

## II Vom Erlebnis zur Sprache

### Ausdruck des Kriegserlebnisses

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

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

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

---

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

2 Ebda., S. 28 f.

3 Ebda., S. 32.

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

5 Ebda., S. 36.

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

poetische Funktion auf das Sprachmaterial selbst projiziert und infolgedessen objektiviert.

Der in der vorliegenden Studie kontinuierlich ins Spiel gebrachte Blick auf die Funktion der Bewältigung, unter dessen Fokus große Teile der hier unternommenen Textdeutungen stehen, scheint eine zumindest teilweise Rückführung von der poetischen Funktion nach Jakobson zuordenbaren sprachlichen Mitteln in die emotive beziehungsweise Ausdrucksfunktion zu implizieren. Der Aspekt der Bewältigung führt zurück zum Disput rund um die Subjektivität und Subjektgebundenheit von Lyrik, der gerade in der Auseinandersetzung mit Kriegserlebnisse thematisierender Lyrik auf den Plan gerufen werden muss. Wenn auch eine verstärkte Gebundenheit an den oder die Verfasser\*in als Aussagesubjekt und die damit einhergehende Vorstellung von Lyrik als Ausdruck eines intensiven und subjektiven Erlebens vielleicht nicht als der Gattung Lyrik generell eigen gelten kann, wie der Kanon der Kritik seit René Wellek<sup>7</sup> lautet, so ist eine solche dennoch, wenn nicht sogar generell dem Genre Lyrik (wie jüngst wieder bei Jonathan Culler)<sup>8</sup>, so mindestens den Subgattungen der Bewältigungsliteratur und der zeugnishaften Lyrik zuzusprechen. Die Auswahl der in weiterer Folge besprochenen Texte, von deren Intimismus oder zumindest großem Anteil an Ausdrucksfunktion nach Bühler auszugehen ist, wird dies verdeutlichen.

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

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

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

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

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

## Erleben und dichterisches 'Nacherleben'

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

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

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

<sup>9</sup> Leonard V. Smith: *The Embattled Self*, S. 54–55.

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

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

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

[...]

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

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

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

<sup>11</sup> Nicolas Beaupré: *Écrire en guerre, écrire la guerre*, S. 118–119.

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

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

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

---

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

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

15 Ebda., S. 343–344.

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

## Erlebnis und Fiktion

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

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

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

17 Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*. In: ders.: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Bd. XIII. Herausgegeben von Anna Freud u. a. Frankfurt am Main: Fischer 1987<sup>9</sup>, S. 1–70, hier S. 33.

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

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

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

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

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

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

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

<sup>22</sup> Ebd., S. 17.

lässt oder den Mimesis- beziehungsweise Fiktionsbegriff<sup>23</sup> schon bei der Versprachlichung von Erlebtem ansetzt.

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

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

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

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

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

24 Paul Ricœur: *Die lebendige Metapher*. München: Fink 2004<sup>3</sup> (Übergänge, 12), S. 70 f.

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

26 Ebda., S. 21 ff.

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

28 Ebda., S. 128.

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

## Der diskursive 'Eingriff'

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

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

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

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

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

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

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

---

30 Martin Jay: Of Plots, Witnesses and Judgments. In: Saul Friedländer (Hg.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the 'Final solution'*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press 1993<sup>2</sup>, S. 97–107, hier S. 99.

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

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

33 Ebda., S. 7.

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

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

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

## Vom Erlebnis zur Erfahrung

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

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

---

<sup>36</sup> Joan Scott: *The Evidence of Experience*, S. 779.

<sup>37</sup> Ebda., S. 797.

<sup>38</sup> Dominick LaCapra: *History in Transit*, S. 38.

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

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

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

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

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

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

nissen in einem von der Kategorie des Sinns bestimmten lebensweltlichen Interpretationshorizont angesprochen».<sup>41</sup>

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

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

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

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

42 Ebda.

43 Ebda, S. 168.

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

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

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

## Deutungs- und Sinngebungsmodelle

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

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

---

<sup>46</sup> Dominick LaCapra: *History in Transit*, S. 118.

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

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

## Extremsituation und Vitalismus

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

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

---

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

<sup>48</sup> Leonard V. Smith: *The Embattled Self*, S. 8.

<sup>49</sup> Jürgen Nieraad: *Die Spur der Gewalt*, S. 151.

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

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

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

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

<sup>50</sup> Jean Paul: *Politische Nachklänge*. Heidelberg: Winter 1832, S. 115.

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

<sup>52</sup> Siehe Georg Philipp Rehage: «Wo sind Worte für das Erleben», S. 47.

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

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

## Drieu La Rochelles Frontlyrik

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

Avant cette guerre on respirait un air impur.

Des calomnies couraient par toute la terre contre les hommes de ce temps-ci. Ceux qui parlaient de décadence, sur eux confusion et malédiction.

[...]

Dans l'histoire on ne parlera pas de nos pères vaincus, on dira que nous fûmes des hommes neufs nés de pères obscurs.

Et c'est nous qui engendrons.

<sup>53</sup> Georges Duhamel: *Guerre et littérature*, S. 17.

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

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

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

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

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

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

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

Wie auch Olivier Parenteau hervorhebt, liegt allerdings das Hauptaugenmerk Drieu La Rochelles, sowohl in *Interrogation* als auch in der *Comédie de Charleroi*, nicht auf einem kollektiven, sondern auf einem individuellen Heroismus, in dem sich der in der *Comédie* auch explizierte Einfluss Nietzsches erkennen lässt<sup>58</sup> und der zudem mit einem gewissen Körper- und Männlichkeitskult einhergeht:

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

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

56 Ebda., S. 67.

57 Ebda., S. 67.

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

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

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

Et le rêve et l'action.

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

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

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

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

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

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

– Que je sois brisé.

Je veux la comprendre avec mon corps.

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

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

<sup>59</sup> Ebda., S. 99.

<sup>60</sup> Ebda., S. 97.

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

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

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

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

<sup>62</sup> Pierre Drieu La Rochelle: *Interrogation*, S. 9 f.

<sup>63</sup> Nicolas Beaupré: *Écrire en guerre, écrire la guerre*, S. 182.

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

<sup>65</sup> Pierre Drieu La Rochelle: *Interrogation*, S. 12.

## Krieg als Ritus und Fest

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

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

---

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

<sup>67</sup> Leonard V. Smith: *The Embattled Self*, S. 42.

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

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

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

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

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

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

---

<sup>68</sup> Eric J. Leeds: *No Man's Land*, S. 33.

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

<sup>70</sup> Leonard V. Smith: *The Embattled Self*, S. 53.

<sup>71</sup> Avishai Margalit: *Ethik der Erinnerung*, S. 77.

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

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

J'ai reconnu ton sourire et ta vivacité  
[...] <sup>72</sup>

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

---

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

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

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

<sup>73</sup> Margarete Zimmermann: *Die Literatur des französischen Faschismus*, S. 39.

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

<sup>75</sup> Jürgen Nieraad: *Die Spur der Gewalt*, S. 169.

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

## Liminalität und Transzendenz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[...]

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

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

[...] <sup>81</sup>

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

<sup>80</sup> Ebda., S. 87.

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

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

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

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

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

<sup>82</sup> Leonard V. Smith: *The Embattled Self*, S. 63.

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

<sup>84</sup> Noël Garnier: *Le don de ma mère*, S. 59.

<sup>85</sup> Annette Becker: L'histoire religieuse de la guerre 1914–1918. In: *Revue d'histoire de l'Église de France* 86, 217 (2000), S. 539–549; dies.: *La guerre et la foi. De la mort à la mémoire, 1914–années 1930*. Paris: Armand Colin 2015<sup>2</sup>; Alex Watson: Self-deception and Survival: Mental Coping Strategies on the Western Front, 1914–18. In: *Journal of Contemporary History* 41, 2 (2006), S. 247–268, hier S. 256 ff.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>88</sup> Jay Murray Winter: *Sites of memory, sites of mourning. The Great War in European cultural history*. Cambridge: Cambridge University Press 1997<sup>2</sup> (Studies in the Social and Cultural History of Modern Warfare), S. 220 f. Für einen der bewegendsten Texte dieser Reihe hält Jay Winter Rudyard Kiplings Zweizeiler «If any question why we died, / Tell them, because our fathers lied» ('The common form', *Epitaphs of the War* (1914–18), 1919). In: ebda., S. 220.

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

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

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

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

<sup>89</sup> Susanne Winter: *Jean Cocteau's frühe Lyrik*, S. 57.

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

<sup>91</sup> Laurence Campa: *Poètes de la Grande Guerre*, S. 15.

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

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

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

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

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

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

94 Vgl. ebda.

eines bewältigungsorientierten Sinngebungsmodells betrachtet werden können, sondern die Undeutbarkeit, Unbegreiflichkeit und Irrationalität des Fronterlebnisses aufwerfen beziehungsweise zum Ausdruck bringen. Bilder der Transzendenz kommen häufig dort ins Spiel, wo es scheint, als wäre die Distanz zwischen Erlebnis und Erfahrung unüberbrückbar, wo es scheint, als bliebe die Sprecherinstanz im traumatischen Erleben verhaftet. Abgesehen von den patriotischen *revenant*-Legenden (vgl. Vondung<sup>95</sup> und den erwähnten Péricard-Mythos) bietet der Gebrauch einer Motivik des Transzendenten in Form von phantastischen Elementen meist keine Sinngebung, sondern kommt zum Einsatz, wo eine solche unmöglich erscheint. Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Jay Winter: «Il faut reconnaître que ce type de spiritisme romantique était plus inquiétant que rassurant. La plupart des écrivains qui s'engageaient dans ce dialogue avec les morts n'offraient aucune solution aux problèmes moraux posés par la guerre».<sup>96</sup>

## Liminalität und Phantastik

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

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

<sup>95</sup> Klaus Vondung: Geschichte als Weltgericht, S. 68, 86.

<sup>96</sup> Jay Murray Winter: Les poètes-combattants de la grande guerre, S. 73.

<sup>97</sup> Ebda., S. 72.

<sup>98</sup> Ebda., S. 73.

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

Il est 17 heures et tu saurais  
                          Mourir  
 Sinon mieux que tes aînés  
                          Du moins plus pieusement  
                          Car tu connais mieux la mort que la vie  
                          O douceur d'autrefois  
                          Lenteur immémoriale<sup>100</sup>

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

<sup>99</sup> Guillaume Apollinaire: *Œuvres poétiques*, S. 366.

<sup>100</sup> Ebda., S. 367.

BLEUET

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

Tu  
as  
vu  
la  
mort  
en  
face  
plus  
de  
cent  
fois  
tu  
ne  
sais  
pas  
ce  
que  
c'est  
que  
la  
vie

*Transmets ton intrépidité  
A ceux qui viendront  
Après toi*

[...] <sup>101</sup>

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

<sup>101</sup> Ebda., S. 366.

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

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

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

[...]

Claude, tu dors aussi, et du même sommeil.<sup>104</sup>

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

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

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

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

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

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

<sup>104</sup> Noël Garnier: *Le don de ma mère*, S. 47 f.

<sup>105</sup> François Porché: *Le poème de la tranchée*, S. 48.

plu tous les jours, toutes les nuits, toute la Guerre !  
Comme nous ressemblons aux morts dans leur misère<sup>106</sup>

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

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

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

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

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

<sup>106</sup> Noël Garnier: *Le don de ma mère*, S. 60.

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

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

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

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

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

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

<sup>109</sup> Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 304.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[...]

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

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

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

## Der Totentanz: Noël Garnier, Paul Vaillant-Couturier

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

---

114 Ebda., S. 30.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

116 Ebda., S. 35.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

119 Ebd., o. S.

120 Ebd., o. S.

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

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

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

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

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

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

<sup>122</sup> Paul Vaillant-Couturier: *XIII Danses Macabres*, o. S.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Auf den Sprachverlust als Topos der Frontliteratur wird in Kap. V ('Die Suche nach Sprache') zurückgekommen. Als probaten Modus der Entgegnung auf den Sinn- und Sprachverlust stuft Linse die Satire ein: Sie vermag, die Absurdität der Kriegserfahrung zu entlarven.<sup>130</sup> Ähnlich vermögen Bilder wie das des Irrenhauses<sup>131</sup> oder die hier fokussierten Elemente der Phantastik und der Totentanztradition die Erfahrung des Irrationalen und des Absurden widerzuspiegeln.

<sup>125</sup> Paul Vaillant-Couturier: *XIII Danses Macabres*, o. S.

<sup>126</sup> Ulrich Linse: Das wahre Zeugnis, S. 103.

<sup>127</sup> Ebda., S. 102.

<sup>128</sup> Ebda., S. 101.

<sup>129</sup> Ebda.

<sup>130</sup> Ebda., S. 107.

<sup>131</sup> Vgl. ebda., S. 106.