

III Identitäten im Wandel

Verlust des Selbstbilds

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

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

Je vous dis que nous sommes morts dans nos vêtements de soldats
Le monde comme une voiture a versé coulé comme un navire
Versailles Entre vous partagez vos apparences d'empires
Compagnons infernaux nous savons à la fois souffrir et rire
Il n'y a jamais eu ni la paix ni le Mouvement Dada³

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Di queste case
Non è rimasto
Che qualche
Brandello di muro

Di tanti
Che mi corrispondevano
Non è rimasto
Neppure tanto

Ma nel cuore
nessuna croce manca

è il mio cuore
il paese più straziato⁷

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹² Ebda., S. 75 ff.

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

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

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

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

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

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

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

15 Ebda., S. 79.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ Ebda.

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

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

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

Oui, la paille, je sais, et le sac sous ma tête;
 L'équipement pendu, le remugle des corps !
 Un enfant d'autrefois s'étonne de me voir,
 Et mon nom, prononcé tout bas,
 Rend un écho qui me fait mal.²¹

²⁰ Ebda., S. 106.

²¹ Ebda.

In der nächsten Strophe tritt das ehemalige Selbst, «Ce que je fus», abermals personifiziert als Aktant und vom Sprecher losgelöst auf. Auch die Distanz wird erneut betont, die Erinnerungen erscheinen als bereits erloschen beziehungsweise nur noch indirekt abrufbar, wie die *Figura etymologica* in «je me souviens que de mes souvenirs» unterstreicht. Die Assoziation des Geräusches zerdrückten Stroh mit dem Knistern von Feuer setzt das Bild der Lichtreflexe auf dem Stroh aus der dritten Strophe fort und scheint dieses zu potenzieren. Das Feuer ist immer noch Teil der Lichtisotopie und als Symbol hier vermutlich weniger in seiner destruktiven Semantik als vielmehr als Sinnbild einer «zögernden» Erinnerung an die Kraft und Leidenschaft der Jugend zu verstehen:

Ce que je fus me force à rester sous des lampes.
O grâce! Ma jeunesse est si loin, maintenant,
Que je me souviens que de mes souvenirs.
La paille que sous moi j'écrase
Fait le bruit d'un feu qui hésite.²²

Die folgende Strophe scheint die genannte Deutung des Feuers zu bestätigen. Hier liegt der Fokus auf der Erinnerung an die Liebe der «femmes», deren Trauer den Identitätswandel des Sprechers als symbolischen Tod verbildlicht. Die Hintergründe des Identitätswandels oder Identitätsverlusts bleiben weiterhin ungenannt, wenn auch als Leerstelle präsent. Die Ellipse ist eine der zentralen Versprachlichungsstrategien von Fronterfahrungen. Zweifellos verhält es sich so, wie Annette Becker im Vorwort zu Nicolas Beauprés Studie *Écrire en guerre, écrire la guerre* betont: «souvent, les silences sont plus bruyants que les cris».²³

Enfance, adolescence, ô femmes qui m'aimiez,
Vous n'oubliez hélas! en me restant fidèles,
Car vous me regrettez, mais sans me reconnaître,
Depuis que vous portez le deuil
De celui que je ne suis plus.²⁴

Eine durch die Erinnerung ausgelöste, überwältigende Emotion wird in der vorletzten Strophe beschrieben. Die als «toute la nuit» verbildlichte, nicht greifbare «mémoire» (vgl. 2. Strophe) – wohl die Erinnerung an das verlorene Selbst – scheint wie eine «marée intérieure» auf einmal und auf nicht fassbare Weise hereinzubrechen. Die Metapher der «marée» kann dabei durchaus als ein die Inkohärenz und Unbewältigtheit des traumatischen Erlebens ausdrückendes Bild gedeutet werden.

²² Ebda.

²³ Annette Becker: Préface. In: Nicolas Beaupré: *Écrire en guerre, écrire la guerre*, S. 6.

²⁴ Georges Chennevière: *Poèmes, 1911–1918*, S. 106.

Das Herz schlägt laut in der Stille, eine Stille, die als metaphorische Stille des Vergessens durch das Aufkommen der Erinnerung überwunden wird:

Toute la nuit semble peser sur ma poitrine,
Et le sang bat si fort et si vite à mes tempes.
Que son flot seul suffit à remplir le silence,
Et que je me sens secoué
De sa marée intérieure.²⁵

Das Gedicht schließt mit dem Erklingen der «clairons», die die Rückkehr an die Front ankündigen. Zudem drängt sich in «Mais non, ce n'est pas l'heure encore» die Assoziation mit der gefürchteten Stunde des eigenen Todes auf. Gerade in diesem Moment scheint aber auch die gesuchte Erinnerung oder Hoffnung auf das Wiedererlangen eines positiven Weltbilds greifbar zu werden:

N'entends-tu pas, ailleurs, sonner d'autres clairons ?
Mais non, ce n'est pas l'heure encore, pense aux champs,
Au jardin proche où s'épanouissent des roses,
Pense à l'aube en route vers toi,
A la rosée, à d'autres choses ...²⁶

In der Kriegslyrik Georges Chennevières tritt die Wahrnehmung des inneren Wandels der durch die Fronterfahrung veränderten lyrischen Sprecher und Figuren typischerweise im Kontext der Begegnung mit oder der Erinnerung an die zivile Welt auf. So auch in 'L'étranger', dessen Titel das im Lauf des Textes umrissene Entfremdungsgefühl bereits programmatisch vorwegnimmt. In diesem ebenfalls im Gedichtzyklus *A part* aus 1916 erschienenen Text geht es um den Heimaturlaub eines Frontsoldaten, der als lyrischer Sprecher auftritt. Im zweiten Teil des Gedichts erfolgt ein ähnlicher Perspektivenwechsel wie in 'La grange', indem eine unbestimmte, ratgebende Instanz eingeschaltet wird.

Bereits die Eingangsstrophen skizzieren einen Zustand der Entfremdung, wobei auf Strukturen des Zaubermärchens zurückgegriffen wird. Die Jenseitswelt, auf deren Grausamkeit und Liminalität verwiesen wird, kann selbst aus räumlicher Distanz nicht wirklich verlassen und überwunden werden, der lyrische Sprecher ist jener Welt zugehörig («Je ne suis plus d'ici»). Das Gefühl von Haltlosigkeit wird mit dem Bild der Wanderung in Verbindung gebracht («Je suis un étranger / qui ne s'arrête pas»), ebenfalls ein klassisches Märchenmotiv, das auf Veränderung hinweist. In psychologischen Kategorien gesprochen scheint bereits in den ersten Versen die traumatische Dimension des Fronterlebnisses anzuklingen, indem die

²⁵ Ebda., S. 107.

²⁶ Ebda.

Unfähigkeit, die Grenzerfahrung auch nur vorübergehend abzuschütteln, zur Sprache kommt. Gleichzeitig erscheint das Fronterlebnis, ähnlich wie aus Derealisationserfahrungen bekannt, fremd und 'märchenhaft' unwirklich:

Je reviens du pays de la souffrance rouge
Et de la reine mort.
Je ne l'ai point quitté, puisqu'il me suit toujours
Et m'attend à la porte.

Je ne suis plus d'ici. Je suis un étranger
Qui ne s'arrête pas;
Un hôte qui regarde l'heure et qui s'apprête
A repartir là-bas.²⁷

Die Entfremdung von der Familie oder, noch allgemeiner, von der Zivilgesellschaft ist ein gängiges Thema und Topos der Frontliteratur. Sie äußert sich unter anderem in der Reserviertheit des Soldaten gegenüber selbst den engsten Familienangehörigen. Über die Fronterlebnisse wird oft geschwiegen, ein durchaus topisches Schweigen der *permissionnaires*, das unter anderen Carine Trevisan in ihren Studien zur Frontliteratur zu ergründen sucht.²⁸ Das Schweigen der Heimaturlauber oder Rückkehrer liegt einerseits in der Absicht begründet, die Familie zu schonen. Zudem fehlte es der Zivilbevölkerung oft an Verständnis für die Extremsituationen an der Front und deren Folgen, was wiederum eine Tendenz zur Autozensur mit sich brachte. Andererseits kann das Schweigen der Frontsoldaten aber auch Ausdruck von traumatischer Dissoziation sein beziehungsweise als Schutzmechanismus fungieren.

Die im Schweigen gipfelnde Entfremdung der Frontsoldaten wird in Klassikern der Erzählliteratur des Ersten Weltkriegs wie Henri Barbusse's *Le feu* (1916), dessen *Carnet de guerre* (1915) oder auch dessen Novelle 'L'Étrangère' (1920), in Erich Maria Remarque's *Im Westen nichts Neues* (1929) sowie vielen weniger bekannten Texten dargestellt.²⁹ Auch in François Porché's *Poème de la tranchée* findet sich der Topos des Schweigens vor der Zivilbevölkerung wieder (s. Kap. I, 'Frontlyrik als Zeugnisliteratur'). Verwiesen sei zudem auf Luc Durtains Lyrik, aus der Romain Rolland zwei Texte in seine Anthologie aufnimmt: 'Le régiment à l'arrière' und '14 juillet 1919', zwei Heimkehrergedichte aus den Sammlungen *Lise*

²⁷ Ebda., S. 103.

²⁸ Carine Trevisan: *Les fables du deuil*, S. 149 ff.

²⁹ Vgl. Martina Meidl: 'Oublier l'usage des mots'. Speech and Speechlessness in First World War Poetry. In: *PhiN-Beiheft* 15 (2018), S. 61–77, hier S. 63–68. Ian Higgins verweist zu dieser Thematik auf folgende Texte seiner Anthologie: Edmond Adams 'Supplique', Georges Chennevières 'L'étranger', Marcel Martinets 'Elles disent ...' und Henriette Saurets 'Avertissement' (*Anthology of First World War French Poetry*, S. 127).

(1918) und *Le Retour des Hommes* (1920), die die Enttäuschung in Worte fassen, die viele Heimkehrer erfasste. '14 juillet 1919' geht insbesondere auf das Schweigen der Heimkehrer ein.

In der folgenden Strophe aus Chennevières 'L'étranger' wird die Weigerung des Frontsoldaten, vom Erlebten zu berichten, mit der Furcht vor emotionaler Überwältigung und einer daraus folgenden Sprachlosigkeit begründet:

Ne m'interrogez pas. Vous savez que les mots
Se résoudraient en larmes,
Et que je les retiens dans mon cœur où remue
Un secret que je garde.³⁰

Der erste Teil des Gedichts schließt mit dem Eindruck einer Veränderung, die als subjektiver, innerer Wandel dargestellt wird. Objektiv erscheint alles gleich wie immer. Die Feststellung, alles sei beim Alten geblieben, verweist auf eine rationale, gleichsam ausmessende, aber auch oberflächliche Wahrnehmung. Nicht zufällig wird hier nur Unbewegliches fokussiert («Chaque chose à sa place», «La forme de chaque arbre»). Doch der «Traum» von der Rückkehr zum Alten entpuppt sich als unerfüllbar. Ähnlich einem 'Trigger' löst ein scheinbar unbedeutendes Detail in der Landschaft die plötzliche Präsenz des traumatischen Erlebnisses aus. Es ist ein fragiler Grashalm zwischen Steinen, mit dem den Entfremdungszustand suggerierenden Attribut «étrange» versehen, der dem Sprecher die prekäre Natur seiner Heimkehr und Rückkehr zum ehemaligen Selbst ins Bewusstsein ruft, ihn allgemeiner aber auch an die Vergänglichkeit des Lebens erinnert:

Rien ne semble changé, puisque mes yeux retrouvent
Chaque chose à sa place,
Et que je reconnais, au bout de tant de jours,
La forme de chaque arbre.

Mais ce brin d'herbe étrange entre des pierres a
Suffit à détruire mon songe,
En m'évoquant partout une absence qui dure,
Et le passage où nous vivons.³¹

Der Übergang zum zweiten Teil des Gedichts wird durch Asteriske und durch eine Änderung der metrischen Struktur sowie der Sprecherperspektive sehr deutlich gekennzeichnet. Auf die Pausen, die durch den Wechsel zwischen Zwölfsilbern und Sechs- beziehungsweise Achtsilbern entstehen, wird im zweiten Teil

³⁰ Georges Chennevière: *Poèmes, 1911–1918*, S. 103.

³¹ Ebda.

verzichtet, der Rhythmus erscheint beschleunigt. Die Aufforderung der ratgebenden Sprecherinstanz, möglichst große emotionale Distanz zum familiären Umfeld zu wahren, wirkt in ihrer Eindringlichkeit zudem durch die anaphorische Struktur verstärkt. Die zweite, ratgebende Sprecherinstanz bleibt wie in 'La grange' unbestimmt. Dennoch entsteht der Eindruck, es könnte sich um die dissoziierte Stimme des lyrischen Sprechers handeln, um die rationale, vernunftbetonte Seite seines Selbst. Hier sei erwähnt, dass die Dialogform als ein typisches Strukturmerkmal der französischen Lyrik des Ersten Weltkriegs angesehen wird, allerdings tritt sie hauptsächlich in stark argumentativ ausgerichteter Antikriegslyrik auf, wie Nancy Sloan Goldberg feststellt,³² und lässt Träger unterschiedlicher Erfahrungen und Ansichten miteinander ins Gespräch treten.

Étranger, ne te rendors pas,
Ce n'est pas encor le retour.
Ne t'attache pas à ces choses,
Ne demeure pas devant elles.
Ne laisse pas les souvenirs
Monter en eau à tes paupières.

Cette fleur, ne la cueille point.
Ne prolonge pas ce baiser,
Ne garde rien entre tes mains.
Ne fais rien qui puisse durer.
Ton cœur se viderait d'un coup.
Vite, vite, il faut repartir.³³

Das Gedicht schließt mit einer Rückkehr zur Ich-Perspektive. Auch Nancy Sloan Goldberg, die Chennevières 'L'étranger' in ihrer Anthologie berücksichtigt, deutet das Auftreten zweier Stimmen als Spaltung ein- und derselben Sprecherinstanz, die erst durch die Distanzierung von der Familie und dem zivilen Leben wieder aufgehoben werden kann: «[...] le narrateur conseille au premier, à cet 'étranger', de se déshumaniser intentionnellement afin de survivre à l'horreur de la guerre. Les deux narrateurs ne se réunissent qu'au moment où tout souvenir de la vie habituelle disparaît».³⁴ Abermals wird das Gefühl der Haltlosigkeit ausgedrückt, verstärkt durch den Gebrauch des Paradoxons im Eingangsvers der Schlussstrophe:

Je repars, sans être venu.
Est-ce l'adieu définitif ?
Le monde glisse sous mes pas.

³² Nancy Sloan Goldberg: *Discourse of Dissent*, S. 10.

³³ Georges Chennevière: *Poèmes, 1911–1918*, S. 104.

³⁴ Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 94.

Je sens que je n'aurais pas dû
Hélas ! regarder si longtemps
Tous ces visages.³⁵

Rückkehr als ein Anderer

Chennevières 'L'étranger' kann thematisch durchaus zu Jean Cocteaus *Discours du grand sommeil* (1925)³⁶ in Beziehung gesetzt werden, in dessen Titelgedicht ein ähnliches Heimaturlaubserlebnis zur Sprache kommt:

S'il rentre parmi les siens
son regard remplit sa femme de détresse.
Il assoit son corps
qui fume la pipe;
mais la pensée,
prise aux détours du labyrinthe,
reste lointaine.

*

Il interroge peu, il raconte peu,
il tape sur ses cuisses,
il dit: 'J'ai juste le temps de reprendre mon train'
et se lève pour rejoindre la chose, que l'épouse
redoute plus que la montagne
creuse où va Tannhäuser.³⁷

Die die Dichtung allegorisierende Figur eines Engels präsentiert hier Szenen des Heimaturlaubs eines Soldaten, dessen Fronterlebnisse er dem noch vor dem Kriegsdienst stehenden lyrischen Sprecher «Jean» visionsartig vorführt. Die Gedanken dieses Soldaten schweifen weit in die Ferne, seine Anwesenheit zu Hause kommt eigentlich einer Abwesenheit gleich. Auch hier wird das Bild einer Spaltung des Selbst inszeniert, das sich gleichsam an zwei verschiedenen Orten befindet. Auch hier werden die Eile der Rückkehr und die Kommunikationsproblematik thematisiert. Im Vergleich zu Chennevières 'L'étranger' wird das Augenmerk allerdings stärker auf die Entfremdung von der Familie, die hier auch zur Sprache kommt,

³⁵ Georges Chennevière: *Poèmes, 1911–1918*, S. 104.

³⁶ Obwohl die Sammlung des *Discours du grand sommeil* grundsätzlich bereits im Krieg (1916) entstand, wurde sie deutlich später und nach einer umfassenden Revision, die Cocteaus ideologische Haltungsänderung dokumentiert, publiziert (vgl. Georg Philipp Rehage: 'Wo sind Worte für das Erleben', S. 156).

³⁷ Jean Cocteau: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*, S. 165.

gelegt als auf die Selbstentfremdung (Depersonalisation). Der Ausschluss der Frau aus dem Bereich der Kriegserfahrung und ihr Unverständnis, aber auch ihre Furcht vor dem Verlust werden im Bild vom Venusberg aus Wagners Tannhäuser widergespiegelt. Auch hier wird wenn nicht die Märchenwelt, so doch auch ein geheimnisvoller, als magisch konnotierter Ort evoziert und das Fronterlebnis mit Liminalität in Verbindung gebracht.

Im Gebrauch der Proform «la chose» wird abermals die Unkenntnis oder Verständnislosigkeit der Familie deutlich. Gleichzeitig suggeriert diese Ersetzung auch den zuvor im Text thematisierten Sprachmangel und Sprachverlust, von dem der Frontsoldat am Höhepunkt eines Degenerationsprozesses, der nach und nach alles Menschliche verschwinden lässt und die Passivität seines Zustands unterstreicht, betroffen erscheint:

[...]
l'homme tout nu,
tout vêtu de ce qu'il trouve
dans sa caverne
contre le mammoth et le plésiosaure.

Tu le verras dépouillé,
délivré,
matricule,
avec le vieil instinct de tuer;
mis là comme l'animal qu'on emploie
d'après les services qu'il peut rendre.
[...]

Il a oublié l'usage des mots.
La vie brûlante
et somnolente ...
Plante immobile, et plantes
qui bougent: les animaux.³⁸

Von einer Art 'Markiertheit' spricht Ashley Somogyi in Bezug auf die irreversibel erscheinenden Veränderungen, die das Kriegserlebnis verursacht: «Though physically unscathed, [the soldier] perceives the war has left him with an indelible mark that has rendered him incapable of assimilating back into civilian society».³⁹ Ähnlich bezeichnet auch bereits Eric J. Leed die Kriegserfahrung als «scar, an organic mark», die nicht kommunizierbar ist und nicht weitergegeben

³⁸ Ebda., S. 164 f.

³⁹ Ashley Somogyi: 'That other life': Poetic exploration of responses to the dichotomy of war and home in First World War poetry. In: Nicolas Bianchi/Toby Garfitt (Hg.): *Writing the Great War*.

werden kann. Für Leed ist jede Grenzerfahrung, auch die des Stellungskriegs 1914–1918, mit einem initiatischen Lernprozess verbunden, der unauslöschliche Spuren hinterlässt. Als «liminal men» bleiben viele 'Initiierte' im Kriegserlebnis verhaftet und scheitern an der Wiedereingliederung in die zivile Gesellschaft.⁴⁰

Wie schon Elizabeth A. Marsland darstellt,⁴¹ ist die Kluft zwischen Soldaten und Zivilisten als ein Topos der Frontliteratur des Ersten Weltkriegs in die kollektive Erinnerung eingegangen. Allerdings muss eingeschränkt werden, dass dieser Topos nur für den Bereich der Antikriegsliteratur und vor allem diejenige sozialistischer Prägung typisch ist. In Letzterer wird häufig die Feindesposition ersetzt durch Zivilisten, denen man Kriegstreiberei vorwirft. Im selben Zuge wird eine zumindest mentale Verbrüderung mit dem Feind dargestellt. Eine neue «partage de l'humanité par la guerre» findet in diesem Sinne statt (Drieu La Rochelle, *Intérrogations*,⁴² 'Plainte des soldats européens'). Als vielleicht bekanntestes französisches Beispiel für die lyrische Inszenierung dieses hauptsächlich pazifistisch kontextualisierbaren Motivs kann René Arcos' 'Les morts' (*Le Sang des Autres*, 1919) gelten:

Les morts...

Le vent fait flotter
Du même côté
Les voiles des veuves

Et les pleurs mêlés
Des mille douleurs
Vont au même fleuve.

Serrés les uns contre les autres
Les morts sans haine et sans Drapeau,
Cheveux plaques de sang caillé,
Les morts sont tous d'un seul côté.

Dans l'argile unique où s'aille sans fin
Au monde qui meurt celui qui commence
Les morts fraternels tempe contre tempe
Expient aujourd'hui la même défaite.

Heurtez-vous, ô fils divisés !
Et déchirez l'Humanité
En vains lambeaux de territoires,

Comment écrire la Grande Guerre? Francophone and Anglophone Poetics. Poétiques francophones et anglophones. Oxford: Lang 2017, S. 65–82, hier S. 69.

⁴⁰ Eric J. Leed: *No Man's Land*, S. 27–28 und S. 193 ff.

⁴¹ Elizabeth A. Marsland: *The nation's cause*.

⁴² Pierre Drieu La Rochelle: *Interrogation*, S. 27.

Les morts sont tous d'un seul côté.

Car sous la terre il n'y a plus
Qu'une patrie et qu'un espoir
Comme il n'y a pour l'Univers
Qu'un combat et qu'une victoire.⁴³

Elizabeth A. Marsland verweist in diesem Kontext auf Gerrit Engelkes 'An die Soldaten des großen Krieges', wo es unter anderem heißt:

[...]
Lagst du bei Ypern, dem zertrümmerten? Auch ich lag dort.
Bei Mihiel, dem verkümmerten? Ich war an diesem Ort.
Dixmuide, dem umschwemmten? Ich lag dort vor deiner Stirn
In Höllenschluchten Verduns, wie du in Rauch und Klirr;
Mit dir im Schnee vor Dünaburg, frierend, immer trüber,
An der Leichenfressenden Somme lag ich dir gegenüber.
[...]⁴⁴

Die Kluft zwischen Soldaten und Zivilisten, die im Zuge solcher Bilder des 'gleichmachenden' und Feinde verbrüdernden Kriegs oft betont wurde, war allerdings im Grunde wohl kleiner, als es der Diskurs der Antikriegsliteratur vermittelt:

The accepted picture contrasts civilian ignorance with combatant knowledge, and continuing bellicosity at home with the combatants' growing pacifism. While one cannot doubt that the soldiers' experience at the Front was far beyond the comprehension of most people who had not seen action, civilians were by no means uninformed about the reality of the war.⁴⁵

Ein weiteres thematisches Feld, in dessen Rahmen Entfremdungs- und Wandlungserlebnisse zum Ausdruck gebracht werden, ist das Veteranentum. Auch hier geht es, wie in vielen Heimaturlaubsszenen, um eine von Distanz geprägte Beziehung zur Zivilbevölkerung, von der zahlreiche lyrische Zeugnisse berichten. Der in unserem Kontext besonders relevante Beitrag "That other life": Poetic exploration of responses to the dichotomy of war and home in First World War poetry' von Ashley Somogyi zum Sammelband *Writing the Great War. Comment écrire la Grande Guerre?* (Bianchi/Garfitt (Hg.), 2017), auf den auch an anderer Stelle verwiesen wird, nimmt sich verstärkt der psychologischen Dimension der Kluft zwischen Sol-

⁴³ René Arcos: *Le Sang des Autres. Poèmes, 1914–1917*. Paris: Sablier, S. 17.

⁴⁴ Gerrit Engelke: *Das Gesamtwerk: Rhythmus des neuen Europa*. Herausgegeben von Hermann Blome, München: List 1960, S. 130.

⁴⁵ Elizabeth A. Marsland: *The nation's cause*, S. 159.

daten und Zivilisten in der (englischen) Heimkehrer- und Veteranenlyrik an. Zusammenfassend hält Somogyi gegen Ende ihres Beitrags folgende Merkmale fest, die auch für zahlreiche der im Rahmen dieser Studie eingesehenen und besprochenen Texte gelten:

It is unsurprising that after enduring the experiences of the First World War men returned changed. Removed from the familiarity of the civilian world, soldiers found that personal qualities that had previously been of paramount importance were now devalued when compared with the relationships and mentality needed to survive at the Front. Soldier-poets endeavoured to express this adjustment through descriptions of their traumatic experiences and the mentality with which they viewed life. They articulated their sense of alienation, unmet expectations and position in the war, through shocking and introspective analysis in order to illustrate to some degree the factors contributing to psychological and physical changes that they themselves did not always completely comprehend.⁴⁶

Zu Bildern der Selbstentfremdung und der Entfremdung von der Zivilgesellschaft kommen mit Kriegsversehrtheit verknüpft auch noch Bilder der Fremdheit des eigenen Körpers hinzu. Unter den französischen Autoren, die sich mit der Thematik des Veteranentums auseinandersetzen, sei insbesondere Marcel Sauvage erwähnt, der an der Marne und an der Somme in Artillerie und Infanterie im Einsatz war und am 5. Oktober 1916 bei Sailly-Sallisel als Sanitäter schwer verwundet wurde. Nach dem Krieg widmete er sich dem Journalismus und publizierte Gedichte, Essays, Erzählliteratur sowie die Memoiren Josephine Bakers. Seine *Mémoires* sind 2021 posthum erschienen.⁴⁷ In *À soi-même accordé. Poèmes* erschien 1938 Sauvages Sammlung von teils bereits 1919 in *Quelques choses* erschienenen und überarbeiteten Gedichten, die er mit dem Titel *Cicatrices. Eclairs encore des douleurs mortes (1915–1920)* versah. Einer der Texte dieser Sammlung, 'Printemps 1919 (I)', kontrastiert die Aufbruchsstimmung der beginnenden Nachkriegszeit mit der Hoffnungslosigkeit des lyrischen Sprechers, eines Kriegsversehrten, der sich als Fremder im eigenen Körper wahrnimmt: «Ma carcasse de pantin / J' la sors, j' l'emmène / Au soleil des avenues / Et dans l'ombre des jardins / Toute ma viande à pansements / Aux pansements apparue ... / J' la béquille prudemment.»⁴⁸

Dieser sarkastische Text ist zudem eines vieler Zeugnisse des Grolls, der während und unmittelbar nach dem Krieg gegen Frauen gehegt wurde, denen Unverständnis, unerwünschtes Mitleid oder, wie hier, Kriegstreiberschaft vorgeworfen wurden: «Elles nous ont soigné. / Ah ! comme elles nous ont soigné / Les femmes, avec le sourire / Nos femmes, nos sœurs ... / Nos mères ... Et d' quel cœur ! / Pour

⁴⁶ Ashley Somogyi: 'That other life', S. 79.

⁴⁷ Marcel Sauvage: «Ça manque de sang dans les encriers». *Mémoires 1895–1981*, Paris: Ed. Claire Paulhan 2021.

⁴⁸ Marcel Sauvage: *A soi-même accordé. Poèmes*, Paris: Denoël 1938, S. 28.

qu'on y r'tourne / Là-bas.» Die abweisende Haltung der Frauen gegenüber dem Versehrten, der die gefürchtetste aller Verletzungen erlitten hat, potenziert das Unrecht: «Ah ! les garces / comprends-moi, p'tit, si j'appuyais / Sur leurs gueules de porcelaine / Ma face / Ma face de cauchemar où suintent / Les fistules à jamais inguéries / Elles crieraient, elles crieraient ...».⁴⁹ Eine ähnliche Haltung gegenüber den Frauen kommt in 'C'est une histoire qu'il m'a contée, le grand blessé' aus derselben Sammlung zum Ausdruck, wie Goldberg aufzeigt.⁵⁰

Geneviève Duhamel's 'La blessure au visage', in oktosyllabischen *quatrains* geschrieben und einer der Texte, die in das Kapitel 'IX (Les blessés / Les prisonniers)' der Anthologie von Prévost/Dornier aufgenommen wurden,⁵¹ skizziert eine ähnliche Form der Abweisung. Verschiedenste physische Veränderungen und Mutilationen von heimkehrenden Soldaten werden eingangs erwähnt. Alle diese Versehrten, die einer nach dem anderen mit anaphorischem «Toi, [...]» angesprochen werden, finden Trost und Halt bei den Frauen: «Mais les femmes, consolatrices, / Après l'étreinte du retour, / Ennobliront les cicatrices / A force de soins et d'amour.» Allein dem Entstellten, der sich noch dazu durch besonderen Mut und Einsatz im Kampf ausgezeichnet hat,⁵² bleibt dies versagt:

Mais toi, dont le masque effroyable
Est défiguré par l'horreur,
Pareil au monstre de la fable
Dont les petits enfants ont peur,

[...]

Toi qui n'en es pas mort, pauvre homme,
Mais, à toi-même, hélas ! survivis,
et qui n'as su donner, en somme,
Que ton visage à ton pays,

L'amour se détourne à ta vue,
L'amitié ralentit le pas,
Et, le matin de ta venue,
Ton chien ne te reconnut pas.⁵³

⁴⁹ Ebda., S. 29–30.

⁵⁰ Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 277–278.

⁵¹ Ernest Prévost/Charles Dornier (Hg.): *Le livre épique*, S. 209–211.

⁵² Die hier von Duhamel zum Ausdruck gebrachte Annahme, dass die Verletzung im Gesicht vom besonderen Mut herrührt, im Kampf das Gesicht vom Feind nicht abzuwenden («Au premier rang des bataillons / As su, sans détourner la tête, / Recevoir le coup en plein front»), wird man in Texten von Frontdichtern, wo vielmehr die Zufälligkeit von Verletzung und Tod betont wird, nicht finden.

⁵³ Duhamel in: Ernest Prévost/Charles Dornier (Hg.): *Le livre épique*, S. 210 f.

Der Entstellte verliert nicht nur den sozialen Halt, sondern auch seine Identität. Einzig von der Mutter, sollte sie noch am Leben sein, wird er wiedererkannt. Durch ihre Zuwendung – so das versöhnliche Ende – kann der Versehrte zu seinem Selbst zurückfinden:

Elle t'étreint et te regarde
 Et clame : « Quelle chance j'ai !
 C'est fini ! je l'ai ! je le regarde !
 C'est mon fils ... Il n'a pas changé »⁵⁴

Solchen Bildern der Entfremdung oder Wandlung steht der lyrische Ausdruck eines hoffnungseinflößenden Gefühls von Kontinuität entgegen. So kommt etwa in René Arcos' 'Tout n'est peut-être pas perdu' aus der Sammlung *Le Sang des autres* (1919, mit Illustrationen von Frans Masereel), auf das bereits im Zuge der Besprechung von Chennevières 'De profundis' (Kap. I, 'Frontlyrik als Zeugnisliteratur') hingewiesen wurde, große Hoffnung auf einen Neubeginn im Sinne einer neuen, sozialistisch bestimmten Weltordnung zum Ausdruck, für die Arcos sich als Mitglied der Gruppe der Abbaye de Créteil, einsetzte. Kontrastiv werden dem Kriegserlebnis («la tourmente») die Bewahrung von Werten, die positive Emotionsfähigkeit und vor allem die Beibehaltung der eigenen Identität als Basis für einen Neubeginn gegenübergestellt:

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

Plus de tendresse au fond du cœur
 Que tous les canons ne peuvent de haine
 [...]

Rien n'est perdu puisqu'il suffit
 Qu'un seul de nous dans la tourmente
 Reste pareil à ce qu'il fut
 Pour sauver tout l'espoir du monde.⁵⁵

⁵⁴ Ebda.

⁵⁵ René Arcos in: Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 64.

Entfremdungserlebnisse

Im Vorwort zu seiner Anthologie problematisiert Antoine Compagnon den Zeugnisbegriff. Er stellt sich die Frage, ob ein authentisches Zeugnis, wie es Jean Norton Cru versteht, überhaupt möglich sei, und kommt zum Schluss, dies verneinen zu müssen. Compagnon bezieht sich dabei unter anderem auf Aussagen Drieu La Rochelles, der berichtet, während des Kampfgeschehens in einen wie automatisierten Zustand verfallen zu sein und gleichsam neben sich stehend als ein Anderer agiert zu haben.⁵⁶ In 'La comédie de Charleroi' bringt der Erzähler einen solchen Zustand gleich mehrfach zum Ausdruck, wie etwa an folgender Stelle: «La vérité, c'est qu'aucun homme ne pensait plus aux autres, ni à lui-même. Car, [...], quand j'ai fait de mouvements pour tour à tour sauver ou perdre ma peau, ce n'était pas moi dont il s'agissait ; je n'étais que réflexes».⁵⁷ Aus dieser Art von Berichten zieht Compagnon den diskutablen Schluss, dass die Auswirkungen von Extremsituationen auf Psyche und Bewusstsein das Ablegen von Zeugnissen *per se* unmöglich machen:

On ne peut donc pas témoigner de ce qui n'a pas été vécu avec clairvoyance ou de ce qui a été vécu dans un état second, de ce qu'un autre moi [...] a vécu à notre place. [...] On ne saura jamais si Cendrars a «décollé» son Allemand, si Paulhan a «traversé» le sien, si Genevoix a «collé une balle de revolver» aux siens, mais toutes ces expressions, ces périphrases suffisent à signaler leur malaise, et eux-mêmes l'ont-ils jamais su ?⁵⁸

Überraschend an Compagnons Sichtweise ist zudem der Zugang zu den genannten Texten, der deren Literarizität völlig aus dem Blickfeld rückt. Literarisch motivierte Fiktionalisierung wird nicht in Betracht gezogen, womit wir uns wieder Peter Kuons Auffassung von einer Zeugnisliteratur als Textgattung *sui generis* annähern, für die im Bereich der Frontliteratur des Ersten Weltkriegs auch aus unserer Sicht vieles spricht. Wie an anderer Stelle bereits festgehalten wurde, kann in jedem Fall davon ausgegangen werden, dass selbst in der kanonisierten Literatur zu Fronterlebnissen wesentlich mehr sowohl inhaltliche als auch formale Aspekte mit Mechanismen der Distanzierung oder der Bewältigung in Verbindung gebracht werden können, als generell von der Kritik erfasst wird.

So stellt beispielsweise die Wahrnehmung des eigenen Selbst als 'autre moi' in der Extremsituation eine Form der Distanzierung dar und kann als Schutzmechanismus gedeutet werden. Die Unwillkürlichkeit und Situationsgebundenheit solcher Wahrnehmungen weisen diese als akute Belastungsreaktion (peritraumatische Reaktion, Copingreaktion) und unmittelbare Folge des potentiell traumatisierenden

⁵⁶ Antoine Compagnon (Hg.): *La Grande Guerre des écrivains*, S. 42.

⁵⁷ Pierre Drieu La Rochelle: *La comédie de Charleroi*. Paris: Gallimard 2015, S. 37.

⁵⁸ Antoine Compagnon (Hg.): *La Grande Guerre des écrivains*, S. 42.

Erlebens aus. Als mittel- oder langfristige Folgen können der Persönlichkeits- und Identitätswandel betrachtet werden, die in den oben genannten und vielen weiteren Texten der Frontlyrik thematisiert werden, sowie im posttraumatischen Kontext auch die Erfahrung einer inkohärenten, widersprüchlichen Identitätsstruktur. Solomon/Laror/McFarlane sprechen in ihrem Beitrag zu traumatischen Belastungen im Zuge von Kampfeinsätzen von «akuter Dissoziation» als einem von mehreren Belastungssymptomen, von denen Veteranen verschiedener Kriege und unterschiedlicher Kulturen berichten und denen eine gewisse Universalität zugesprochen werden kann.⁵⁹ Eine fundierte psychologische Deutung der Erfahrung des 'autre moi' im Sinne eines sich selbst entfremdeten Zustands, der in Extremsituationen auftritt, kann hier nicht geleistet werden. Es sei allerdings auf Studien zu dissoziativen Vorgängen wie diejenigen von Eckhardt-Henn/Hoffmann, Fiedler oder Solomon/Laror/McFarlane verwiesen.⁶⁰

Eine ebensolche dissoziationsbedingte Erfahrung des 'Being Beside Oneself' rezipiert Paul Fussell in einer Reihe von britischen, unter anderem auch literarischen Zeugnissen als typische Fronterfahrung, der er ein eigenes Kapitel seiner preisgekrönten Studie *The Great War and Modern Memory* widmet.⁶¹ Zu Beginn seiner Überlegungen ruft Fussell Sigmund Freuds Aussagen über unser Verhältnis zum Tod in *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* (1915) in Erinnerung, denen zufolge der eigene Tod unvorstellbar bleibt:

Der eigene Tod ist [...] unvorstellbar, und sooft wir den Versuch dazu machen, können wir bemerken, daß wir eigentlich als Zuschauer weiter dabeibleiben. So konnte in der psychoanalytischen Schule der Ausspruch gewagt werden: im Grunde glaube niemand an seinen eigenen Tod oder, was dasselbe ist: im Unbewußten sei jeder von uns von seiner Unsterblichkeit überzeugt.⁶²

59 Zahava Solomon/Nathaniel Laror/Alexander C. McFarlane: Posttraumatische Akutreaktionen bei Soldaten und Zivilisten. In: Bessel A. van der Kolk/Alexander C. McFarlane u. a. (Hg.): *Traumatic Stress: Grundlagen und Behandlungsansätze. Theorie, Praxis und Forschungen zu posttraumatischem Streß sowie Traumatherapie*. Paderborn: Junfermann 2000, S. 117–130, hier S. 118, 121.

60 Annegret Eckhardt-Henn/Sven Olaf Hoffmann (Hg.): *Dissoziative Bewusstseinsstörungen. Theorie, Symptomatik, Therapie*. Stuttgart/New York: Schattauer 2004; Peter Fiedler: *Dissoziative Störungen und Konversion. Trauma und Traumabehandlung*. Weinheim: Beltz 2001²; Zahava Solomon/Nathaniel Laror/Alexander C. McFarlane: Posttraumatische Akutreaktionen bei Soldaten und Zivilisten.

61 Paul Fussell: *The Great War and Modern memory*. New York: Oxford University Press 2000 [1975], S. 191 ff.

62 Sigmund Freud: *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* [1915], Projekt Gutenberg, <https://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-i-7123/38>, o. S. (16.10.2019).

Nicht nur die Konfrontation mit dem Tod und das Bewusstsein der hohen Wahrscheinlichkeit, früher oder später selbst davon betroffen zu sein, sondern das generell kaum vorstellbare Ausmaß der Folgen des industrialisierten Stellungskriegs führen zu Derealisationstendenzen: «The whole thing is too grossly farcical, perverse, cruel, and absurd to be credited as a form of 'real life'. Seeing warfare as theater provides a psychic escape for the participant».⁶³ Wie Fussell weiter zeigt, findet sich in zahlreichen Zeugnissen eine Metaphorik des Theaters und der Inszenierung wieder, wie sie auch Freud verwendet, wenn er bemerkt, dass sich der Mensch seinen eigenen Tod gleichsam nur als Zuschauer von außen vorstellen könne. Im Bereich der Frontliteratur verweist Fussell zur Metaphorik des Theaters auf Siegfried Sassoon, Edmund Blunden, John Dos Passos und insbesondere Robert Graves.

Aus soziologischer Sicht wird öfters der von Émile Durkheim geprägte und von Robert K. Merton weiterentwickelte Begriff der «Anomie» mit Kriegserlebnissen in Zusammenhang gebracht. Wie Merton es formulierte, kommt es bei bestimmten Veränderungen sozialer Strukturen und Normen – oder, wie Peter Zima hinzufügt, bei einer Koexistenz zu vieler Normen, die einander schließlich relativieren⁶⁴ – zu einem Bruch mit gängigen Werten und sozialen Konventionen, der als durchaus allgemeine, standardisierbare Reaktion betrachtet werden kann: «[...] certain phases of social structure generate the circumstances in which infringement of social codes constitutes a «normal» response».⁶⁵ Tatsächlich führen der Rückgang von Normen und Werten sowie die Entbundenheit von Verantwortung und Schuld in der «insolente liberté du front»,⁶⁶ also im Kriegskontext, zu Entfremdungserfahrungen und inneren Konflikten, die nicht nur in der Frontlyrik, sondern allen Gattungen, Textsorten und auch anderen Medien während und nach dem Großen Krieg Niederschlag fanden. Wie so viele Aspekte der Fronterfahrung kommt auch dieser bereits und gleich mehrmals in Barbusse's *Le feu* (1916) zum Ausdruck, unter anderem im letzten Kapitel des Romans:

[...] la guerre, aussi hideuse au moral qu'au physique, non seulement viole le bon sens, avilit les grandes idées, commande tous les crimes – mais ils se rappelaient combien elle avait développé en eux et autour d'eux tous les mauvais instincts sans en excepter un seul : la méchanceté jusqu'au sadisme, l'égoïsme jusqu'à la férocité, le besoin de jouir jusqu'à la folie.⁶⁷

63 Paul Fussell: *The Great War and Modern memory*, S. 192.

64 Peter Zima: *Entfremdung. Pathologien der postmodernen Gesellschaft*, Tübingen: Francke 2014 (UTB 4305), S. 118.

65 Robert K. Merton: Social structure and anomie. In: *American Sociological Review* 3, 5 (1938), S. 672–682, hier S. 672.

66 Antoine Compagnon (Hg.): *La Grande Guerre des écrivains*, S. 31.

67 Henri Barbusse: *Le feu*, XXIV, S. 423.

Im Bereich der französischen Frontlyrik findet die moralische Entfremdungserfahrung vielfältigen Ausdruck. Lucien Linais etwa zeigt in *Les minutes rouges* (1926) mehrfach das Leid auf, das durch den Werteverlust ausgelöst wird, auch Jean Cocteau verleiht diesem im Titelgedicht des *Discours du grand sommeil* Ausdruck:

Tu le verras dépouillé,
délivré,
matricule,
avec le vieil instinct de tuer;
mis là comme l'animal qu'on emploie
d'après les services qu'il peut rendre.
[...]

L'homme aux sens artificiels
Pour contrarier l'atrophie.
Son microphone,
ses jumelles.⁶⁸

Eine andere Form der Reaktion auf die belastendsten Ereignisse an der Front stellt das Gefühl von Gleichgültigkeit dar, ein Zustand der 'emotionalen Taubheit', dem auch der häufig geschilderte Eindruck von Teilnahmslosigkeit oder Ferngesteuertsein nahekommt. Peter Fiedler spricht von einem «subjektive[n] Gefühl emotionaler Taubheit, von Losgelöstsein oder Fehlen emotionaler Reaktionsfähigkeit (sog. 'Detachment')»⁶⁹ als einem der Merkmale von akuter Belastungsstörung. Bereits Sigmund Freud spricht in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) von einer hohen Energiebesetzung, die bei Durchbrechung des natürlichen Reizschutzes durch die Psyche im Zuge traumatischer Erlebnisse aufgebracht wird, «zu deren Gunsten alle anderen psychischen Systeme verarmen, so daß eine ausgedehnte Lähmung oder Herabsetzung der sonstigen psychischen Leistung erfolgt».⁷⁰ Der homodiegetische Erzähler aus Roland Dorgelès' *Les croix de bois* (1919) beschreibt die reduzierte emotionale Reaktionsfähigkeit während eines Gefechts folgendermaßen: «je veux me faire peur. Mais non, je ne peux pas. Ma tête lourde ne m'obéit plus. Mon esprit engourdi se perd en titubant dans une rêverie confuse».⁷¹ Zu den Gefahren, die ein solcher Zustand im Kriegsgeschehen mit sich brachte, sei weiterführend auf Alex Watsons Studie 'Self-deception and Survival: Mental Coping Strategies on the Wes-

⁶⁸ Jean Cocteau: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*, S. 164, 166.

⁶⁹ Peter Fiedler: *Dissoziative Störungen und Konversion*, S. 130–131.

⁷⁰ Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, S. 30.

⁷¹ Roland Dorgelès: *Les croix de bois*. Paris: Magnard 2014, S. 100.

tern Front, 1914–18' verwiesen – eine Auseinandersetzung mit psychischen Bewältigungsstrategien, wie sie von den Soldaten der Westfront angewandt wurden.⁷²

Als valider Schutzmechanismus wird das Ausschalten der Gefühlswelt auch in Wilfred Owens 'Insensibility' dargestellt. In dieser mit «Winter 1917–18» datierten und 1920 publizierten Ode, einem der bekanntesten Texte der englischen Frontlyrik, wird die Emotionslosigkeit einerseits als willkürlicher Akt skizziert, als Fähigkeit zum Selbstschutz, über die nicht jeder gleichermaßen verfügt. Andererseits erfolgt die «insensibility» auch als unwillkürliche, autoregulative Reaktion auf die Belastung in der Extremsituation und kann in die Selbstentfremdung (Depersonalisation) derjenigen, die «sich selbst nicht mehr spüren», münden:

Happy are men who yet before they are killed
Can let their veins run cold.
Whom no compassion fleers
Or makes their feet
Sore on the alleys cobbled with their brothers.
[...]
And some cease feeling
Even themselves or for themselves.
Dullness best solves
The tease and doubt of shelling,
And Chance's strange arithmetic
Comes simpler than the reckoning of their shilling.
They keep no check on Armies' decimation.
[...]⁷³

Wie an anderer Stelle bereits gezeigt wurde, stellt François Porché den Ausnahmezustand, in dem sich die Frontsoldaten im Moment des Angriffs spontan und reaktiv wiederfinden, ebenfalls als emotionslos und gleichsam ferngesteuert dar. Auch die Raum- und Zeitwahrnehmung erscheint verändert, jegliche Emotion in der «stupeur» erstickt. Geschossen wird scheinbar maß- und ziellos: «Le temps n'existe plus, le courage, la peur. / Tout se confond dans la stupeur. / Le fusil brûle, on tire, on tire».⁷⁴

Robert Musil beschreibt in einem auf den 22. September 1915 datierten Tagebucheintrag ein erstes einschneidendes Kriegserlebnis. Er war im Dorf Tenna in den trentinischen Dolomiten stationiert, als ein Fliegerpfeil in seiner unmittelbaren Nähe einschlug (s. auch 'Die Amsel', 1928). Die erinnerte Wahrnehmung zeigt eine Reihe von Charakteristika auf, die dem traumatischen Erleben eigen sind, wie etwa die veränderte Zeitwahrnehmung, Erinnerungslücken oder emotionale

⁷² Alex Watson: Self-deception and Survival, S. 252–254.

⁷³ Wilfred Owen in: Dominic Hibberd/John Onions (Hg.): *Poetry of the Great War*, S. 160 f.

⁷⁴ François Porché: *Le poème de la tranchée*, S. 44.

Dissoziation. Bei Realisierung der überstandenen Gefahr stellt sich ein Gefühl der Befriedigung ein, die Überwindung des Liminalitätszustands wird als eine Art Feuertaufe wahrgenommen. Insbesondere sei aber auf die emotionale Unberührtheit, ja fast Teilnahmslosigkeit hingewiesen, die hier zum Ausdruck kommt:

22/IX

Das Schrapnellstück oder der Fliegerpfeil auf Tenna: Man hörte es schon lange. Ein windhaft pfeifendes oder windhaft rauschendes Geräusch. Immer stärker werdend. Die Zeit erscheint einem sehr lange. Plötzlich fuhr es unmittelbar neben mir in die Erde. Als würde das Geräusch verschluckt. Von einer Luftwelle nichts erinnerlich. Von plötzlich anschwellender Nähe nichts erinnerlich. Muß aber so gewesen sein, denn instinktiv riß ich meinen Oberleib zur Seite und machte bei feststehenden Füßen eine ziemlich tiefe Verbeugung. Dabei von Erschrecken keine Spur, auch nicht von dem rein nervösen wie Herzklopfen, das sonst bei plötzlichem Choc auch ohne Angst eintritt. – Nachher sehr angenehmes Gefühl. Befriedigung, es erlebt zu haben. Beinahe Stolz; aufgenommen in eine Gemeinschaft, Taufe. – ⁷⁵

Ohne zu weit greifen, geschweige denn literarische Zeugnisse von Fronterfahrungen mit psychologischen Diagnosen in Verbindung bringen zu wollen, sei dennoch festgehalten, dass solche in der Frontliteratur dargestellten, kurz- oder längerfristig persönlichkeitsverändernden Zustände an von der Trauma- und Dissoziationsforschung untersuchte Symptome erinnern, deren Extremform als Erstarrungszustand des psychogenen Stupors bezeichnet wird.⁷⁶ Allerdings darf nicht vergessen werden, dass die Verbalisierung von Extremsituationen, in welchem Medium auch immer diese vorgenommen wird, in zeitlicher Distanz erfolgt und den erlebten Zustand aus der oft traumatischen, unbewältigten und infolgedessen inkohärenten, fragmentierten und ungedeuteten Erinnerung heraus schildert. Hinzu kommen Literarisierungs- und Ästhetisierungsprozesse.

Alex Watson vertritt in seiner oben bereits erwähnten Studie (2006) die Ansicht, dass die Frontsoldaten aller beteiligten Nationen über eine überraschend hohe Resilienz verfügten, und versucht dies durch Statistiken zu belegen, die die Zahl der aufgrund von «nervous disorders» behandelten Soldaten wiedergeben.⁷⁷ Solche Statistiken sind allerdings Ausfallquoten und geben keine Auskunft über die Zahl der von Symptomen posttraumatischer Belastungsstörung Betroffenen, ge-

⁷⁵ Robert Musil: *Tagebücher*. Herausgegeben von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1976, S. 312.

⁷⁶ «Wesensmerkmal dissoziativer Störungen ist die Unterbrechung normalerweise integrierter Funktionen des Bewusstseins, des Gedächtnisses, der Identität oder der Wahrnehmung der Umwelt. Die Störung kann plötzlich, in Stufen, vorübergehend oder chronisch verlaufen.» (DSM-IV, übers. von S. O. Hoffmann, in: Annegret Eckhardt-Henn/Sven Olaf Hoffmann (Hg.): *Dissoziative Bewusstseinsstörungen. Theorie, Symptomatik, Therapie*, Stuttgart/New York: Schattauer 2004, S. 4).

⁷⁷ Vgl. Alex Watson: *Self-deception and Survival*.

schweige denn über das Ausmaß anderer psychischer Auswirkungen. Dagegenhalten lassen sich die Ausführungen Jay Winters in 'Shell Shock', einem Beitrag zur *Cambridge History of the First World War*: «The degree of under-reporting of psychiatric morbidity among serving soldiers in the Great War is unknown but is almost certainly high».⁷⁸ Als Gründe für die geringe Sichtbarkeit psychischer Auswirkungen und Erkrankungen führt Winter den kulturell bedingten Männlichkeits- und Tapferkeitskodex an. Offiziere, die auf Grund ihres Bildungshintergrunds oft eher in der Lage waren als viele einfache Soldaten, Belastungsstress- und Traumasymptome richtig zu deuten, hatten eine Vorbildrolle inne und mussten die Moral der Truppe aufrechterhalten. Im Zweiten Weltkrieg war der Umgang mit den einschlägigen Symptomen bereits ein anderer.⁷⁹ Hinzu kommt, dass in Krisenzeiten die Auseinandersetzung mit Traumata gegenüber einer unmittelbaren existentiellen Not oft in den Hintergrund tritt.

Die Darstellung von 'shell-shock'-Opfern nimmt in der französischen Literatur des Ersten Weltkriegs zwar ihren Platz ein, doch es wird ihr relativ wenig Raum gegeben. In der Erzählliteratur lässt sich vor allem auf Maurice Genevoix verweisen. In der Lyrik ist die Thematik noch rarer gesät. Gewidmet hat sich ihr Lucien Linas in 'Le Fou' aus der Sammlung *Les minutes rouges* (1926), einem Gedicht, das der Verfasser chronotopisch mit «La Fille-Morte 1916» verankert, einer der umkämpften Anhöhen in den Argonnen sowie Schauplatz eines Minenkriegs:

Tout à l'heure encore, il rêvait.
 Son âme, douloureusement étreinte, s'en était allée chercher loin du sol gluant et gris de la
 tranchée, un
 [peu de soleil et d'amour.
 Elle avait fui ce lieu de dévastation et de souffrance, pour retrouver, là-bas, ceux qu'elle
 chérissait.
 Elle oubliait, un moment, que la sottise humaine lui avait ravi le bonheur du passé.
 Elle se berçait au souvenir des tendresses d'antan.
 Tout à l'heure encore il rêvait.
 Soudain, une force étrange a déchiré la terre, entr'ouvrant ses flancs.
 [...]
 Que s'était-il passé ?
 Il l'ignore,
 Il n'a rien vu ; seul, son cœur à ressenti.
 Sa raison, elle, s'est enfuie avec l'aveuglante flamme.
 Il n'est plus qu'un corps gesticulant,

⁷⁸ Jay Murray Winter: Shell Shock. In: ders./Emmanuel Sivan (Hg.): *The Cambridge History of the First World War. Vol. III: Civil Society*. Cambridge: Cambridge University Press 2014, S. 310–333, hier S. 329.

⁷⁹ Vgl. ebda.

Sa bouche hurle d'incohérentes syllabes et pourtant ...
 Tout à l'heure encore, il rêvait.⁸⁰

Während Traumatisierungen und traumatisch bedingte «hysterical disorders» meist bereits am Beginn der Kriegserfahrung auftreten,⁸¹ führt das längerfristige Schützengrabendasein unter den bekannten, widrigsten Umständen und in der aufgezwungenen Handlungsunfähigkeit zu depressiven Verstimmungen und Depressionen. Der «cafard» der Frontsoldaten wird besonders häufig in den Darstellungen des Schützengrabenalltags in der Erzählliteratur (Henri Barbusse, Maurice Genevoix, Roland Dorgelès, u. a.), aber auch in der Lyrik zum Ausdruck gebracht.

Der Diskurs um den «cafard» der Frontsoldaten ist dabei nicht auf die Antikriegsliteratur beschränkt. Er wird auch in der kriegsbefürwortenden Lyrik und der Propagandalyrik geführt. Edouard Hannecart spricht den «cafard» einem Soldaten zu, der krank in einer Scheune im Hinterland zur Untätigkeit gezwungen ist ('Le Cafard du Poilu'),⁸² der lyrische Sprecher in Roger Courtots Sonett 'Le cafard' beklagt den Stillstand an der Front sowie den Mangel an Information («Les nouvelles déjà ne coulent plus de source / Et les communiqués nous donnent le cafard»).83

Zudem wird von einer Form der Depression auch aus der Kriegsgefangenschaft berichtet, eine Depression, die unter anderem durch die aufgezwungene Passivität fernab des Schützengrabens noch potenziert wird, wie etwa in Alphonse Gaillards Sonett 'Le cafard', das 1919 in Gaillards *Avant l'aurore. Le livre d'un soldat* und 1920 in Prévost/Dorniers Anthologie erscheint. Auffällig ist der häufige Rekurs auf die Personifizierung in den Darstellungen des «cafard», der die depressive Verstimmung und Depression als eine vom betroffenen Subjekt unabhängige und unbeeinflussbare Instanz inszeniert und als eine Art zusätzliche Feindesfigur ins Bild bringt. Der Soldat wird von der Depression gleichsam in Besitz genommen:

Le cafard

Il le sent. Le voici qui l'étreint, le « cafard » !
 Ce mal inconsistent, sournois, ce mal bizarre
 Qui saisit le soldat dont l'âme alors s'égare,
 Dont la volonté sombre et s'étreint le regard.

Tristesse vague, ennui, solitude, retard
 De la lettre annoncée ou du colis trop rare,

⁸⁰ Lucien Linas: *Les minutes rouges*, S. 51 f.

⁸¹ Alex Watson: Self-deception and Survival, S. 248–250.

⁸² Edouard Hannecart: *Sous les Drapeaux (Croquis de Régiment)*. Paris: Les Gêmeaux 1925², S. 77–79.

⁸³ Roger Courtot: *Ad Gloriam. Poèmes des tranchées 1914–1918*. Paris: Éditions du combattant o. J., S. 26–27.

Guerre qui se prolonge et qui paraît barbare,
Absence, inaction, ou regret d'un départ:

C'est cela qu'il connut tant de fois, triste et sombre,
A l'arrière, dans ses déplacements sans nombre,
Dans ses moments de doute et de désœuvrement ;

Et comme, à cet instant où tout son être souffre
D'un exil qui lui semble aussi mortel qu'un gouffre,
Il sent en lui sa griffe entrer profondément !⁸⁴

Neben dem traumatischen Schock kann auch die vielfach geschilderte Passivität der Frontsoldaten mit dem Depressionsbegriff in Verbindung gebracht werden. So versucht etwa Alex Watson, diese Passivität mit dem (inzwischen überholten) psychologischen Konzept der 'erlernten Hilflosigkeit', das auf Steve F. Maier und Martin Seligman zurückgeht, zu deuten.⁸⁵ Demnach wird eine passive Haltung im Zuge widriger Umstände erlernt, wogegen sie tatsächlich infolge eines Schocks als nicht erlernte, unbeeinflussbare Reaktion auftritt. Relevant sind in diesem Kontext auch die Ausführungen Peter Knochs, der aufzeigt, dass nach einer Phase des Deutens und Erklärens der Krieg nach einer gewissen Zeit durch die Soldaten meist nicht mehr in Frage gestellt wurde. Eine Art Lähmung angesichts der Übermacht des Kriegs tritt ein – man wusste, dass das Hinterfragen der Situation «den Menschen unfähig macht, den Krieg durchzustehen. Alltagstheorien oder das Eingeständnis der eigenen Ohnmacht waren also nicht nur reine Reverenz an die Geschichtsmächtigkeit des Krieges, sondern auch Teil der eigenen Überlebensstrategie».⁸⁶

Als Ausdruck eines solchen Passivitätsgefühls und der emotionalen wie moralischen Abstumpfung kann auch eine der vielen ironisierenden Textstellen aus Barbusses *Le feu* betrachtet werden. Hier ein Ausschnitt aus einem Dialog, in dem es um die Frage nach dem Sinn des Krieges geht und sich die Kameraden der handlungstragenden Truppe schließlich einig sind, dass im Schützengraben früher oder später jeder das Nachdenken aufgibt:

- Au commencement, dit Tirette, j' pensais à un tas d' choses, j' réfléchissais, j' calculais ; maintenant, j' pense plus.
- Moi non plus.
- Moi non plus.
- Moi, j'ai jamais essayé.⁸⁷

⁸⁴ Alphonse Gaillard in: Ernest Prévost/Charles Dornier (Hg.): *Le livre épique*, S. 214.

⁸⁵ Alex Watson: *Self-deception and Survival*, S. 252.

⁸⁶ Peter Knoch: *Erleben und Nacherleben*, S. 210.

⁸⁷ Henri Barbusse: *Le feu*, II, S. 81.

Auch Modris Eksteins weist darauf hin, dass die Frontsoldaten des Ersten Weltkriegs meist aufhörten, Fragen zu stellen und Erklärungen zu suchen, was er auf folgende Umstände zurückführt: Die Sinne der an der Westfront eingesetzten Soldaten wurden «vom Bombardement der Eindrücke in einem Maße abgestumpft, daß die Männer ausnahmslos dazu neigten, binnen kurzer Zeit ausschließlich nach ihren Reflexen zu leben. Man funktionierte mit Hilfe der Instinkte».⁸⁸ Eksteins spricht von einem weit verbreiteten narkose- oder tranceähnlichen Zustand, von dem viele Zeugnisse berichten, und zitiert Aussagen von Soldaten aller großen an der Westfront beteiligten Nationen. So erwähnt Eksteins in diesem Zusammenhang etwa Marc Boasson, der diesen Zustand in seinen *Lettres de guerre* als «automatisme anesthésiant» bezeichnet.⁸⁹

Das Einstellen des kritischen Denkens wird, wie auch die 'emotionale Taubheit', in der Frontliteratur einerseits als unwillkürliche Reaktion auf das traumatische Erleben dargestellt, andererseits als bewusst gewählter Selbstschutz. Gleichgültigkeit und Fatalismus sind die ersten einer Reihe ähnlicher Selbstschutzstrategien der Frontsoldaten des Ersten Weltkriegs, auf die Alex Watson auf Basis vor allem britischer und deutscher Zeugnisse eingeht. Es folgen bei Watson als resilienzgebende Faktoren (schwarzer) Humor, Optimismus, Religion beziehungsweise Spiritualismus, Erwartung des Heimaturlaubs, Hoffnung auf ein baldiges Kriegsende oder auch auf die 'gute Wunde' sowie schließlich Ablenkungen wie Kartenspielen oder Musizieren und eine Reihe von Tätigkeiten, unter denen auch die Feldpost und das Schreiben anderer Texte erwähnt werden sollten. Watson zufolge sind diese und ähnliche Strategien und Tätigkeiten ausschlaggebend für die bereits erwähnte, aus seiner Sicht überraschend hohe Resilienz unter den Frontsoldaten. Eksteins dagegen hebt hervor, dass ein wichtiger Antrieb des Durchhaltevermögens im anerzogenen Wertsystem, das Ehre und Pflichtbewusstsein hochhalten ließ, sowie auch in den strengen Verhaltensregeln des Militärs lag, das den Frontsoldaten «in Fleisch und Blut übergegangen war».⁹⁰

Bilder der Entmenschlichung

Die vielfältigen von Fronterlebnissen ausgelöst und nur zum Teil hier genannten Veränderungen – seien sie psychischer, ethischer oder auch physischer Natur – werden sowohl in populären Zeugnissen als auch in der Literatur des Ersten Welt-

⁸⁸ Modris Eksteins: *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990, S. 266, 261.

⁸⁹ In ebda., S. 263.

⁹⁰ Ebda., S. 262, 269 ff.

kriegs durch eine extrem produktive Bilderwelt widergespiegelt. Luc Resson bringt die im Kontext solcher Veränderungserfahrungen dominierende Metaphorik auf den Punkt, wenn er festhält: «La guerre rend bêtes les hommes».⁹¹ Die Verfahren, die die Erfahrung einer Entmenschlchung an der Front verbildlichen, sind einerseits so zahlreich, andererseits auch so offensichtlich, dass sie hier nur exemplarisch erwähnt werden sollen.

Bereits in Barbusse's *Le feu* spielt die Tiermetaphorik eine wichtige Rolle. Sie verweist auf den Verlust der Menschenwürde in der Schützengrabenexistenz und verbildlicht die psychische wie auch moralische Abstumpfung angesichts des unsäglichen Leids und Sterbens:

- On est fait pour vivre, pas pour crever comme ça !
- Les hommes sont faits pour être des maris, des pères –
Des hommes, quoi ! – pas des bêtes qui se traquent, s'égorgent et s'empistent.
- Et tout partout, partout, c'est des bêtes, des bêtes féroces ou des bêtes écrasées. Regarde, regarde !⁹²

Auch die Beispiele aus dem Bereich der Lyrik sind unzählig. Sie finden sich, wie in der Erzählliteratur, in Form von Bestialisierungsbildern oder als eher mit der Opferthematik und der aufgezwungenen Passivität verknüpfte Schlachthausbilder – auch in Gedichten, auf die in dieser Studie an anderer Stelle näher eingegangen wird, wie etwa in Jean Cocteau's *Discours du grand sommeil* oder in François Porché's *Poème de la tranchée*.

Doch das Bilderrepertoire, das die als Reduzierung der Menschlichkeit und letztendlich als Verlust der eigenen Identität empfundenen Veränderungsprozesse darzustellen versucht, beschränkt sich nicht auf die Tiermetaphorik. Die Vorstellung von einem «état primitif»,⁹³ von der «troglodytischen» Existenzform eines Urmenschen,⁹⁴ in die der Soldat im Schützengrabeneinsatz verfällt, findet sich etwa in folgenden, oben bereits angesprochenen Strophen aus Jean Cocteau's *Discours du grand sommeil* wieder. Die Sequenz beginnt mit der in den ersten Strophen des *Discours* refrainartig wiederholten Aufforderung des Engels an den lyrischen Sprecher, von seinen Kriegserlebnissen zu berichten:

Va et raconte
L'homme tout nu,
tout vêtu de ce qu'il trouve

⁹¹ Luc Resson: *Écrire contre la guerre: littérature et pacifismes; 1916–1938*. Paris (u. a.): L'Harmattan 1997, S. 17.

⁹² Henri Barbusse: *Le feu*, XXIV, S. 422.

⁹³ Ebd., II, S. 70.

⁹⁴ Paul Fussell: *The Great War and Modern memory*, S. 36 ff.

dans sa caverne,
contre le mammouth et le plésiosaure.

*

Tu le verras dépouillé,
délivré,
matricule,
avec le vieil instinct de tuer;
mis là comme l'animal qu'on emploie
d'après les services qu'il peut rendre.
Avec la vieille loi de tuer
Pour les maîtres infatués
De la ferme.

*

Il a oublié l'usage des mots.
La vie brûlante
Et somnolente ...
Plante immobile, et plantes
Qui bougent: les animaux.⁹⁵

Der hier thematisierte Degenerationsprozess reicht von der Existenzform eines Höhlenmenschen über die bürokratische Reduzierung auf eine Nummer, das Verfallen in einen tierhaft instinktiven Zustand, den Verlust der Sprache bis hin zu einer Passivität, Regungslosigkeit oder Lähmung, die schließlich die Pflanzenwelt als Bildspender ins Spiel bringt. Das für diese Sequenz gewählte, den Rhythmus stark verlangsamende kurze Versmaß unterstreicht die Allmählichkeit des Prozesses, korrespondiert aber auch mit der Vorstellung von der Reduktion der eigenen Identität, der Sprache und des eigenen Willens bis hin zu einer Form von Passivität, die sich sprachlich im Aussparen von Handlungsverben widerspiegelt und der Aufforderung des Engels («Va et raconte») kontrastiv gegenübersteht. Die Poesie fungiert hier als Entgegnung auf den geschilderten Degenerations- und Lähmungsprozess. Sie bezeugt das Geschehene und trotz dadurch allen genannten Verlusten, insbesondere aber dem der Sprache.⁹⁶

Eine Potenzierung erfährt das Motiv des Verlusts und der Vernichtung in Bildern der physischen Auflösung. Die Schrecken des anonymen Todes kommen in der Kriegsliteratur aller Gattungen zur Sprache. Die Anonymität kann als ein Aspekt des Identitätsverlusts betrachtet werden, mit dem sich, wie die hier vorangegangenen Überlegungen zeigen sollen, viele der Frontdichter auseinandersetzen. Unter diesem Blickwinkel werden hier nochmals die bereits zitierten Strophen aus Paul Vaillant-Couturiers 'O' (*XIII Danses macabres*) angeführt:

⁹⁵ Jean Cocteau: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*, S. 164 f.

⁹⁶ Vgl. Martina Meidl: 'Oublier l'usage des mots', S. 67 f.

Et le cadran fatal tourne comme une roue
 la mort a fait de sa victime
 un tertre gris ou bien une bosse de boue
 dans un sol anonyme
 Avec laideur finit ainsi la triste vie
 dans la craie ou la glaise d'ocre
 sous le ciel bas, pendant la danse indéfinie,
 pour l'idéal médiocre.⁹⁷

Antonio Gibelli hebt in seiner Studie *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale* (1990) die im Stellungskrieg oftmals unmögliche oder nur provisorische Bestattung der Gefallenen als einen der auslösenden Faktoren von Kriegstraumata hervor.⁹⁸ Unbestattete menschliche Körper gehen gleichsam in der Landschaft auf, es entsteht der Eindruck einer Gleichrangigkeit von humaner und unbelebter Physis. Die Entmenschlichung findet unter diesen Umständen, die für alle Fronten des Stellungskriegs gelten, quasi *post mortem* ihren Höhepunkt. Im Zusammentreffen von industrieller Kampfmaschinerie und Stellungskrieg wird, wie Andrea Cortellessa in seiner Studie und Anthologie zur italienischen Frontlyrik anmerkt, das Ureigenste des Menschen («il più intimo *proprium*») erschüttert, nämlich die an den Körper gebundene Identität.⁹⁹ Nicolas Beaupré weist auf Bilder der Vermischung von Mensch und Erde bei Walter Flex und Max Buteau hin.¹⁰⁰ In der Fronterlebnisse thematisierenden Lyrik erscheint das Motiv öfters auch in Verbindung mit Bildern der Tiefe oder des Abgrunds – so wird etwa in Georges Chennevières 'De profundis' das Versinken im Boden zum Bild des Vergehens.

Wie Bernd Hüppauf anmerkt, häufen sich speziell rund um die Schlacht von Verdun Zeugnisse, die nicht nur die Zerstörung von Landschaften dokumentieren, sondern auch die gewaltsame physische Desintegration von provisorisch Bestatteten thematisieren. In der Feldpost finden sich Berichte darüber, wie der Schlamm des Schlachtfelds «wieder und wieder umgewühlt wird von Explosionen, die Reste von Waffen und Geschossen, Ausrüstungsgegenständen und die in der Erde verwesenden Körper in die Luft schleudern, bevor sie wieder in der Konturlosigkeit versinken».¹⁰¹ Im Kontext der Karstfront stehen die 2003 veröf-

⁹⁷ Paul Vaillant-Couturier: *XIII Danses Macabres*, o. S.

⁹⁸ Antonio Gibelli: *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*. Torino: Bollati Boringhieri 2007⁸, S. 199 ff.

⁹⁹ Andrea Cortellessa (Hg.): *Le notti chiare erano tutte un'alba*, S. 383.

¹⁰⁰ Nicolas Beaupré: *Écrire en guerre, écrire la guerre*, S. 181.

¹⁰¹ Bernd Hüppauf: Räume der Destruktion und Konstruktion von Raum. Landschaft, Sehen, Raum und der Erste Weltkrieg. In: *Krieg und Literatur. War and Literature* 3 (1991), S. 105–123, hier S. 117.

fentlichten Kriegsberichte des österreichischen Berufsoffiziers und Musikwissenschaftlers Constantin Schneider, die diese ultimative Form von Entmenschlichung im Zuge der Vierten Isonzoschlacht auf den Punkt bringen:

Es ist gar nicht weiter zu schildern, welche Verbrechen an der Menschheit hier vollbracht wurden! Menschen wurden nicht anders behandelt als «Steine». Steine und Menschen waren einfach zu dem vermischt, was man «Die Stellung» nannte. Hinter ein paar Steinen lagen Menschen, bewachten offenbar die Steine, und ließen sich mit diesen und von diesen erschlagen.¹⁰²

Verzerrung von Raum und Zeit

Im Rahmen unserer Überlegungen zur Darstellung von Veränderungsprozessen in der Frontliteratur soll nun die Rolle fokussiert werden, die der Wahrnehmung und Inszenierung von Raum und Zeit in dieser Darstellung zukommt. Es liegt auf der Hand, dass die Erschütterung und Veränderung von Identitäten wie auch die weiteren, teils oben genannten seelischen und psychischen Auswirkungen von Fronterlebnissen nicht nur die Wahrnehmung des Selbst, sondern auch die von dessen Verankerung in Raum und Zeit beeinflussen. Bernd Hüppauf spricht von einem Gefühl der Desorientierung angesichts der «totale[n] Zerstörung von Landschaften der Westfront nach 1915»¹⁰³ und bringt das Fronterlebnis mit dem Begriff des Schwindels in Verbindung: «Der Anblick des modernen Schlachtfelds führte zunehmend zu einem Kriegserlebnis, in dem das Ich sich weder als verantwortlicher Akteur noch als leidendes Opfer erlebte, sondern sich in einem Zustand des desorientierten Schwebens und des Schwindels befand».¹⁰⁴ Der Kulturhistoriker spricht des Weiteren von einem «Orientierungsverlust im physischen Raum», der mit dem Verlust der mentalen Orientierung einhergeht: «Der Geist verliert seinen Halt. Über diese Körpererfahrung, die dem Schwindel entspricht, erfaßt ein Schwanken die Beziehung zur Welt».¹⁰⁵

Wiederum kann hier aufgrund seiner auch für manche lyrische Texte modellgebenden Eigenschaften und als Zeugnis der ersten Stunde Barbusses *Le feu* angeführt werden, in dessen viertem Kapitel Volpatte folgende Worte in den Mund gelegt werden: «J'me fous d' l'heure [...]. L'temps qui passe, ça n'a plus rien

¹⁰² Constantin Schneider: *Die Kriegserinnerungen 1914–1918*. Herausgegeben von Oskar Dohle. Wien: Böhlau 2003 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 95), S. 375.

¹⁰³ Bernd Hüppauf: Das Schlachtfeld als Raum im Kopf, S. 232.

¹⁰⁴ Ebda., S. 225.

¹⁰⁵ Ebda., S. 232.

à faire avec moi.». ¹⁰⁶ An anderer Stelle hält die Erzählerstimme den Eindruck der Überwältigung fest, die die Mitglieder der Truppe ergreift:

Paradis, le dos plié sous des tapis de terreau et de glaise, cherchait à rendre l'impression que la guerre est inimaginable, et incommensurable dans le temps et l'espace. – Quand on parle de toute la guerre, songeait-il tout haut, c'est comme si on n' disait rien. Ça étouffe les paroles. On est là, à r'garder ça, comme des espèces d'aveugles ... ¹⁰⁷

Der häufigste Kriegstopos, der mit Bildern des Verlusts des Zeitgefühls verbunden erscheint, ist der des Wartens. Dieses wird in Apollinaires *Calligrammes* gleich an mehreren Stellen thematisiert, etwa in der Schlussstrophe von 'Désir'. Dort wird das nächtliche Warten auf einen Angriff, der am Morgen stattfinden soll, in Verbindung gebracht mit dem schmerzvollen Gebären eines Kindes. Stilfiguren wie die Anapher und das Polysyndeton suggerieren einerseits eine verlangsamte Zeitwahrnehmung in Erwartung der gefürchteten Schlacht, andererseits auch die Intensität des Gedankens an das bevorstehende Ereignis. Apollinaire, der bis Mitte November 1915 in der Artillerie und anschließend in der Infanterie eingesetzt war, dokumentiert in 'Désir' die Nacht vor Beginn der Septemberoffensive im Artois und in der Champagne (25. September 1915):

[...]
Nuit violente et violette et sombre et pleine d'or par moments
Nuit des hommes seulement
Nuit du 24 septembre
Demain l'assaut
Nuit violente ô nuit dont l'épouvantable cri profond devenait plus intense de minute
en minute
Nuit qui criait comme une femme qui accouche
Nuit des hommes seulement ¹⁰⁸

Zeit und Raum erscheinen als nicht mehr messbar. Der Verlust der Kategorien von Raum und Zeit verdeutlicht die sich eröffnende Diskrepanz zwischen Wahrnehmung und Bewusstsein und mündet schließlich auch in den Verlust der Sprache. Wie Jessica Ortner in ihrer Studie zu Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* anmerkt, bestimmen die Kant'schen Kategorien von Raum und Zeit «nur bei gewöhnlichen Ereignissen und normal funktionierendem Bewusstsein die Perzeption der Wirklichkeit. Durch ein traumatisches Erlebnis können sie außer Kraft gesetzt werden». ¹⁰⁹ Ortner verweist in ihren Überlegungen unter anderem auf Sigmund Freud, der sich

¹⁰⁶ Henri Barbusse: *Le feu*, IV, S. 113.

¹⁰⁷ Ebda., XXIV, S. 419.

¹⁰⁸ Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, S. 264.

¹⁰⁹ Jessica Ortner: *Poetologie «nach Auschwitz»*, S. 86.

in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) über die Zeitlosigkeit des Traumas wie folgt äußert: «Wir haben erfahren, daß die unbewußten Seelenvorgänge an sich 'zeitlos' sind. Das heißt zunächst, daß sie nicht zeitlich geordnet werden, daß die Zeit nichts an ihnen verändert, daß man die Zeitvorstellung nicht an sie heranbringen kann.»¹¹⁰ Cathy Caruth hält zur Zeitwahrnehmung im Zuge von Traumatisierungen Folgendes fest: «What causes, trauma, then, is a shock that appears to work very much like a bodily threat but is in fact a break in the mind's experience of time».¹¹¹ Ähnlich äußert sich Dori Laub über die typische Struktur von Traumata, die sie als jenseits von Raum und Zeit angesiedelt sieht: «The traumatic event, although real, took place outside the parameters of 'normal' reality, such as causality, sequence, place and time. The trauma is thus an event that has no beginning, no ending, no before, no during and no after».¹¹² Die Psychologie bringt veränderte Zeit- und Raumwahrnehmung mit peritraumatischen Dissoziationsprozessen in Verbindung.¹¹³ Von dieser Verbindung geht auch Aleida Assmann in ihrer Studie zu *Erinnerungsräumen* aus, wenn sie mit van der Kolk/van der Hart¹¹⁴ die These aufstellt, dass mit traumatischen Erlebnissen verknüpfte Affekte deshalb so schwer zu versprachlichen seien, weil sie «auf einer sensomotorischen Ebene ohne Bezug zu Ort und Zeit» gespeichert werden.¹¹⁵

Nicht allein die Hyperbolik bestimmt beispielsweise den Eindruck einer Zeitdehnung, wie ihn Eugène Dabit wiedergibt, wenn das lyrische Aussagesubjekt in seinem während des Krieges entstandenen, doch erst 1931 in der Zeitschrift *Nouvel Age* erschienenen Gedicht 'Poème (écrit pendant la guerre)' von «souffrances longues comme une semaine» spricht.¹¹⁶ Dabits Frontgedicht schildert die Leiden im Schützengraben, die «Trois années ivres de démente» begleiten. Neben Hunger, Kälte, dem Gefühl des Hasses und des «ennui» werden auch der Verlust der Freunde und die Anonymität des Todes angesprochen («On les a jetés dans un trou / N'importe où»). Doch verloren gingen auch die eigene Jugend («Ma jeunesse est morte en France / Un jour de désespérance») sowie die eigene Identität («Las

110 Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, S. 28.

111 Cathy Caruth: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press 1996, S. 61.

112 Dori Laub in: Shoshana Felman/Dori Laub: *Testimony*, S. 69.

113 Vgl. Peter Fiedler: *Dissoziative Störungen und Konversion*, S. 68 oder Arne Hofmann: *Dissoziation und Posttraumatische Belastungsstörung*. In: Annegret Eckhardt-Henn/Sven Olaf Hoffmann (Hg.): *Dissoziative Bewusstseinsstörungen. Theorie, Symptomatik, Therapie*. Stuttgart/New York: Schattauer 2004, S. 295–304.

114 Bessel A. van der Kolk/Paul Brown/Onno van der Hart: Pierre Janet on Post-Traumatic Stress. In: *Journal of Traumatic Stress* 2, 4 (1989), S. 365–378.

115 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 2009⁴, S. 259.

116 In Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 306 f..

je reviens humble et nu / Comme un inconnu»). Die Isotopie des Verlusts scheint die Schlussstrophe durch eine graduelle Verkürzung ihrer Verse, die in einem lakonischen «Adieu» gipfelt, rhythmisch wie auch graphisch zu spiegeln:

Pour mes frères malheureux
A ceux qui sont aux cieux
Contre la guerre
A ma mère
Adieu.¹¹⁷

Von einer 'Verwirrung der Zeit' im Einsatz der Kriegsmaschinerie, deren Akustik onomatopoetisch vergegenwärtigt wird, sprechen Peter Baums 'Schützengrabenverse' in den folgenden Strophen:

Der Gewehre Knattern, wie das Rattern von Kriegswagen.
Die Granaten an die alte Uhr, die Erde schlagen,
Mit dumpfem Schallen sie verwirrte Zeit ansagen.

Ihr weissen Wölkchen, die den Tod verklären,
Die blaue Luft mit hartem Stahl bewehren,
In viele Länder senden Ruhm und Zähren.

So haben wir bei Tag den Tod begleitet,
Aus raschen Gruben Müttern Weh bereitet,
Aus dunklen Rohren das Geschick geleitet.
[...]¹¹⁸

Auch an Marc de Larréguay de Civrieux 'La maison forestière', ein Gedicht, das bereits in unserem Kap. I zur Sprache gekommen ist, sei an dieser Stelle erinnert. Das lyrische Aussagesubjekt ist frappiert angesichts der Verwandlung der «retraite calme [...] au cœur de la Forêt» in eine «Gardienne d'un cimetière» im Zuge des Kriegsgeschehens. Einstmals als *locus amoenus* wahrgenommen, sind die «maison forestière» und ihre Umgebung zum *locus terribilis* geworden. Hier führt ein Gefühl der Allgegenwart des Todes schließlich zu einer generell veränderten, entfremdeten Wahrnehmung des Raums. Die Allgegenwart des Todesgedankens weist einerseits darauf hin, dass auch jenseits der Front kein Schutz mehr gewährleistet ist. Andererseits suggeriert die in 'La maison forestière' zum Ausdruck gebrachte Entfremdung aus unserer Sicht auch eine peritraumatische Belastung oder Dissoziation. Sie wird zum Ausdruck einer veränderten Wahrnehmung wie auch eines veränderten Weltbilds. Die folgenden Verse lassen sich zudem als eine spezielle Interpretation des Vanitastopos lesen:

117 Eugène Dabit in: ebda., S. 306–307.

118 Peter Baum: *Schützengrabenverse*, Berlin: Der Sturm, 1916, S. 11.

[...]

Ne vous laissez pas prendre au bleu raphaélique
D'un firmament peuplé d'oiseaux ...
Aux souffles printaniers, à la source idyllique
Qui suinte au milieu des roseaux ...

Tout ce monde apparent n'est qu'un décor factice,
Un trompe-l'œil, un guet-apens
Où l'ombre de la fort, sournoise et subreptice,
Sort des coulisses en rampant ! ...
[...]¹¹⁹

Es scheint andererseits aber, als würde der belastungsbedingten Verzerrung von Raum- und Zeitwahrnehmung sowie dem Gefühl des Orientierungsverlusts die für die Zeugnisse und Zeugnisliteratur des Ersten Weltkriegs typische Tendenz zum Festhalten räumlicher und zeitlicher Koordinaten entgegengehalten. Das Erlebte wird, so die These, nicht nur des Bezeugens und Überzeugens willen in Raum und Zeit verankert. Der Halt im Chronotopos des Kriegsgeschehens, dessen Schlachtfelder, wie es Bernd Hüppauf ausdrückt, «zu Räumen gestörter Ordnung» und zu Räumen des «Schwindels» werden,¹²⁰ sollte auch im Kontext der Bewältigung betrachtet werden. Die konkrete Verankerung des Selbst in Raum und Zeit ist sowohl Indiz für das bewusste Erleben als auch Grundstein der deutenden und identitätsstiftenden Erinnerung. Sie wird zur Voraussetzung für die Bewältigung traumatischen Erlebens.

Die Rolle des Kindesmotivs

An dieser Stelle sei zudem auf die Häufigkeit von Motiven in der französischen, aber auch internationalen Frontlyrik hingewiesen, die dem semantischen Feld der Kindheit zugeordnet werden können. Es wird oft eine Art Zeitbrücke geschlagen zwischen dem aktuellen Erleben und der eigenen Kindheit. Mittels Verfahren wie der Überblendung oder der metaphorischen Einbindung wird der Eindruck einer sehr lebendigen und unmittelbaren Präsenz von Kindheitserinnerungen, die den Fronterlebnissen kontrastiv gegenüberstehen, erweckt. Diese Präsenz ist aufgrund der evidenten Kontrastfunktion nicht überraschend: Die Erinnerung an die kindliche Geborgenheit oder auch das mit dem Kindsein verknüpfte Un-

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

120 Bernd Hüppauf: Das Schlachtfeld als Raum im Kopf», S. 216.

schuldskonzept spiegeln eine Sehnsucht wider, die im Kriegskontext nicht verwundern kann.

Wie Peter Kuon in Bezug auf die Holocaustliteratur feststellt, nehmen Kindheitsbilder, wie etwa auch idealisierende Naturdarstellungen, eine solche Kontrastfunktion ein. Er verweist insbesondere auf die Lyrik von Violette Maurice, in der eingeblendete Ausschnitte einer glücklichen, doch längst vergangenen Kindheit der Gegenwart gegenüberstehen.¹²¹ Ähnlich wirkt die Anlage von Noël Garniers 'Petite suite' aus *Le don de ma mère* (1920), eine mit einem Vorwort Henri Barbusses versehene Sammlung von Frontlyrik, in der Garnier nicht nur seine Kriegserlebnisse, sondern auch den Tod seiner Mutter verarbeitet. Hier die jeweils mit einem Halbvers schließenden Eingangsquartette, deren Rhythmus zum Innehalten einlädt und die Trauer um den verlorenen, 'heilen' Zustand zu suggerieren vermag:

Ah! comme nous aimions nos visages d'enfance
qui conservaient encor les traces des baisers
maternels – les si doux baisers – et l'innocence
de nos sommeils bercés ...

Visage de quatre ans, le plus cher à ma mère,
l'avez-vous assez pris contre vous, ma maman?
Vous l'ai-je assez tendu, comme vers la lumière
partout, à chaque instant ... ?

Vous n'aurez plus connu de moi que ce visage,
mais assez pour qu'il garde un rayon de vos yeux
et qu'il reflète encor, malgré la guerre et l'âge,
leur douceur et leur feu!

[...] ¹²²

Nicht immer erscheint das Kindesmotiv in Form von Erinnerungen oder suggeriert einen autobiographischen Hintergrund. So beispielsweise in Marcel Sauvages 'L'écho nous trompe' aus *A soi-même accordé* (1938), wo die Motive des Spiels und die Form des Kinderreims die Welt einer nicht näher bestimmten Kindheit evozieren. Sauvage bringt das Kindheitsmotiv einerseits über den Gebrauch von Intertextualität ein, andererseits auch über die Metaphorik des Zinnsoldaten, die den Text umrahmt. So wird der Zählreim der Eingangsstrophe «Une, deux ... / Petits soldats bleus / Au choix, ou kaki ... / La mort est un cri» im Schlussvers wieder aufgenommen und variiert: «Une, deux ... à tire d'ailes, petits soldats bleus». In-

¹²¹ Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 331.

¹²² Noël Garnier: *Le don de ma mère*, S. 56.

szeniert wird der Frontalltag als eine Welt des Spiels, des Zufalls. Die Harmlosigkeit des Kindheitskontextes wie auch die Einblendung einer Liebesmotivik v. a. im Mittelteil stehen dabei in denkbar schärfstem Kontrast zum tatsächlichen Referenten. Sauvages Frontlyrik baut mithilfe solcher Kontraste sehr häufig eine gewisse Schockwirkung auf. Hier die Schlussstrophe, die eine visuelle Assoziation zwischen Rauchschwaden und Brautschleiern herstellt und das Schicksal der Frontsoldaten mit dem Spiel von Kindern in Verbindung bringt:

Ainsi tournoie la mort, ainsi joue-t-elle
 Dans la fumée à coups de boules de neige
 Oh ! nos bien aimées, ces voiles de la noce ...
 Une, deux ... à tire d'ailes, petits soldats bleus.¹²³

Und dennoch, so der dringende Eindruck, der sich aus der Lektüre verschiedener lyrischer Zeugnisse ergibt, geht die Bedeutung des Kindheitsmotivs in der Frontlyrik oft noch tiefer. In manchen Texten tritt vor allem der Symbolcharakter dieses Motivs in den Vordergrund. In der Analytischen Psychologie erscheint das Symbol des Kindes als Ausdruck «eines Zustands der menschlichen Psyche, in dem diese weitgehend heil und gut ist».¹²⁴ Es wird zudem als Sinnbild der «wachstumsorientierten Aspekte des Selbst»¹²⁵ gesehen und steht im Zusammenhang mit tiefgreifenden Veränderungen. In Chennevières 'Dans une grange' beispielsweise fungiert das Bild des Kindes nicht nur als Kontrast, indem es auf verlorene Unschuld oder eine heile Welt verweist, sondern steht in diesem Sinne auch eng mit der Thematik des Identitätswandels in Verbindung: «Un enfant d'autrefois s'étonne de me voir, / Et mon nom, prononcé tout bas, / Rend un écho qui me fait mal».¹²⁶

Das Kind als Symbol hat in der Psychologie seit C. G. Jung eine große Bandbreite an Deutungen erfahren, auf die hier leider nicht im Detail eingegangen werden kann. Hingewiesen sei dennoch auf die stiftende Rolle von C. G. Jungs Archetypenlehre, in der dem Kind als Archetypus Eigenschaften zukommen, die dessen Auftreten in Zuständen erschütterter Identität, in der Imminenz des Todes beziehungsweise auch im Kontext des traumatisierenden Erlebens begründen. So weist bereits Jung auf die Rolle des Kindmotivs in psychischen Entwicklungsvorgängen hin, die unter anderem durch spontane oder therapeutische Bewältigungsprozesse ausgelöst werden: «Am deutlichsten und sinnvollsten aber manifestiert sich das Kindmotiv in der Neurosentherapie bei dem auch die Analyse des Unbewußten hervorgerufenen Rei-

¹²³ Marcel Sauvage: *A soi-même accordé*, S. 36.

¹²⁴ Willy Herbold/Ulrich Sachsse (Hg.): *Das so genannte Innere Kind*. Stuttgart: Schattauer Verlag (Klett) 2012², S. 2.

¹²⁵ Ebda., S. 25.

¹²⁶ Georges Chennevière: *Poèmes, 1911–1918*, S. 106.

fungsprozeß der Persönlichkeit, den ich [sc. in der Abhandlung 'Bewußtsein, Unbewußtes und Individuation'] als *Individuationsprozeß* bezeichnet habe»,¹²⁷

Das Auftauchen des Kindes als Symbol und Archetypus wird laut Jung durch Inkompatibilitäten ausgelöst, die sich durch eine oft gewaltsame, nicht verarbeitete Trennung von einer früheren Persönlichkeit ergeben. Es erfolgt eine, wie es Jung nennt, «Dissoziation zwischen Gegenwarts- und dem Vergangenheitszustand».¹²⁸ Das Kind bereitet «eine zukünftige Wandlung der Persönlichkeit» vor, es ist «ein die Gegensätze vereinendes Symbol, ein Mediator, ein *Heilbringer*, das heißt Ganzmacher».¹²⁹ Es symbolisiert zudem «das vorbewußte und das nachbewußte Wesen des Menschen [...]. Sein vorbewußtes Wesen ist der unbewußte Zustand der frühesten Kindheit, das nachbewußte Wesen ist eine Antizipation per analogiam über den Tod hinaus». Sein Auftreten in der Konfrontation mit dem Tod ist laut Jung daher seiner Eigenschaft als «Endwesen» verpflichtet, denn als Symbol ist das Kind auch «renatus in novam infantiam» und kann auf das verweisen, was nach dem Ende kommt.¹³⁰

Die Rollen der Landschaft

An dieser Stelle soll ein Text aus der italienischen Frontlyrik Erwähnung finden, der das Kindesmotiv durch metaphorische Verquickung mit dem Tod in Verbindung bringt. Camillo Sbarbaro verortet sein vielleicht bekanntestes Kriegsgedicht 'Stracci di nebbia lenti' (*Rimanezze*, 1955, Ersterscheinung Juni 1919 in der Zeitschrift *La riviera ligure*) in Romano di Ezzelino im Jahr 1918. Es scheint sich auf die nach feindlichen Beschüssen einkehrende Ruhe zu beziehen – «San Romano alto. Ho la tenda su una colinetta [...]. E, inverosimile! Per oggi almeno, riposo che è veramente *riposo*», schreibt Sbarbaro in einem Frontbrief vom 23. August 1918.¹³¹ Dem im Gedicht aufscheinenden Syntagma des «corpo che giace» kommt dabei eine polyvalente Bedeutung zu: Es lässt sich einerseits auf die Rast beziehen, andererseits auf den Tod. Im selben Brief schildert Sbarbaro seine Betroffenheit angesichts des Todes eines «ragazzo che [...] era venuto a farmi da attendente, ero appena partito

127 Carl Gustav Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. In: *Gesammelte Werke. Erster Halbband 9/I*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1980⁴, S. 173.

128 Ebda., S. 176.

129 Ebda., S. 178.

130 Ebda., S. 192.

131 Camillo Sbarbaro: *L'opera in versi e in prosa. Poesie, Truciolì, Fuochi fatui, Cartoline in franchigia, Versioni*. Milano: Garzanti 1999³ (gli elefanti poesia), S. 610.

per la licenza e uno shrapnel ... Non posso levarmi dagli occhi il suo viso che rag-
giava per il nuovo incarico. Mi pare sia morto in mia vece ...».¹³²

Sowohl das Kindesmotiv, das Sbarbaro hier einbringt, als auch die Land-
schaft, die einerseits zum Spiegel der Trauer wird, andererseits auch eine trost-
spendende Rolle einnimmt, stehen in Kontrast zum konsequent ausgeblendeten
Kriegsgeschehen:

Stracci di nebbia lenti
e ceneri d'ulivi.
Quasi a credere stenti
che vivi.

È la pioggia una ninna-
nanna di triste fanciulla:
al corpo che giace
la terra, una culla.¹³³

In diesem Gedicht, das auf den italienischen *ermetismo* verweist und den wort-
kargen Stil Sbarbaros exemplarisch verkörpert, kommt nur ein kleiner Teil der
großen Bandbreite an Funktionen zum Ausdruck, die der Natur in der Frontlyrik
zukommt. Diese Funktionen weisen zudem regional und geographisch bedingte
Unterschiede auf. Die Einbindung von Landschaft in der Lyrik der Westfront ist
beispielsweise mit der der Alpen- und Karstfront kaum vergleichbar. So findet
sich etwa die Wiegenmetapher in der italienischen Frontlyrik immer wieder in
Zusammenhang mit der Erde.¹³⁴

Auch idyllisierende Naturdarstellungen, auf die Martin Löschnigg in seiner Stu-
die zur englischen und deutschen Dichtung des Ersten Weltkriegs im Zuge seiner
Darstellung von Bewältigungsstrategien hinweist,¹³⁵ finden sich – wie aufgrund der
landschaftlichen Bedingungen der Kriegsführung vielleicht nicht verwundern mag –
etwa in der Lyrik der Süd- und Alpenfront deutlich häufiger als in der der Westfront,
wo Bilder der Verwüstung von Landschaften im Vordergrund stehen.

In Vilfrancs 'Printemps de guerre' aus den *Chants du désespéré* (1920) spendet
die Natur nur scheinbar Trost. Hier kommt vielmehr der aus dem Petrarkismus be-
kannte Topos des Wiedererwachens der Natur im Frühling zum Ausdruck, dem die
Hoffnungslosigkeit des lyrischen Sprechers kontrastiv entgegensteht und somit
noch verstärkt erscheint. Als Symbol der Aussicht auf ein Überleben und Kriegs-

¹³² Ebda., S. 609.

¹³³ Ebda., S. 123.

¹³⁴ Vgl. Martina Meidl: 'Tace coi morti il monte'. Raum und Kriegstopik in der italienischen Lite-
ratur der Alpenfront. In: *Romanische Studien* 4 (2016), S. 243–264, hier S. 256.

¹³⁵ Martin Löschnigg: *Der Erste Weltkrieg in deutscher und englischer Dichtung*, S. 48 f.

ende fungieren hier die Triebe, die im Frühling aus den zerschossenen Baumstümpfen der Schlachtfelder sprießen. Eine Hoffnung, die allerdings sogleich als naiv und trügerisch ausgewiesen wird. Das wenn auch nur kurze Aufkommen von Hoffnung scheint durch das Quartett hervorgehoben, das rhythmisch inmitten von Terzetten hervorsticht und das Wachsen der Triebe zu suggerieren scheint sowie auch die Mittelachse des Gedichts bildet:

[...]

Des troncs d'arbres gisaient,
Sciés depuis l'hiver ;
Mais il surgissait d'eux
Des pousses condamnées,

De tendres pousses vertes
Qui regardaient le ciel
Et croyaient au bonheur.

Pour le cœur, nul repos ;
Pour l'âme, nul sourire
Que celui de la mort !

[...] ¹³⁶

Die Quelle, an die sich der lyrische Sprecher in Noël Garniers 'Petite source' aus *Le don de ma mère* (1920) apostrophisch wendet, wird dagegen sehr wohl zum Sinnbild der Hoffnung. Die Symbolik des Quellwassers ist hier breit, wenn auch die Semantik der Reinigung und Läuterung im Vordergrund steht und durch die Assoziation mit dem Wunderbaren in den Versen «Coulez sur notre pauvre cœur / en eau de Lourdes» noch verstärkt erscheint. Das Bild der Quelle steht im Kontrast zum Kriegsgeschehen und wird schließlich zum Sinnbild der Bewahrung einer Art inneren Seelenheils (vgl. René Arcos' 'Tout n'est peut-être pas perdu'), das sich in der Fähigkeit zu lieben äußert:

[...]

Je me suis couché sur la terre
Pour boire votre eau de bonté –
Pour laver mon front de la guerre
Avec mes doigts ensanglantés –

Miracle ! la source quand même
Coule limpide et doux et frais
– Oh ! les hommes tueurs de paix :

136 Charles Vildrac: *Chants du désespéré*, S. 28 f.

La source est claire et mon cœur aime.¹³⁷

Eine ähnlich läuternde Wirkung wird der Natur auch in Charles Vildracs 'Avec l'herbe' aus den *Chants du désespéré, 1914–1920* (1920) beigemessen:

[...]
 Qu'en toi je m'agenouille et que je cache en toi,
 Herbe, ma face d'homme qui fait fuir les bêtes !
 Que je sois condfondu à ta taille ; et ta loi,
 Que je la réapprenne et qu'elle me relève !
 [...]
 Herbe que rajeunit et lave chaque aurore,
 Je convie en ton cœur les cœurs toujours aimants ;
 Je convie en ton cœur ces peuples vieux qui pleurent,
 Repliés sous un joug sangant !¹³⁸

Bildern der trostspendenden oder läuternden Natur stehen in der Lyrik des Ersten Weltkriegs oft wirkungsmächtig inszenierte Szenen einer antagonistischen, den Menschen verschlingenden Natur gegenüber. Grundsubstanz solcher Bilder ist der Körper- und Identitätsverlust, der mit dem anonymen Tod an der Front und der Problematik der Bestattung einhergeht. Die hier überhandnehmende, oft als wollüstig dargestellte Natur steht ganz im Gegensatz zu den Allmachtsphantasien etwa der Futuristen, die die Landschaft im Krieg als der Maschinerie völlig untergeordnet darstellen. Sie erscheint archetypisch als verschlingende Mutter (s. Noël Garniers 'Dans la tranchée') und meist verknüpft mit dem Opfermotiv. In Apollinaires 'Merveille de la guerre' beispielsweise dürstet die Natur nach einem Blutopfer, die Untergangsstimmung wird durch den Bezug auf das biblische Gastmahl Belsazars potenziert:

[...]
 C'est un banquet que s'offre la terre
 Elle a faim et ouvre de longues bouches pâles
 La terre a faim et voici son festin de Balthasar cannibale
 Qui aurait dit qu'on pût être à ce point anthropophage
 Et qu'il fallût tant de feu pour rôtir le corps humain¹³⁹

137 Noël Garnier: *Le don de ma mère*, S. 95.

138 Charles Vildrac: *Chants du désespéré*, S. 17.

139 Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, S. 271 f.

Die Landschaft als Patiens

Um die Rollen zu umreißen, die der Natur in der Frontlyrik des Ersten Weltkriegs zukommen, lässt sich die Terminologie von Aktantenmodellen heranziehen. Landschaften treten, häufig in mehr oder weniger deutlicher Personifizierung, in den Rollen eines Agens (z. B. in Bildern einer verschlingenden Natur), eines unbeteiligten, dem Kriegsgeschehen kontrastiv gegenüberstehenden Experiens oder aber in der Rolle des Patiens, einer zerstörten Natur, die das Leid der Frontsoldaten widerspiegelt, auf. Die «sostanza traumatica della guerra», wie Andrea Cortellessa einleitend zu seiner Studie und Anthologie *Le notti chiare erano tutte un'alba* schreibt, ist in der italienischen Frontlyrik in einer «presenza ossessiva della morte nel paesaggio» zu finden.¹⁴⁰

Bachtin zufolge ist die Involvierung subjektiver Erfahrungsanteile in der Darstellung von Räumen ein typisch lyrisches Phänomen, das sich aber auch in der Erzählliteratur findet und häufig in Form von poetischer Prosa eingebunden wird.¹⁴¹ Christian Kohlroß definiert in seiner Studie zur Theorie des modernen Naturgedichts Darstellungen von Seelenlandschaften als Darstellungen bedeutungsträchtiger, «durch und durch semantisierte[r] Gefilde».¹⁴² Elisabeth Bronfen wiederum geht davon aus, dass jeder literarische Raum die Gefühlswelt von Figuren widerspiegelt, die diesen erleben und sich in ihm bewegen. Der literarische Raum ist immer ein subjektiver beziehungsweise «gelebter Raum», der mit dem «seelischen, geistigen und emotionalen Zustand der ihn erlebenden Figur» eng verknüpft ist. Denn «die Beschreibung einer Gestimmtheit des Raumes»¹⁴³ drückt «stellvertretend die Empfindung der Figur» aus.¹⁴⁴ Infolgedessen ist auch jede noch so lebensweltliche Raumdarstellung in der Literatur immer auch eine Erfin-

¹⁴⁰ Andrea Cortellessa (Hg.): *Le notti chiare erano tutte un'alba*, S. 381.

¹⁴¹ Michel Collot: Landschaft. In: Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.): *Handbuch Literatur und Raum*. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. 151–160, hier S. 156 f.

¹⁴² Christian Kohlroß: *Theorie des modernen Naturgedichts: Oskar Loerke – Günter Eich – Rolf Dieter Brinkmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 71.

¹⁴³ Bronfen bezieht sich hier auf Gerhard Hoffmans Konzept des «gestimmten Raumes» in *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit*, Stuttgart: Metzler 1978, S. 55, demzufolge der Raum in der Erzählliteratur als «Spiegelung des ›Inneren‹ im ›Äußeren‹» immer gleichzeitig ein subjektiver und ein objektiver Raum ist (vgl. auch Michael Basseler/Dorothee Birke: *Mimesis des Erinnerns*. In: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin/New York: De Gruyter, 123–148, hier S. 133). In der Subjektivierung des Raums geht Bronfen einen Schritt weiter, indem sie von einer Gebundenheit des Raums an die emotionalen Zustände der Figuren ausgeht.

¹⁴⁴ Elisabeth Bronfen: *Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus Pilgrimage*, Tübingen: Niemeyer 1986, S. 55.

dung. Diese figurengebundene Erfindungskraft ergibt sich letztendlich aus der Subjektivität von Raumwahrnehmung und von Wahrnehmung generell. Die Innovation der Studie Bronfens liegt in der Verknüpfung von phänomenologischen und wahrnehmungspsychologischen Studien wie Karlfried von Dürckheims *Untersuchungen zum gelebten Raum* (1932) oder Ludwig Binswangers 'Das Raumproblem in der Psychopathologie' (1933) mit der strukturalistischen Tradition der literarischen Raumstudien wie sie Bachelard, Lotman oder Bachtin vertreten. Allesamt setzen sich die Letzteren mit Raumin szenierungen in der Erzählliteratur auseinander. Doch wie schon Bachtin bemerkt, ist die wahrnehmungsorientierte, subjektive Bindung von Raumdarstellungen in der Lyrik besonders augenscheinlich. Die seelisch-psychische Dimension der lyrischen Sprecherinstanz wird von vornherein von den Leser*innen als solche anerkannt und mitrezipiert. Gerade die zeugnishaft Lyrik suggeriert eine unmittelbare Präsenz und Offenheit des lyrischen Aussagesubjekts, sowie, zudem, dessen Nähe zum Verfasser beziehungsweise zur Verfasserin.

Dem 'gelebten Raum' kommt nicht nur in der französischen Frontlyrik eine besonders große Bedeutung zu. Viele Texte stellen die Natur als Spiegel von Leid und Veränderung, von Ängsten und Traumata dar. Einerseits reflektiert die Lyrik eine besondere Raumerfahrung, die im Kriegskontext, wie Kurt Lewin meint, deshalb immer eine veränderte ist, weil Kriegsräume ('Gefechtsdinge') als strikt von Friedensräumen ('Friedensdinge') getrennt erlebt werden und mit einer Art Ausnahmezustand verknüpft sind, der das eigene Werte- und Begriffssystem verändert.¹⁴⁵ Die Bedingungen des Grabenkriegs führen zudem zu einer ganz spezifischen Beziehung der Soldaten zur sie umgebenden Landschaft. Reflektiert werden in der Frontlyrik die Erfahrung einer gleichsam mutilierten Natur auf dem Schlachtfeld oder auch die verzerrte Wahrnehmung einer Umgebung, in der die Angst vor der Gefahr oder die Berührung mit dem Tod sich widergespiegelt finden. Robert Musil, der in den Dolomiten und an der Isonzofront eingesetzt war, spricht in seinen Tagebüchern von «Totenlandschaft».¹⁴⁶

Aus dem für diese Studie eingesehenen Lyrikkorpus lässt sich der Eindruck gewinnen, dass insbesondere folgende Elemente der Landschaft der Westfront zu Bedeutungsträgern werden: der Schlamm, der oft mit der personifizierten, verschlingenden Erde in Verbindung steht oder den Soldaten ein totenähnliches Aussehen verleiht («la mort a fait de sa victime / un tertre gris ou bien une bosse de boue / dans un sol anonyme»),¹⁴⁷ das Bild des Regens oder Schnees (s. Porchés

145 Vgl. Kurt Lewin: *Kriegslandschaft*. In: *Kurt-Lewin-Werkausgabe*, Bd. 4: *Feldtheorie*. Herausgegeben von Carl-Friedrich Graumann. Bern: Huber/Stuttgart: Klett 1982, S. 215–325, S. 320–321.

146 Robert Musil: *Tagebücher*, S. 312 f.

147 Paul Vaillant-Couturier: *XIII Danses macabres*, '0'.

Poème de la tranchée), das eine reiche Symbolik einbringt, sowie Bilder von Bäumen, die zum Spiegel des Schicksals der Soldaten werden. Auf das Motiv und Symbol des Baums soll im Folgenden kurz eingegangen werden.

Im oben erwähnten Gedicht Vildracs, 'Avec l'herbe', bringt die erste Strophe eine Assoziation der (hier heilen) Bäume einer Wiesenlandschaft mit dem natürlichen, zivilen Zustand der Soldaten ein:

Ah ! que je vous regarde avec des yeux fervents,
 Arbres grandis ici et là sans contrainte,
 Mes frères qu'on n'a pas comptés et mis en rangs
 Et qui mêlez doucement vos bras et vos têtes !¹⁴⁸

In der zweiten Strophe findet sich zudem eine Variation der in der internationalen Frontlyrik immer wieder präsenten Allegorie des Herbstlaubs:¹⁴⁹

Que je ne te force pas à tomber avant l'heure,
 Petite feuille d'or qui rêves en te berçant ;
 Tu naquis pour danser dans l'air et la lumière,
 Reste jusqu'à la fin de ta danse et de ton sang !
 [...] ¹⁵⁰

Es sind jedoch vor allem Bilder von zerschossenen Bäumen, die sich in der französischen Lyrik im Kontext der Verarbeitung von Fronterlebnissen finden. Oben kam bereits Charles Vildracs 'Printemps de guerre' zur Sprache, ein Text, der das Bild von frisch austreibenden Baumresten auf dem Schlachtfeld zum Ausgangspunkt seiner Reflexionen macht. Besonders eindrucksvoll ist der Einsatz des Motivs des zerschossenen Baums in Porchés *Poème de la tranchée*, wo im Anfangsteil das Ausmaß der Zerstörung an der Front nur allmählich aus dem sich verziehen-

¹⁴⁸ Charles Vildrac: *Chants du désespéré*, S. 16.

¹⁴⁹ Als eines der bekanntesten Beispiele aus der internationalen Frontlyrik kann hier Giuseppe Ungaretti mit «Bosco di Courton luglio 1918» datiertes Kurzgedicht 'Soldati' aus *L'Allegria* (1914–1919) angeführt werden:

Si sta come
 D'autunno
 Sugli alberi
 Le foglie

Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo*, S. 87.

¹⁵⁰ Charles Vildrac: *Chants du désespéré*, S. 16.

den Nebel heraus sichtbar wird: «Des vapeurs blanches / Un arbre sort: / Trois, quatre branches / Sur un tronc mort».¹⁵¹

Wie Porchés *Poème de la tranchée* wurde auch die Lyrik Marc de Larréguy de Civrieux im Kap. I unter dem Aspekt der Zeugenschaft bereits thematisiert. Das vierte, mit Jänner 1916 datierte Gedicht aus *La Muse de Sang* trägt den auf Dante verweisenden Titel 'Inferno' und ist wie alle Texte der Sammlung an der Front beziehungsweise in deren Hinterland entstanden. In der antithetischen Tradition des Sonetts stellt Larréguy de Civrieux den Anblick einer Waldlandschaft in den Argonnen in ihrem Zustand vor sowie nach der Schlacht gegenüber. Der Wald wird mit dem Schicksal der Gefallenen in Verbindung gebracht, deren Stimmen zuerst im Wind, der in den Bäumen rauscht, präsent erscheinen. Schließlich setzt der groteske, ja gespenstische Anblick der Baumstümpfe die Veranschaulichung des Leids der Kriegsgesopfer fort. Das Sonett endet mit der phantastischen 'Metamorphose' des Waldes, dessen Überreste sich im Dunkeln in ein Heer von *revenants*, von lebenden Toten, zu verwandeln scheinen:

O forêt de l'Argonne ! hélas ! je t'ai connue
A l'heure où la bataille a pris tes horizons ;
Un de tes noirs ravins me tient lieu de prison
Et j'y vis face à face avec ta Beauté nue ! ...

Mais, soit que le soleil chauffe tes frondaisons
Ou que le givre pende à tes cimes chenues,
J'entends le vent râler parmi tes avenues
Comme la voix des morts couchés sous ton gazon.

Tes arbres, suppliciés par la Guerre sans trêve,
Crispent leurs moignons vifs aux blessures de sève
En des poses d'horreur protestant au ciel las ! ...

Et, métamorphosant leurs formes gigantesques,
Dans l'ombre, humanisés, ils incarnent, dantesques,
Tes cadavres roidis dans la nuit d'Au-Delà !¹⁵²

Wir sind hier am Endpunkt eines Kapitels angelangt, in dem es im Großen und Ganzen um unmittelbare seelische Auswirkungen des Fronterlebnisses sowie innere Veränderungs- und Wandlungsprozesse und deren Widerspiegelung in der französischen oder auch internationalen Frontlyrik des Ersten Weltkriegs geht. Auch wenn hier Begriffe wie 'positives Bewältigungsmodell', 'Formung von Identi-

151 François Porché: *Le poème de la tranchée*, S. 12.

152 Marc de Larréguy de Civrieux: *La Muse de Sang*, S. 20.

tät', 'Individuation' oder 'Ganzheitserfahrung' gefallen sind, liegt es uns dennoch fern, das Kriegserlebnis als Form der Probe oder als Hintergrund einer positiven Persönlichkeitsentwicklung zu deuten. Die vitalistische Rhetorik vom Krieg als Reifungsprozess, wie sie die Propagandaliteratur vertritt und sich etwa bei Drieu La Rochelle oder im Futurismus findet, kommt in Textreihen (auch lyrischen) zum Ausdruck, auf die in Kap. II ('Vom Erlebnis zur Sprache') hingewiesen wurde.