

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 bliebe 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 Kompendium 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 Ebda., 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 suggestierenden 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, denenzufolge 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 Larrégus) 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 Milieuzeichnung 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 Cocteaus 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 Cocteaus *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 Éparges 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 Fronterlebnissen. 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 Jouvès, 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 populären 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 Cocteaus *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 Ebda.

49 Vgl. ebda., S. 45.

50 Ebda., 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 Kriegslyrik, *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 Coctaus *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 ausschnittsweise 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 Calloc'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 Kampfgeschehens 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 Zeugniswille, 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 kritik-kritischen 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 Ebda., 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*, Porché's 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.

Porché's *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 Porché's 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 verdeutlichten 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 Porché's 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, luissants 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 Onomatopoetika zurück.

Ein weiterer, hier präserter Topos aus dem motivischen Umfeld der Kriegsmaschinerie ist die Übermacht der Technik gegenüber dem Menschen und der Natur, die in der Schlachtfelddarstellung 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, / Trébuche 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 Zweites nahe. Das Bild von der Auflösung der Züge der «masque» im Finstern suggeriert zudem auch ein Verblassen 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 sozialistischen beziehungsweise pazifistischen 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 Porché's *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 Zeugnisswillens einher.

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

131 Ebda., 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 unprätentiöse 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 präsente 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 präsenste 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 *quatreins 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: «Éclairez-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 Christusmetaphorik 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 maudissez 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 Ebda., S. 10–11.

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

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

157 Ebda., 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 Chennevière: *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 fangen'.

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 sacrement
 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.

erstmal 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 be-seelte 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 unbekannten 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 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 «[l]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 *Mercure 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 Civrieuxs 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 bain !
 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 vorauszudeuten 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 des-sus 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 Essay *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 einflößt und zum Etappensieg am Sektor des Bois Brûlé verholfen 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 ... Baudoché» mit Referenz auf Barrès' Roman *Colette Baudoché* (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 Kriegsartikel 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 Omnipräsenz 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 raphaëlique
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.