererseits wird der Handlungsraum Paris mit dem Handlungsraum Combray kontrastiert. Als der Protagonist Anfang 1916 nach Paris zurückkehrt, bemerkt er zunächst eine Veränderung, die sich in der Kleidung der Frauen manifestiert, die auf den Krieg verweist und ein Zeichen des Patriotismus sein soll. Nicht nur die Mode hat sich verändert, auch in der sozialen Hierarchie gibt es eine erhebliche Beschleunigung:

Ces dames à nouveaux chapeaux étaient des jeunes femmes venues on ne savait trop d'où et qui étaient la fleur de l'élégance, les unes depuis six mois, les autres depuis deux ans, les autres depuis quatre. Ces différences avaient d'ailleurs pour elles autant d'importance qu'au temps où j'avais débuté dans le monde en avaient entre deux familles comme les Guermantes et les La Rochefoucauld trois ou quatre siècles d'ancienneté prouvée. La dame qui connaissait les Guermantes depuis 1914 regardait comme une parvenue celle qu'on présentait chez eux en 1916, lui faisait un bonjour de douairière, la dévisageait de son face-à-main et avouait dans une moue qu'on ne savait même pas au juste si cette dame était ou non mariée. (*Recherche*, IV, 304)

Der Krieg geht also mit einem beschleunigten Zerfall der sozialen Strukturen einher. Waren früher Jahrhunderte der Anciennität zwischen Adelsgeschlechtern ein entscheidendes soziales Distinktionsmerkmal, so schrumpfen die Unterschiede jetzt auf winzige Merkmale der Privilegierung. Die Dreyfus-Affäre, die lange Zeit die gesellschaftlichen Verhältnisse in den von Proust beschriebenen Kreisen beherrscht hatte, spielt nun überhaupt keine Rolle mehr. Das Vergessen der Bedeutung dieser Affäre wird als Indiz dafür angeführt, dass ‚die Vorkriegszeit vom Krieg durch etwas getrennt war, das so tief war und scheinbar so viel Dauer besaß wie ein Erdzeitalter‘ („l'avant-guerre était séparé de la guerre par quelque chose d'aussi profond, simulant autant de durée, qu'une période géologique“) (*Recherche*, IV, 306). Der Krieg erreicht auch den Ort der Kindheit des Protagonisten, wie Gilberte ihm in einem Brief schreibt, und erfasst schließlich sogar Paris.<sup>7</sup> Auffallend an diesen Passagen ist, dass die Zeitgenossen trotz der angesprochenen Brutalität der Kämpfe nicht schockiert zu sein scheinen. Im Gegenteil, sie passen sich an die Realität des Krieges

---

7 Combray, der Ort der Kindheit, dessen Modell die in der Nähe von Chartres gelegene Ortschaft Illiers (seit 1971: Illiers-Combray) war, wird von Proust in *Le Temps retrouvé* nach Nordfrankreich in den Bereich der Kampfzone des Ersten Weltkriegs verlegt. Vgl. hierzu Reinhold Hohl, „Proust et la Grande Guerre – Proust und der 1. Weltkrieg“, *Proustiana* 23 (2005), 93–121, hier 94–99.

an, wie an eine neue Routine, und genießen sogar das ästhetische Spektakel der Luftangriffe:

Je dis avec humilité à Robert combien on sentait peu la guerre à Paris. Il me dit que même à Paris c'était quelquefois « assez inouï ». Il faisait allusion à un raid de zeppelins qu'il y avait eu la veille et il me demanda si j'avais bien vu, mais comme il m'eût parlé autrefois de quelque spectacle d'une grande beauté esthétique. (*Recherche*, IV, 337)

Die Zeitzeugen erscheinen durch die tägliche Wiederholung des Grauens wie betäubt, so dass sich das Gesehene für sie in ein ästhetisches Phänomen verwandelt.<sup>8</sup> Ein signifikantes Beispiel für diese Ästhetisierung ist der Vergleich eines Generals mit einem Schriftsteller: „Un général est comme un écrivain qui veut faire une certaine pièce, un certain livre, et que le livre lui-même, avec les ressources inattendues qu'il révèle ici, l'impatte qu'il présente là, fait dévier extrêmement du plan préconçu.“ (*Recherche*, IV, 341) Daraus ergibt sich, dass der Bereich des Krieges und der des literarischen Schreibens in einem Analogieverhältnis zueinander stehen, was bedeutet, dass die Darstellung des Krieges und seiner mörderischen Auswirkungen eine poetologische Funktion hat. Tatsächlich ist das literarische Schreiben ein strategisches Unterfangen, das eine bestehende Ordnung, nämlich die Vergangenheit, die man erzählen will, zerstört und durch eine andere Ordnung, die der Fiktion, ersetzt. Andererseits befindet sich der Akt des Schreibens, der sich auf die Erinnerung stützt, jenseits einer durch den Krieg zerstörten Ordnung: Da die individuellen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des Erinnerns zerstört sind, ist authentisches Erinnern nicht mehr möglich.<sup>9</sup> Insofern ist das Schreiben als Ersatz für die Erinnerung zu betrachten.

In der Kriegsepisode kommt es auch zu einer bedeutsamen Engführung von Krieg und Sexualität.<sup>10</sup> In einer für Proust typischen Art und Weise gerät der

---

8 Dass sich in *Le Temps retrouvé* auch eine subtile Form der Trauer im Angesicht des Krieges manifestiert, hat Karin Westerwelle überzeugend dargelegt; vgl. ihren Beitrag „Pathos und Trauer. Zur Rede über den Krieg bei Proust“, in: Wolfram Nitsch/Jürgen Ritte (Hg.), *Marcel Proust und der Erste Weltkrieg*, Berlin 2017, 103–138, hier 118–134.

9 Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris/Den Haag 1976, geht im Gegensatz etwa zu Bergson davon aus, dass es ein innerpsychisches, vergangene Ereignisse und Eindrücke in Form von unlöschenbaren Erinnerungsspuren spontan bewahrendes Gedächtnis nicht gebe. Stattdessen funktioniere Erinnerung immer nur innerhalb externer, überindividueller Rahmen wie Sprache, Familie, Religion, soziale Gruppen mit ihren Traditionen. Die Rahmen bewahrten nun aber nicht die Vergangenheit selbst, sondern sie erlaubten es, Erinnerungen an die Vergangenheit mit Hilfe geeigneter „points de repère“ (20) zu rekonstruieren, sodass Erinnerung ein kollektiver und reflexiver Vorgang sei.

10 Vgl. hierzu auch Wolfram Nitsch, „Luftschutzraum und Lustrevier. Die Metro in *Le temps retrouvé*“, in: Wolfram Nitsch/Jürgen Ritte (Hg.), *Marcel Proust und der Erste Weltkrieg*, Berlin 2017, 51–



Protagonist ohne sein eigenes Zutun in eine voyeuristische Beobachtungssituation. So wie er in Montjouvain zufällig und unfreiwillig Zeuge der homosexuellen profanatorischen Liebeszene zwischen der Tochter des Komponisten Vinteuil und ihrer Geliebten wurde (*Recherche*, I, 157–163) und im Hôtel de Guermantes die Homosexualität des Baron de Charlus bei dessen Begegnung mit Jupien heimlich erkennen konnte (*Recherche*, III, 3–32), findet er sich nun bei seinem Spaziergang durch das nächtliche Paris der Kriegszeit unversehens in einem vermeintlichen Hotel und tatsächlichen Bordell wieder, in dem man ihm ein Zimmer zuweist, von dem aus er durch ein Guckloch beobachten kann, wie Charlus sich von jungen Männern auspeitschen lässt (*Recherche*, IV, 388–412). Das von Jupien im Namen des Barons betriebene Etablissement erweist sich als heterotopischer Ort,<sup>11</sup> der im Unterschied zu allen anderen Hotels in diesem Stadtbezirk noch geöffnet hat und in dessen Innerem, entgegen der in der Umgebung sich manifestierenden kriegsbedingten Knappheit, der reinste Überfluss herrscht und ein reger Betrieb, der vor allem durch das Kommen und Gehen von Soldaten und Offizieren aufrechterhalten wird (*Recherche*, IV, 389).

Angetrieben von einem doppelten Durst, nämlich dem auf ein Getränk und dem nach Neuigkeiten, ausgelöst durch einen Offizier, der ihn an seinen Freund Saint-Loup erinnert, möchte der Protagonist das Hotel betreten. Hier nun gerät er erneut in jene ihm schon aus früheren Erfahrungen vertraute Situation des unsichtbaren Beobachters („Je pus apercevoir sans être vu“, *Recherche*, IV, 390),<sup>12</sup> die es ihm ermöglicht, Geheimnisse zu entdecken, die sich für ihn selbst und sein Weltbild als besonders wichtig erweisen werden. So wird er Zeuge von Gesprächen zwischen Soldaten, die sich über den Tod im Krieg austauschen und zugleich mit Ketten hantierend eine Handlung vorbereiten, welche der Einschätzung des Protagonisten zufolge nichts anderes als ein schreckliches Verbrechen sein kann. Wollte er zuvor

---

67, insbes. 58–64 („Springflut im Darkroom“), wo dargelegt wird, dass sich das „Lustrevier der Untergrundbahn“ als „ein weiteres Schlachtfeld der ‘Grande Guerre’ erweist“ (61).

11 Zum Begriff der Heterotopie vgl. Michel Foucault, „Des espaces autres“, in: *Dits et écrits. 1954–1988*, 4 Bde, hg. v. Daniel Defert/François Ewald, Paris 1994, IV, 752–762. Foucault begreift Heterotopien als „des sortes de contre-emplacements, sortes d’utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l’on peut trouver à l’intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables“ (755–756). Als Beispiele solcher Räume nennt er u. a. Erholungsheim, psychiatrische Klinik, Gefängnis, Friedhof, Bordell und Garten. Für eine literaturwissenschaftliche Operationalisierung des Heterotopie-Konzepts s. Rainer Warning, *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München 2009.

12 Vgl. hierzu Thomas Klinkert, „Voir sans être vu. La scène du voyeur chez Marcel Proust“, in: Peter Schnyder/Frédérique Toudoire-Surlapierre (Hg.), *Voir & Être vu. Réflexions sur le champ scopique dans la littérature et la culture européennes*, Paris 2011, 131–145.



nur seinen doppelten Durst stillen, ist er nun innerlich erregt und betritt das Hotel, um den Hintergründen des vermuteten Verbrechens nachzugehen. Sein Gemütszustand ist eine Verbindung aus „fierté de justicier“ und „volupté de poète“ (*Recherche*, IV, 391), d. h. auch diese Erfahrung birgt in sich ein poetologisches Moment.

Die Bordellszene besitzt demgemäß den Charakter einer theatralischen Inszenierung, welcher der Protagonist durch das Guckloch heimlich beiwohnen darf. Ihm wird dabei deutlich, dass der unter dem Verlust seines früheren Geliebten Morel leidende Charlus seinen Schmerz und sein sexuelles Begehren in eine sadomasochistische Bestrafungsszene zu kanalisieren versucht, in der er sich von jungen Männern auspeitschen lässt. Diese haben Ähnlichkeit mit Morel und sollen möglichst brutal und hemmungslos zu ihm sein. Die Auspeitschung wird unterbrochen durch ein Gespräch zwischen Charlus und Jupien, aus dem hervorgeht, dass dem Baron die von den jungen Männern an den Tag gelegte Brutalität als unecht erscheint, als schlechtes Theater: „Je ne voulais pas parler devant ce petit, qui est très gentil et fait de son mieux. Mais je ne le trouve pas assez brutal. Sa figure me plaît, mais il m'appelle crapule comme si c'était une leçon apprise.“ (*Recherche*, IV, 396)

Angesichts dieser Szene, die er heimlich beobachtet, stellt der Protagonist Überlegungen über die allgemeinen Gesetze der Liebe an. Dabei kommt ihm der Gedanke, dass die Liebe grundsätzlich einen illusionären Charakter besitze und somit überhaupt nur in Form einer Inszenierung vollzogen werden könne:

Une supposition que je fis aussi fut que peut-être il n'avait jamais existé entre Morel et lui malgré les apparences, que des relations d'amitié, et que M. de Charlus faisait venir chez Jupien des jeunes gens qui ressemblaient assez à Morel pour qu'il pût avoir auprès d'eux l'illusion de prendre du plaisir avec lui. Il est vrai qu'en songeant à tout ce que M. de Charlus a fait pour Morel, cette supposition eût semblé peu probable si l'on ne savait que l'amour nous pousse non seulement aux plus grands sacrifices pour l'être que nous aimons mais parfois jusqu'au sacrifice de notre désir lui-même, qui d'ailleurs est d'autant moins facilement exaucé que l'être que nous aimons sent que nous aimons davantage. (*Recherche*, IV, 397)

Der Krieg erweist sich somit als Katalysator einer Erkenntnis, die daraus resultiert, dass die zivilisatorischen Hemmungen unter den Bedingungen der tödlichen Gefahr wegfallen und es zu einem Kurzschluss zwischen der Welt der Soldaten und der zivilen Welt kommt, die sich in der Inszenierung sadomasochistischer Lust begegnen. Diese Erkenntnis verdankt sich wesentlich der Großstadt Paris als dem Ort, an dem die auf Urlaub befindlichen Frontsoldaten mit den Zivilisten zusammentreffen, was dem Protagonisten die Möglichkeit verschafft, zum heimlichen Beobachter zu werden.

Da im Krieg der Gegenstand des Schreibens, nämlich die gelebte Erfahrung, durch den Tod zerstört wird, läuft auch das literarische Werk Gefahr, den Tod in

sich aufnehmen zu müssen.<sup>13</sup> Eine solche Einschreibung des Todes wird in der Poetik sichtbar, die bei der *Matinée Guermantes* formuliert wird. Der Poetik der Erinnerung, die die Vergangenheit durch die ‚Zeit im Reinzustand‘ („*temps à l'état pur*“) und den ‚von der Ordnung der Zeit befreiten Menschen‘ („*l'homme affranchi de l'ordre du temps*“) (*Recherche*, IV, 451) wiederherstellen will, steht die ‚zerstörerische Wirkung der Zeit‘ („*l'action destructrice du Temps*“) (*Recherche*, IV, 508) gegenüber, derer der Protagonist im letzten Teil des Romans gewärtig wird und für die die einschneidende Erfahrung des Großen Krieges eine wichtige Folie bildet. Bei der *Matinée Guermantes* trifft der Protagonist auf Personen, die er schon sehr lange kennt und die inzwischen alle gealtert sind, sodass sie sich selbst kaum noch ähnlich sehen. Als ‚Masken‘ lassen sie den Prozess des Alterns und des Vergehens der Zeit mit dem Fluchtpunkt des Sterbens sichtbar werden. Der Tod bedroht jedoch auch den Protagonisten selbst, der nach langen Umwegen und Verzögerungen nun endlich ein literarisches Projekt gefunden hat. Die Realisierung dieses Projekts wird jedoch viel Zeit in Anspruch nehmen. Er kann nun aber nicht sicher sein, dass er diese Zeit noch haben wird, sieht er sich doch selbst Krankheit, Alter und Todesnähe ausgesetzt. Der Schreibprozess, der von Proust nicht dargestellt, sondern nur im *futur dans le passé* angekündigt wird, gleicht einem Wettlauf mit dem Tod. Das Werk, das aus diesem Wettlauf hervorgehen mag, wird ‚ein großer Friedhof‘ sein, ‚wo man auf den meisten Gräbern die verwitterten Namen nicht mehr lesen kann‘ („*un grand cimetière, où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés*“) (*Recherche*, IV, 482). In das Proust'sche Werk sind somit die Spuren des Todes zentral eingeschrieben.<sup>14</sup>

---

13 Wie Luzius Keller zu Recht sagt, ist der Tod in *À la recherche du temps perdu* „allgegenwärtig: „Im Zentrum des Romans steht der Tod der Großmutter, im Zentrum des Albertine-Teils der Tod Albertines.“ (*Das Marcel Proust Alphabet. Handbuch zu Leben, Werk, Wirkung und Deutung*, Berlin 2022, 117f.) Dies hat, wie Keller ausführt, mit den schmerzvollen Todeserfahrungen in Prousts Leben (insbes. dem Tod der Großmutter mütterlicherseits 1890, dem Tod seines Vaters 1903, dem der Mutter 1905) ebenso zu tun wie mit dem Ersten Weltkrieg: „Mit Sorge und Anteilnahme verfolgt er das Schicksal jener, die aktiv am Kriegsgeschehen teilnehmen. Sein Bruder leitet ein Lazarett bei Verdun; auch Reynaldo Hahn ist an der Front im Einsatz; Anfang 1915 werden Robert d'Humières und Bertrand de Fénélon als gefallen gemeldet. Dass er sich nicht nur um Bekannte sorgte, sondern auch für Unbekannte interessierte, zeigen die in *Carnet 4* notierten Namen und Adressen von Soldaten.“ (365)

14 Eine genauere Analyse dieser Einschreibung des Todes findet sich in meiner bereits erwähnten Studie *Lektüren des Todes bei Marcel Proust*, 115–130.

## 2 Céline: Das Hospital in der Stadt als Begegnungsort inkommensurabler Erfahrungshorizonte

Während sich bei Proust der Tod als von der Erinnerung eigentlich zu überwindender Gegenpol in den Text einschreibt und dessen Entstehung von innen her gefährdet, steht bei Céline der Tod auf dem Schlachtfeld von Beginn an im Vordergrund.<sup>15</sup> Im ersten Teil von *Voyage au bout de la nuit* berichtet der Erzähler Bardamu von seinen Kriegserlebnissen, deren Schrecken er nicht adäquat beschreiben kann. Er beharrt auf seiner Unfähigkeit zu verstehen, warum er gegen die Deutschen kämpfen muss und warum umgekehrt die Deutschen gegen die Franzosen kämpfen. Er spricht von seiner Angst und Wut über diesen ‚apokalyptischen Kreuzzug‘ (‚croisade apocalyptique‘).<sup>16</sup> Was erzählt wird, sind Lehrjahre des Grauens; diese werden mit einer Entjungferung verglichen: ‚Man ist jungfräulich in Bezug auf das Grauen, wie man es bezüglich der Lust ist. Wie hätte ich wohl dieses Grauen ahnen können, als ich die Place Clichy verließ?‘ (‚On est puceau de l’Horreur comme on l’est de la volupté. Comment aurais-je pu me douter moi de cette horreur en quittant la place Clichy ?‘) (*Voyage*, 14)

Die Céline-Forschung hat Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen dem Autor und dem Protagonisten von *Voyage au bout de la nuit* herausgearbeitet. Der Autor war seit 1912 Soldat bei der Kavallerie und gehörte 1914 zu den ersten Truppen, die an die Front geschickt wurden. Bei einer gefährlichen Mission wurde er am 27. Oktober 1914 verwundet und erhielt eine Tapferkeitsmedaille. Er galt bei seinen Vorgesetzten als vorbildlicher Soldat. Der Protagonist des Romans, Ferdinand Bardamu, ist zwar, wie der Autor, Kriegsteilnehmer, doch im Unterschied zu ihm gerät er eher unfreiwillig in diesen Krieg, nachdem er sich zu Kriegsbeginn in einem ihm selbst

---

15 Zur grundlegenden Bedeutung der Kriegserfahrung für Céline vgl. u. a. Leslie Davis, „Re-Writing the Rules: L.-F. Céline’s Great War Metaphor“, *Journal of the Institute of Romance Studies* 6 (1998), 305–315; Tom Quinn, „Rewriting Memory. The Great War in Céline’s *Voyage au bout de la nuit*“, in: Edric Caldicott/Anne Fuchs (Hg.), *Cultural Memory: Essays on European Literature and History*, Oxford usw. 2003, 343–359; ders., *The Traumatic Memory of the Great War, 1914–1918*, in: Louis-Ferdinand Céline’s *Voyage au bout de la nuit*, Lewiston/Queenston/Lampeter 2005; Henri Godard, „Céline. Au commencement était la guerre“, in: Jean-Nicolas Corvisier (Hg.), *La Grande Guerre des écrivains*, Paris 2015, 325–330; Troels H. Hansen, „The Great War and Célinian Poetics“, in: Nicolas Bianchi/Toby Garfitt (Hg.), *Writing the Great War/Comment écrire la Grande Guerre ? Francophone and Anglophone Poetics/Poétiques francophones et anglophones*, Oxford usw. 2017, 161–174.

16 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, in: *Romans*, Bd. I, hg. v. Henri Godard, Paris 1981, 1–505, 14.

im Nachhinein nicht begreifbaren Anflug von Patriotismus als Soldat gemeldet hat. Der Protagonist ist alles andere als ein Kriegsheld; im Gegenteil erweist er sich in seiner von Beginn an deutlich markierten Abneigung gegen den Krieg als Antiheld. Durch die *réécriture* seiner eigenen Vergangenheit als Soldat markiert Céline, so die Auffassung von Tom Quinn, das in dieser Kriegserfahrung erlittene Trauma und wendet sich, so Quinn, gegen das in der französischen Zwischenkriegsgesellschaft sich etablierende heroisierende Kriegsgedenken. Quinn spricht von einer Kluft, die sich in Céline aufgetan habe zwischen dem desillusionierten Nachkriegs-Ich und dem heroischen Ich der Vergangenheit. Diese Kluft äußere sich beispielsweise in Briefen, die Céline aus Afrika geschrieben habe.<sup>17</sup>

Eine Kluft ist auch in dem im Jahr 2022 posthum veröffentlichten autobiographischen Text *Guerre* (entstanden 1934) deutlich markiert. Diese Kluft trennt die Erfahrung des kriegsverletzten Soldaten Ferdinand und seiner Kameraden von der Erfahrung derjenigen, die nicht am Krieg teilnehmen, insbesondere der eigenen Eltern. In einer teils autobiographischen, teils fiktionalen Form erzählt Céline in *Guerre* von seinem Aufenthalt im Lazarett – erneut wie bei Proust einem heterotopischen Ort –, wo ihn auch seine Eltern besuchen. Die fundamentale Differenz zwischen denen, die den Krieg erlebt haben, und ‚den anderen‘ wird etwa an folgender Stelle hervorgehoben, als der Erzähler nach einer Operation aus der Narkose erwacht und seine Eltern erblickt, deren Rede er kaum versteht, weil er aufgrund einer Kopfverletzung ein Dauergeräusch in seinen Ohren vernimmt:

Je les entendais pas très bien à cause de mon vacarme d'oreille, mais assez. Ça ne portait pas à l'indulgence. Je les regardais encore. C'était bien des malheureux là au pied de mon lit, et pourtant c'étaient des puceaux.

– Merde, que j'ai dit finalement, j'ai rien à vous dire, débinez...<sup>18</sup>

Die Trennungslinie verläuft hier also zwischen zwei Menschengruppen, die zwar gleichzeitig leben, aber völlig unterschiedliche Erfahrungswelten bewohnen, sodass zwischen ihnen eine Kommunikation kaum noch möglich erscheint. Wertsysteme, Weltbilder und Erfahrungshorizonte klaffen unüberbrückbar weit auseinander. Dennoch versucht Céline durch sein Schreiben die Kluft zwischen diesen beiden

---

17 Vgl. Tom Quinn, „Rewriting Memory. The Great War in Céline's *Voyage au bout de la nuit*“ sowie die ausführliche Darstellung dieser These in Quinns Buch *The Traumatic Memory of the Great War, 1914–1918*, in *Louis-Ferdinand Céline's Voyage au bout de la nuit*. Dass Céline in Bezug auf seine Kriegsverletzung Fakt und Fiktion nicht immer sauberlich getrennt hat, wird nachgewiesen bei Julien Bogousslavsky/Odile Roynette/Laurent Tatu, „Louis Ferdinand Céline : De la blessure de la Grande Guerre à la mythomanie“, *Histoires littéraires. Revue trimestrielle consacrée à la littérature française des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles* 76 (2018), 17–31.

18 Louis-Ferdinand Céline, *Guerre*, hg. v. Pascal Fouché, Paris 2022, 53.

Welten zu überbrücken, welche ja auch eine durch ihn selbst verlaufende Kluft ist. Er tut dies, indem er sich ein fiktionales Double erfindet, welches im Gegensatz zu ihm selbst nicht mit heroischen Erwartungen in den Krieg zieht, sondern sich von Beginn an als hilfloses Opfer eines sinnlosen Gemetzels sieht.<sup>19</sup>

Der Krieg hat durch die in ihm entfesselte Gewalt die Ordnung der Welt so fundamental erschüttert, dass auch die Ordnung des Diskurses in Mitleidenschaft gezogen wird. So lässt sich die *écriture* der Céline'schen Romane deuten, in denen die syntaktische Ordnung der französischen Schriftsprache gesprengt wird.

Eine Sprengung der Ordnung zeigt sich auch auf der Ebene der dargestellten Handlung, und hier erweist sich eine unerwartete Nähe zu Proust. Wie oben gezeigt wurde, ist die Kriegsepisode in *Le Temps retrouvé* der Rahmen für die Darstellung sexueller Entgrenzungen in dem von Jupien geführten Bordell, in dem der Baron de Charlus sich auspeitschen lässt. Auch in Célines *Guerre* werden sexuelle Grenzüberschreitungen dargestellt, etwa indem die Krankenschwester im Lazarett die kriegsverletzten Soldaten sexuell stimuliert, oder indem der ebenfalls kriegsverletzte Soldat Bébert alias Cascade sich als Zuhälter seiner eigenen Ehefrau erweist, die mit englischen Offizieren schläft und nach Béberts Tod ein Verhältnis mit Ferdinand eingeht, um mit ihm gemeinsam die Offiziere auf betrügerische Weise um ihr Geld zu bringen. Die im Krieg erlittene Gewalt wird dergestalt in einen Bezug zur Enthemmung im Bereich sexueller Praktiken gestellt, ebenso wie zur schonungslosen Offenlegung dieser Enthemmung in der Sprache. Céline geht sprachlich weiter als Proust, indem er derbe und vulgäre Ausdrücke für die Bezeichnung des Geschlechtsakts verwendet, aber der Sache nach sind sich die beiden Autoren recht nahe. Wie in *Voyage au bout de la nuit* wird die autobiographische Erfahrung des Aufenthalts in einem Lazarett ausführlich dargestellt, sodass der Krieg hauptsächlich im Modus der Erinnerung präsent gehalten wird.

Dass die Erinnerung an ein normales Leben vor dem Krieg überschattet wird von den traumatisierenden Gewalterlebnissen, zeigt sich etwa an folgender Stelle, als Ferdinand mit seinem Kameraden auf Ausgang unterwegs ist: „Ça me souvenait du temps où je faisais la place tout le long du boulevard avec mes ciselures pour le ma[gasin] que ça s'était si mal fini. Fallait pas que je fasse beaucoup d'appels aux souvenirs, ça me gâtait ma journée. C'est incroyable ce que j'en avais pas beaucoup qu'étaient marrants.“ (*Guerre*, 71)

*Voyage au bout de la nuit* erzählt nicht nur von den Schrecken des Krieges, sondern enthält auch wie der Proust'sche Roman eine metapoetische Reflexion

---

<sup>19</sup> Die Erwartungen und Einstellungen des Autors zu Kriegsbeginn gehen z.B. aus den Briefen hervor, die er an seine Eltern schrieb und die abgedruckt sind in Antoine Compagnon (Hg.), *La Grande Guerre des écrivains. D'Apollinaire à Zweig*, Paris 2014, 118–126.

über die Möglichkeit des Erzählens, wobei der Schwerpunkt auf der Erinnerung liegt. So markiert der Text deutlich den Unterschied zwischen der Zeit des Erzählens und der des Erzählten, zum Beispiel in dieser Passage:

Il s'appelait Pinçon ce salaud-là, le commandant Pinçon. J'espère qu'à l'heure actuelle il est bien crevé (et pas d'une mort pépère). Mais à ce moment-là, dont je parle, il était encore salement vivant le Pinçon. (*Voyage*, 23)

Major Pinçon schikanier Bardamu und seine Kameraden, die nach einem vollendeten Tagesmarsch noch in der Nacht weitergehen müssen, um Nachrichten und Befehle zu anderen Regimentern zu bringen. Wegen seiner Grausamkeit und seines Sadismus wird Pinçon mit Tieren verglichen, die als extrem gefährlich gelten, nämlich dem Krokodil und dem Hai. Man müsse versuchen, so der Erzähler, diese Schrecken nicht zu vergessen:

La grande défaite, en tout, c'est d'oublier, et surtout ce qui vous a fait crever, et de crever sans comprendre jamais jusqu'à quel point les hommes sont vaches. Quand on sera au bord du trou faudra pas faire les malins nous autres, mais faudra pas oublier non plus, faudra raconter tout sans changer un mot, de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes et puis poser sa chique et puis descendre. Ça suffit comme boulot pour une vie tout entière. (*Voyage*, 25)

Dieses Zitat enthält den Kern der Poetik des Céline'schen Romans. Es ist – ähnlich wie bei Proust – eine Poetik der Erinnerung. Céline geht es darum, ein prinzipiell unsagbares Erleben zu schildern, um dem Vergessen etwas entgegenzusetzen. Dies impliziert, dass man sich über das Erlebte empören muss, um Zeugnis von der Verwerflichkeit menschlichen Verhaltens und den Abscheulichkeiten des Krieges abzulegen.

An einer Stelle trifft Bardamu einen jungen Soldaten namens Robinson, der ebenso wenig wie er gegen die Deutschen kämpfen, sondern vielmehr desertieren will. Bardamu sympathisiert mit ihm, und es kommt zu einem Austausch zwischen den beiden über ihre pazifistische Haltung. Als sie sich trennen, sagt Robinson zu Bardamu: ‚vielleicht sehen wir uns wieder‘ („peut-être qu'on se reverra“) (*Voyage*, 47), was dann tatsächlich auch geschieht. Es wird sogar später mehrere Wiedersehen mit Robinson geben. Doch vorerst muss jeder von ihnen in den Krieg zurückkehren, und Bardamu kommentiert: „Et puis il s'est passé des choses et encore des choses, qu'il est pas facile de raconter à présent, à cause que ceux d'aujourd'hui ne les comprendraient déjà plus.“ (*Voyage*, 47) Damit wird eine Differenz markiert, welche zwischen jenen besteht, die die erzählten Gewaltereignisse erlebt haben, und denen, die sie nicht erlebt haben („ceux d'aujourd'hui“) und deshalb nicht in

der Lage sind, sie zu verstehen. Diese, wie wir sehen konnten, auch in *Guerre* deutlich markierte Differenz ist die Ursache für die Schwierigkeit des Erzählens.

Nach der ersten Begegnung mit Robinson wird die direkte Schilderung der Kriegseignisse durch eine neue Perspektive ersetzt, denn von nun an verbringt Bardamu seinen Urlaub in Paris, wo er schließlich einen Nervenzusammenbruch erleidet, sodass er ins Krankenhaus eingeliefert wird. Mit anderen Worten: Von nun an wird der Text den Krieg auf indirekte Weise darstellen, so als ob es notwendig wäre, diese neue Darstellungsweise zu finden, um auf die Unmöglichkeit zu reagieren, die Dinge zu erzählen, die an der Front passiert sind. Diese neue Perspektive beruht auf der Verlagerung des Schauplatzes von der Front in die Stadt. Dennoch – und auch diesbezüglich kann man von einem Erinnerungsroman sprechen – bleibt der Krieg in dieser zweiten Hälfte des ersten Teils (und im gesamten Roman) präsent. Zum Beispiel vergleicht Bardamu bei einem Spaziergang im Bois de Boulogne mit Lola, seiner Geliebten, den aktuellen Zustand dieses Ortes mit seinem früheren Zustand in der Vorkriegszeit:

Le Bois était moins bien tenu qu'à l'habitude, négligé, administrativement en suspens.  
 «Cet endroit devait être bien joli avant la guerre ?... remarquait Lola. Élégant ?... Racontez-moi, Ferdinand !... Les courses ici ?... Était-ce comme chez nous à New York ?...»  
 À vrai dire, je n'y étais jamais allé, moi, aux courses avant la guerre, mais j'inventais instantanément pour la distraire cent détails colorés sur ce sujet, à l'aide des récits qu'on m'en avait faits, à droite et à gauche. Les robes... Les élégantes... Les coupés étincelants... Le départ... Les trompes allègres et volontaires... Le saut de la rivière... Le Président de la République... La fièvre ondulante des enjeux, etc. (*Voyage*, 56)

In dieser Passage treffen zwei wichtige Themen aufeinander, nämlich die Beobachtung, dass die Zeit vergeht und dadurch Veränderungen in der äußeren Erscheinung der Welt hervorruft, und der Versuch, mit dieser Realität umzugehen, indem man Geschichten erzählt, und zwar nicht nur wahre, sondern auch erfundene. Das Erzählen steht somit genau wie bei Proust in Opposition zum Vergehen der Zeit. Wir können sehen, dass Bardamu in dieser Passage Details erfindet, indem er auf Geschichten zurückgreift, die ihm zuvor erzählt worden sind. Es geht also um die fiktionale Transformation von gelebter Erfahrung. Es gibt weitere Stellen im Buch, an denen diese Problematik wieder aufgegriffen wird, vor allem als Bardamu im Krankenhaus, im neuro-medizinischen Zentrum von Professor Bestombes, liegt. Dieses Spital wird zum Treffpunkt von Rekonvaleszenten, allesamt Soldaten, die an der Front verwundet wurden, und von Menschen aus der vornehmen Pariser Gesellschaft, die aus den Salons kommen, um sich an dem zu erfreuen, was sie für ‚eine intensive patriotische Inbrunst‘ („une intense ferveur patriotique“) (*Voyage*, 98) halten. Es sind Bischöfe, eine italienische Herzogin, ein Munitionsfabrikant und die



Internatsschüler des Théâtre-français, die die Kranken in diesem Lazarett besuchen.

Eine Schauspielerin kommt an Bardamu Bett, um heroische Verse zu deklamieren, aber auch, um ihn über seine Kriegshandlungen zu befragen. Er schildert ihr seine Erlebnisse, was sie so sehr in Erregung versetzt, dass sie einen Dichter bittet, diese Schilderungen in Verse zu fassen. Professor Bestombes stimmt dem zu und bezeichnet das Unternehmen des Dichters als ‚den grandiosen Atem des epischen Gedichts‘ („le souffle grandiose du poème épique“) (*Voyage*, 99). Zwischen Bardamu und seinem Krankenhausnachbarn Branledore entsteht jedoch eine Eifersucht, die Letzteren dazu bringt, neue Geschichten zu erfinden, die die von Bardamu erzählten übertreffen:

Il m'était difficile de trouver plus fort, d'ajouter quelque chose encore à de telles outrances, et cependant personne à l'hôpital ne se résignait, c'était à qui parmi nous, saisi d'émulation, inventerait à qui mieux mieux d'autres «belles pages guerrières» où figurer sublimement. Nous vivions un grand roman de geste, dans la peau de personnages fantastiques, au fond desquels, dérisoires, nous tremblions de tout le contenu de nos viandes et de nos âmes. On en aurait bavé si on nous avait surpris au vrai. La guerre était mûre. (*Voyage*, 99)

Diese Erfindung ‚schöner Kriegskapitel‘ steht der rohen, brutalen, anti-heroischen Realität des Krieges, wie sie Bardamu erlebt und wie sie der Erzähler in seiner Erzählung bis dahin berichtet hatte, diametral entgegen. Doch dieser erfundene Heroismus ist nur die Kehrseite der tiefen Zerbrechlichkeit des jungen Dichters, der die Geschichten von Bardamu und seinem Gefährten in Reime verwandelt hat. Dieser Dichter ist so empfindlich, blass und ängstlich, dass die Ärzte ihn absichtlich von der Armee fernhalten:

En compensation, il avait entrepris, ce petit barde, au péril de sa santé même et de toutes ses suprêmes forces spirituelles, de forger, pour nous, «l'Airain Moral de notre Victoire». Un bel outil par conséquent, en vers inoubliables, bien entendu, comme tout le reste. (*Voyage*, 100)

So entpuppt sich das erfundene Heldentum als ein Geschäft, von dem der vom Militärdienst befreite junge Dichter, die gute Pariser Gesellschaft, für die der Krieg ein amüsantes Spektakel ist, der Direktor des Hospitals, dessen Etablissement in Mode kommt, wie auch die Soldaten selbst, die zu Theaterstars werden, profitieren. Nur kann der Hauptpreis nicht geteilt werden. Es gibt einen Rekonvaleszenten, Branledore, der ganz vorne auf der Bühne stand und uns alle in den Schatten stellte, da er uns fast vollständig hinter seinen Bandagen verstecken konnte. Das machte er absichtlich, der Bastard‘ („accaparaît tout le devant de la loge et nous dépassait tous, puisqu'il pouvait nous dissimuler presque complètement derrière ses pansements. Il le faisait exprès le salaud“) (*Voyage*, 101). Wieder einmal muss sich Bardamu mit

einer Situation der Niederlage abfinden. Dies entspricht im Übrigen einer traditionellen Figur in der Literatur, nämlich dem Pícaro, dem Helden des Schelmenromans, der ein Randständiger ist, ein Beobachter der Gesellschaft, die er von unten oder von außen betrachtet, als Diener, Söldner, Betrüger oder Schurke. Es ist diese Situation des Besiegten, des Ausgegrenzten, die die Position von Bardamu charakterisiert, der wie der Pícaro eher ein passiver Charakter ist, der sich von den Umständen mitreißen lässt und oft den Ort und die soziale Identität wechselt.

### 3 Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass bei Proust wie bei Céline die Erinnerung als Strukturelement der Romankonstruktion von der Erfahrung des Krieges tief betroffen ist. Bei Proust wird diese Erfahrung aus der Ferne wahrgenommen vom Protagonisten, der sich in einem Sanatorium befindet, aus dem er zweimal, 1914 und 1916, nach Paris zurückkehrt. Ist die Art und Weise, wie er den Krieg wahrnimmt, von einem gewissen Ästhetizismus geprägt, so findet sich in dem Proust'schen Text ein scharfes Bewusstsein für die tiefgreifenden Veränderungen, die sich in der Gesellschaft durch den Krieg vollziehen. Der Krieg ist gewissermaßen in den Text eingeschrieben und hinterlässt eine unauslöschliche Spur, die sich auch auf die Poetik der Erinnerung auswirkt. Für Célines Protagonisten ist der Krieg wie ein Initiationsritus. Man muss durch diesen Krieg hindurchgehen, um in Célines Romanuniversum zu gelangen, und nach dem Krieg ist alles radikal verändert. Die Normen der Zivilisation sind ins Wanken geraten, was unter anderem die sprachliche Freiheit erklärt, die sich Céline nimmt, indem er so schreibt, als würde er einen mündlichen Diskurs produzieren. Trotz der offensichtlichen Unterschiede zwischen Proust und Céline ist das, was diese beiden Schriftsteller verbindet, dass sie beide der Erinnerung und ihrer Beziehung zum Schreiben einen dominanten Platz einräumen. Ist bei Proust die Stadt der privilegierte Beobachtungspunkt, so wird sie bei Céline zum Schauplatz einer fiktionalen Inszenierung eines Krieges, dessen Realität schonungslos bloßgelegt wird.

### Literaturverzeichnis

Böhme, Hartmut, „Gewalt im 20. Jahrhundert. Demozide in der Sicht von Erinnerungsliteratur, Statistik und qualitativer Sozialanalyse“, *figurationen* 0 (1999), 139–157, <https://www.hartmutboehme.de/static/archiv/volltexte/texte/gewalt.html> (letzter Zugriff: 12. 07. 2022).

- Bogousslavsky, Julien/Royette, Odile/Tatu, Laurent, „Louis Ferdinand Céline : De la blessure de la Grande Guerre à la mythomanie“, *Histoires littéraires. Revue trimestrielle consacrée à la littérature française des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles* 76 (2018), 17–31.
- Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, in: *Romans*, Bd. I, hg.v. Henri Godard, Paris 1981, 1–505.
- Céline, Louis-Ferdinand, *Guerre*, hg.v. Pascal Fouché, Paris 2022.
- Compagnon, Antoine (Hg.), *La Grande Guerre des écrivains. D'Apollinaire à Zweig*, Paris 2014.
- Cornille, Jean-Louis, *La Haine des lettres. Céline et Proust*, Arles 1996.
- Davis, Leslie, „Re-Writing the Rules: L.-F. Céline's Great War Metaphor“, *Journal of the Institute of Romance Studies* 6 (1998), 305–315.
- Dünne, Jörg, „Nacht über Paris. Krieg und Katastrophenlandschaft bei Proust und Céline“, in: Wolfram Nitsch/Jürgen Ritte (Hg.), *Marcel Proust und der Erste Weltkrieg*, Berlin 2017, 30–50.
- Foucault, Michel, „Des espaces autres“, in: *Dits et écrits. 1954–1988*, 4 Bde, hg. Daniel Defert/François Ewald, Paris 1994, IV, 752–762.
- Fussell, Paul, *The Great War and Modern Memory*, New York/London 1975.
- Godard, Henri, „Céline. Au commencement était la guerre“, in: Jean-Nicolas Corvisier (Hg.), *La Grande Guerre des écrivains*, Paris 2015, 325–330.
- Halbwachs, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris/Den Haag 1976.
- Hansen, Troels H., „The Great War and Célinian Poetics“, in: Nicolas Bianchi/Toby Garfitt (Hg.), *Writing the Great War/Comment écrire la Grande Guerre ? Francophone and Anglophone Poetics/Poétiques francophones et anglophones*, Oxford usw. 2017, 161–174.
- Hohl, Reinhold, „Proust et la Grande Guerre – Proust und der 1. Weltkrieg“, *Proustiana* 23 (2005), 93–121.
- Ifri, Pascal A., „Céline et Proust: Un parallèle au niveau stylistique“, in: *Céline.Études. Actes du colloque international de Toulouse L.-F. Céline (5–7 juillet 1990)*, Tusson 1991, 111–122.
- Ifri, Pascal A., *Céline et Proust. Correspondances proustiennes dans l'œuvre de L.-F. Céline*, Birmingham, Alabama 1996.
- Ifri, Pascal, „The First World War as Seen by Proust, Céline and Jean Renoir in their Works and Personal Writings“, in: Nicolas Bianchi/Toby Garfitt (Hg.), *Writing the Great War/Comment écrire la Grande Guerre ? Francophone and Anglophone Poetics/Poétiques francophones et anglophones*, Oxford usw. 2017, 239–249.
- Keller, Luzius, *Das Marcel Proust Alphabet. Handbuch zu Leben, Werk, Wirkung und Deutung*, Berlin 2022.
- Klinkert, Thomas, *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen 1996.
- Klinkert, Thomas, *Lektüren des Todes bei Marcel Proust*, Köln 1998.
- Klinkert, Thomas, „Voir sans être vu. La scène du voyeur chez Marcel Proust“, in: Peter Schnyder/Frédérique Toudoire-Surlapierre (Hg.), *Voir & Être vu. Réflexions sur le champ scopique dans la littérature et la culture européennes*, Paris 2011, 131–145.
- Leonhard, Jörn, *Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs*, München 2014.
- Nitsch, Wolfram, „Luftschutzraum und Lustrevier. Die Metro in *Le temps retrouvé*“, in: Wolfram Nitsch/Jürgen Ritte (Hg.), *Marcel Proust und der Erste Weltkrieg*, Berlin 2017, 51–67.
- Picherit, Hervé G., *Le Livre des écorchés. Proust, Céline et la Grande Guerre*, Paris 2016.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, 4 Bde, hg.v. Jean-Yves Tadié, Paris 1987–1989.
- Quinn, Tom, „Rewriting Memory. The Great War in Céline's *Voyage au bout de la nuit*“, in: Edric Caldicott/Anne Fuchs (Hg.), *Cultural Memory. Essays on European Literature and History*, Oxford usw. 2003, 343–359.

- Quinn, Tom, *The Traumatic Memory of the Great War, 1914–1918, in Louis-Ferdinand Céline's Voyage au bout de la nuit*, Lewiston/Queenston/Lampeter 2005.
- Schulin, Ernst, „Die Urkatastrophe des zwanzigsten Jahrhunderts“, in: Wolfgang Michalka (Hg.), *Der Erste Weltkrieg. Wirkung, Wahrnehmung, Analyse*, München 1994, 3–27.
- Warning, Rainer, *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München 2009.
- Westerwelle, Karin, „Pathos und Trauer. Zur Rede über den Krieg bei Proust“, in: Wolfram Nitsch/Jürgen Ritte (Hg.), *Marcel Proust und der Erste Weltkrieg*, Berlin 2017, 103–138.
- Zagdanski, Stéphane, „Céline et Proust“, *L'Infini* 40 (1992), 96–123.

