

IV Im Kriegserlebnis verfangen

Die Heimsuchung durch die Erinnerung

Es lässt sich vielleicht sagen, dass sich der Wahrnehmungsbegriff und der Erlebnisbegriff zum Erfahrungsbegriff ähnlich verhalten wie zu demjenigen der Erinnerung. Dazu sowie auch zur Rolle der Identitätsbildung in Zusammenhang mit dem Übergang von Wahrnehmung beziehungsweise Erlebnis zu Erinnerung beziehungsweise Erfahrung sei auf unser Kapitel II ('Vom Erlebnis zur Sprache') verwiesen. Ebenso wurde in besagtem Kapitel auf die Funktion und den Einfluss von erfahrungs- oder auch diskursbedingten Deutungsmodellen eingegangen, deren sinngebende Wirkung im Zuge der Bewältigung von Extremsituationen oft versagt. Wo ein solches Versagen eintritt, kommen der Traumabegriff und damit auch alle möglichen Formen der Dissoziation sowie andere mit extrem belastendem Erleben und Erinnern in Verbindung stehende Wirkungen und Symptome ins Spiel. Wie ebenfalls bereits gesagt wurde, ist kaum umstritten, dass die bewusste, sinnvolle Erinnerung und letzten Endes auch die Möglichkeit der kohärenten Versprachlichung von traumatischen Erlebnissen so lange aussetzen, bis deren Bewältigung erfolgt ist. Peter Kuon bringt diese Anschauung mit Rückgriff auf die Metaphorik des «revenant», auf die in Kapitel II ('Vom Erlebnis zur Sprache') bereits eingegangen wurde, auf den Punkt: «[...] le trauma n'est accessible à l'écriture qu'au moment où le survivant le maîtrise, c'est-à-dire au moment où il n'existe plus. Tant qu'il reste hantise, intrusion, cauchemar, il se manifeste, tel un revenant, dans un texte qui s'écroule d'épouvante».¹

Die Metaphern der 'hantise' und der 'revenants' sind weit verbreitet im Zusammenhang mit Traumata. Sie deuten einerseits auf die fehlende Assimilierung von bestimmten Erlebnissen, die, ungedeutet und unbewältigt, zu systemfremden, mit der eigenen Logik unvereinbaren Elementen werden. Wie ein beunruhigender Fremdkörper, ja Eindringling, steht das traumatische Erlebnis der integralen Psyche und Persönlichkeit beziehungsweise Identität gegenüber. Der Verweis auf das Transzendente ergibt sich zudem aus der Unbegreiflichkeit des unbewältigten Erlebnisses. Andererseits verbildlichen diese Metaphern auch die spontane Wiederkehr von traumatischen Erinnerungen. Die sogenannten 'Flashbacks' sind affektiv höchst geladen, mit Leid verknüpft und in Zeitpunkt und der Weise ihres Auftretens unbeeinflussbar, das Trauma steht gleichsam außerhalb des Selbst, das von diesem verfolgt beziehungsweise eingeholt und destabilisiert wird.

¹ Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 304.

Während im vorangegangenen Kapitel (III, 'Identitäten im Wandel') die Darstellung verschiedener Formen peritraumatischer Reaktionen, aber auch von Spuren längerfristiger psychisch-emotionaler Auswirkungen von belastenden Ereignissen im Blickpunkt standen, geht es in den nun folgenden Überlegungen um das Problem des Erinnerns. Aleida Assmann betont, dass Erinnerung und Trauma sich eigentlich gegenseitig ausschließen, da Letzteres sowohl der Logik der Sprache als auch der der Erinnerung unzugänglich ist. Das Trauma ist nicht von der für die Erinnerung konstitutiven Distanz, sondern von einer unmittelbaren, nicht reflektierbaren und gleichsam physischen Präsenz gekennzeichnet:

Trauma wird hier als eine körperliche Einschreibung verstanden, die der Überführung in Sprache und Reflexion unzugänglich ist und deshalb nicht den Status von Erinnerungen gewinnen kann. Das für Erinnerungen konstitutive Selbstverständnis der Distanz, welches Selbstbegegnung, Selbstgespräch, Selbstverdoppelung, Selbstspiegelung, Selbstverstellung, Selbstinszenierung, Selbsterfahrung ermöglicht, kommt beim Trauma nicht zustande, das eine Erfahrung kompakt, unlösbar und unlösbar mit der Person verbindet.²

Scheinbar im Widerspruch dazu stehen Jean-François Lyotards Überlegungen zu Trauma und Erinnerung im Kontext der Holocaustbewältigung, denen zufolge das Trauma ein ganz zentraler Bestandteil und Motor von Erinnerung ist.³ Es ist wohl wahr, dass das Unbewältigte keinen Abschluss findet und dem Vergessen trotzt. Es bleibt präsent und muss immer wieder aufgerufen und neu gedeutet werden. Doch hier wird eine Aporie deutlich, die es zu lösen gilt: Erinnern und Nicht-Vergessen-Können müssen als zwei völlig verschiedene Dinge betrachtet werden. Der Begriff der 'traumatischen Erinnerung' ist so gesehen widersprüchlich. Denn wie Freud in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) anmerkt, ist der Betroffene «genötigt, das Verdrängte als gegenwärtiges Erlebnis zu wiederholen, anstatt es, wie der Arzt es lieber sähe, als ein Stück der Vergangenheit zu erinnern. [...] Der Arzt hat sich bemüht [...] viel in die Erinnerung zu drängen und möglichst wenig zur Wiederholung zuzulassen. Das Verhältnis, das sich zwischen Erinnerung und Reproduktion herstellt, ist für jeden Fall ein anderes».⁴

Roland Dorgelès bringt in 'Dernière relève' die mit dem Abschied von der Front verbundenen Eindrücke und ambivalenten Emotionen zum Ausdruck. Auch wenn Dorgelès' Kriegsliteratur im Schatten seiner Erzählliteratur steht und nur wenig Aufmerksamkeit erhalten hat, so nimmt 'Dernière relève' in den Augen der Kritik dennoch eine Sonderstellung ein. Micheline Dupray zufolge handelt es sich um das

² Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 278.

³ Vgl. ebda., S. 261 f.

⁴ Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, S. 16 f.

bewegendste seiner Gedichte und in jedem Fall um das gelungenste.⁵ Erschienen ist 'Dernière relève' erstmals im April 1917 in der Frontzeitschrift *Le bochofage*. Später nimmt Jacques Béal das Gedicht in seine Anthologie auf.⁶ Dorgelès situier seinen Text in den «tranchées de la Champagne», wo er selbst als Maschinengewehrschütze eingesetzt war, bis er aufgrund einer Verletzung im September 1915 abgezogen wurde und zum Militärflugwesen wechselte. Das Leid, das mit der Unmöglichkeit, zu vergessen, verbunden ist, kommt am Schluss des Gedichts zur Sprache – die Ablöse erweist sich als alles andere als ein Abschied, wie die letzten *quatrains* suggerieren:

Dernière Relève

Enfin, on va partir... Hé ! les gars, la relève !
Je n'ai rien oublié ? Mon bidon ? Mon gourdin ?...
Adieu, et sans regrets, pavillon de rondins,
Où j'ai passé, crotté, tout en hiver sans rêve.

Dieu, avons-nous eu frois ! Combien de nuits de veille
Passées à patauger dans les boyaux boueux ;
Les sapins amputés, les taillis loqueteux,
Et là-bas, ces dormeurs raidis que rien n'éveille.

Ne plus voir tout cela, ne plus voir cette plaine,
Où les obus rageurs ont tracé leur labour,
La ferme aux toits crevés, le bois de Luxembourg,
Et les champs, en habits rapés d'homme de peine.

Ne plus entendre le canon, ce sonneur ivre,
Qui vous rend fou, sonnante minuit au petit jour ;
Ne plus guetter son coup de pic : trop long... trop court...
Ne plus courber le dos. Ah ! je me sens revivre.

Je suis heureux, ce soir, heureux ! je voudrais rire.
Je n'oublie rien dans mon gourbi ? Non ... Au revoir!
Jamais la nuit ne fut si pâle que ce soir ...
Jamais mon cœur ne fut si las. Et je soupire.

5 Micheline Dupray: *Roland Dorgelès. Un siècle de vie littéraire française*. Paris: Albin Michel 2000, S. 125.

6 Jacques Béal (Hg.): *Les poètes de la Grande Guerre*, S. 50 f.

Partir ... Eux vont rester ... Passé fidèle
 Qui me suit, pas à pas, glanant les souvenirs,
 triste passé, je n'oublie rien, tu peux venir.

 Ni mes morts sans linceul, ni mon moulin sans aile.⁷

Nach dem Ausdruck von Freude und Erleichterung, der die ersten Strophen und auch noch die ersten Verse des vorletzten *quatrain* kennzeichnet, schlägt der Ton um. Dies erfolgt durch die zäsurbedingt hervorgehobenen Stimmungswörter «si pâle» und «si las», die Abendstimmung und, in Schlussposition besonders markiert, «Et je soupire». Die Antithesen zu Beginn der letzten Strophe stellen schließlich die Situation des lyrischen Sprechers der der zurückgebliebenen Kameraden gegenüber («Partir», «rester», «me suit», «venir»). Die personifizierte Vergangenheit erscheint als Begleiter und übernimmt gleichsam die Eigenschaften der zurückgelassenen Kameraden: «Passé fidèle / qui me suit, pas à pas».

Sich über eine ganze Verszeile ziehende Auslassungszeichen separieren schließlich den Schlussvers vom Rest des Textes. Die metrische Struktur suggeriert jedoch zugleich, dass hier kein Vers fehlt, sondern vielmehr eine Aposiopese vorliegt – ein Innehalten und Schweigen, das uns in verschiedenster Form in der Frontlyrik des Ersten Weltkriegs begegnet. Die durch die Auslassungszeichen indizierte Unterbrechung des Lese- beziehungsweise Sprechflusses hebt einerseits die besonders konzentrierte Metaphorik und Symbolik des Schlussverses hervor, andererseits auch das Paradoxon des vorletzten Verses: «triste passé [...] tu peux venir». Die Personifizierung der Vergangenheit verleiht der Erinnerung genau jene Autonomie, die ihr in Form des Nicht-Vergessen-Könnens, des immer wieder von Bildern der Vergangenheit Eingeholt- und Heimgesuchtwerdens, eigen ist.

Der Schlussvers, «Ni mes morts sans linceul, ni mon moulin sans aile», parallelisiert das Erlebte mit dem Prozess seiner Bewältigung. Die Gefallenen werden zu «mes morts»: Es sind dies nicht nur die dem lyrischen Aussagesubjekt nahestehenden Kameraden, sondern auch die unbewältigte, quasi einverleibte Erinnerung. Die fehlende oder rudimentäre Bestattung, auf die der Vers hindeutet, gleicht dem Zustand dieser Erinnerung. Wo es kein Grab gibt, kann, wie Ruth Klüger schreibt, auch die Trauerarbeit keinen Abschluss finden.⁸ Die unbegrabenen Toten werden zum Bildspender für die Heimsuchung durch die traumatische Erinnerung. Noch expliziter erscheint das Motiv der Heimsuchung in Form des Bildes der *revenants* im Schlusskapitel von *Les croix des bois*:

⁷ Roland Dorgelès in: *Le Bochofage. Organe anticafardeux, kaisericide et embuscophobe ... Rédaction 6^e compagnie du 68^e régiment d'infanterie*, N. 9, 28 avril 1917, o. S.

⁸ In Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 259.

Mes morts, mes pauvres morts, c'est maintenant que vous allez souffrir, sans croix pour vous garder, sans cœurs où vous blottir. Je crois vous voir rôder, avec des gestes qui tâtonnent, et chercher dans la nuit éternelle tous ces vivants ingrats qui déjà vous oublient.⁹

Auch die Schlussworte des autodiegetischen Erzählers von Dorgelès' Frontroman verweisen schließlich auf eine Erinnerung, die, statt zu verblassen, sich bis zur Bedrohlichkeit intensiviert: «Un copain de moins, c'était vite oublié, et l'on riait quand même ; mais leur souvenir, avec le temps, s'est creusé plus profond, comme un acide qui mord ...».¹⁰

Das ebenfalls in *Les croix de bois* (Kap. VI) wiederkehrende Motiv der Mühle ohne Flügel verweist auf Momente des Glücks während der Ruhetage auf einem Bauernhof nahe der Front und auf die kameradschaftliche Bindung der Truppe: «Je me souviens de nos soirées bruyantes, dans le moulin sans ailes. Je leur disais : «Un jour viendra où nous nous retrouverons, où nous parlerons de nos copains, des tranchées, de nos misères et de nos rigolades ...».¹¹ Die Bezeichnung «moulin sans aile» könnte jedoch im vorliegenden Gedicht semantisch weiter aufgeladen und als Symbol betrachtet werden, das mit der das Trauma kennzeichnenden Zeitlosigkeit in Zusammenhang steht. Eine Mühle, die nicht mahlt, ist wie ein Bewältigungsprozess, der nicht fortschreiten kann.¹² Am Ende des fünften Kapitels des 1919 publizierten Frontromans bringt der Erzähler folgende Zukunftserwartung zum Ausdruck:

Il me semble que ma vie entière sera éblouie de ces mornes horreurs, que ma mémoire salie ne pourra jamais oublier. Je ne pourrai plus jamais regarder un bel arbre sans suppu-

9 Roland Dorgelès: *Les croix de bois*, S. 306

10 Ebda., S. 308

11 Ebda., S. 305.

12 Als Allegorie des mechanisierten Tötens der Kriegsmaschinerie des Ersten Weltkriegs erscheint dagegen das Bild einer Mühle in Paul Costels 'Le moulin de la mort' (*Les hurlements de l'enfer*, S. 36). Hier wird der stete Artillerielärm samt dessen unaufhaltsamen Zerstörungsmechanismen mit den Geräuschen und Mechanismen einer Mühle assoziiert, die Soldaten mit dem Korn. Einige Verse dieses mit «Urvilliers, janvier 1918» datierten Textes finden sich in Jacques Béals Anthologie (*Les poètes de la Grande Guerre*, S. 85). Hier ein anderer Ausschnitt:

...]
 Dame ! il fait son metier de moulin
 Comme l'autre, il est vrai plus utile,
 Fait le sien, par la campagne ou par la ville,
 Honnêtement, ne laissant pas se perdre un grain
 Pour la farine et pour le pain.
 Hélas ! jusques à quand, à quel grand soir
 Moudra-t-il, ce moulin, les choses et les hommes.

ter le poids du rondin, un coteau sans imaginer la tranchée à contre-pente, un champ inculte sans chercher les cadavres. Quand le rouge d'un cigare luira au jardin, je crierai, peut-être : «Eh! le ballot qui va nous faire er'repérer! ...» Non, ce que je serai embêtant, avec mes histoires de guerre, quand je serai vieux !¹³

Wie einmal mehr anhand des Frontgedichts 'Dernière relève' von Roland Dorgelès veranschaulicht werden kann, stehen der Lyrik andere Möglichkeiten als der Prosa offen, die Grenzen des diskursiv Sagbaren zu erweitern, wie etwa in Form der Kontrastierung, des Paradoxons oder der Auslassung, deren Einsatz und Wirkung letztendlich auf die strukturellen und rhythmischen Gegebenheiten zurückgeht.

Zudem findet in Dorgelès' Gedicht unter Einbezug von Bildern und Symbolen – eine Form der Umschreibung und gleichzeitig der Verdichtung – eine Reflexion über Trauma, Bewältigung und Erinnerung statt. Solche Reflexionen treten insbesondere in der Lyrik, die außerhalb des Frontkontextes oder nach dem Kriegsende entstanden ist, auf. Diese Lyrik wird hier schlicht wenn auch nicht immer ganz treffend, als «Veteranenlyrik» bezeichnet. Der Veteranenlyrik, die Gedächtnis und Erinnerung zum Thema macht, sind die folgenden Ausführungen gewidmet, und in eben dieser finden sich aus unserer Sicht manche der dunkelsten Momente der Lyrik des Ersten Weltkriegs, die in der vorliegenden Studie zur Sprache kommen.

Trauma

Über die Ursachen von in den Schützengräben auftretenden Symptomen, die heute meist unter dem Begriff der posttraumatischen Belastungsstörung zusammengefasst werden, war man sich bekanntermaßen während des Ersten Weltkriegs und

Hélas ! quand cesseront dans les Nords et les Sommes
Tant d'hommes, d'être grain pour son pressoir,
Sera-ce lorsque le meunier mourra
Ou bien lorsque les grains nouveaux
Ne voudront pas être broyés ?
En attendant, il moud, sous l'œil froid de la guerre,
Il moud toujours, il moud toujours,
...]
Entendez-vous ; entendez vous ?
Moi je l'entends, le moulin de la mort.

(Paul Costel, *Les hurlements de l'enfer*, S. 37 f.)

13 Roland Dorgelès: *Les croix de bois*, S. 101.

auch danach alles andere als einig. Ausgegangen wurde von erschütterungsbedingten physischen Wunden im Mikrobereich, von psychischen Ursachen oder sogar von Vortäuschung. Jay Winter vertritt die vielleicht überraschende Ansicht, dass das Misstrauen gegenüber Betroffenen sowie deren Stigmatisierung noch bis heute andauern.¹⁴

Im deutschsprachigen Raum war schon während des Kriegs die Bezeichnung 'Kriegszitterer' gebräuchlich, die sich auf nur eines von vielen Symptomen der posttraumatischen Belastungsstörung bezieht. Im Englischen wurde der Begriff des *shell shock* geprägt, eine Bezeichnung, die über Charles S. Myers Studien ihren Weg vom Schützengrabenvokabular in die medizinische Fachsprache fand.¹⁵ Daneben waren die althergebrachten Begriffe der Hysterie und der Neurasthenie gebräuchlich, und auch der Trauma- und der Neurosenbegriff, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Zusammenhang mit Eisenbahnunglücken aufgekomen waren, fanden schließlich Eingang in Form von Bezeichnungen wie 'choc traumatique', 'Kriegsneurose', 'psychosi traumatica'.¹⁶ Sie wurden je nach Nation und wissenschaftlicher Schule unterschiedlich verwendet.¹⁷ Zur kulturellen Bedingtheit der Deutung belastungsbedingter psychischer Symptome bei Frontsoldaten des Ersten Weltkriegs sowie zu den Auswirkungen des Kriegstraumas auf Kollektiv und Kultur sei auf Inka Mülder-Bachs Vorwort zu *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkriegs* sowie auf die Beiträge von Isabella von Treskow und Angela Kühner in *Traumatisme et mémoire culturelle* hingewiesen.¹⁸

In seinem frühen Werk *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine* (1889) untersuchte Pierre Janet Verarbeitungsprozesse und Folgen stark belastender Ereignisse, entwickelte den Begriff der Dissoziation als zentralen Mechanismus posttraumatischer Symptome weiter und stellte damit eine erste und bis heute anerkannte Traumatheorie auf. Wenn Janet von einem Defizit-Modell ausging, nämlich dem übermäßigen Verbrauch natürlicher psychischer Energien durch vehemente Emotionen als Auslöser

14 Jay Murray Winter: *Shell Shock*, S. 310–333.

15 Vgl. ebda., S. 315.

16 Ebda., S. 317.

17 Weiterführend dazu siehe ebda., S. 310 f., Annegret Eckhardt-Henn/Sven Olaf Hoffmann (Hg.): *Dissoziative Bewusstseinsstörungen*, S. 3 ff. und vor allem Fiona Reid: *Broken Men. Shell Shock, Treatment and Recovery in Britain 1914–1930*. London/New York: continuum 2011², S. 7–40.

18 Inka Mülder-Bach (Hg.): *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkriegs*. Wien: WUV 2000 (Edition Parabasen), S. 11 ff.; Isabella von Treskow: *La notion de traumatisme psychique et l'idée de l'être humain*. In: Silke Segler-Meißner/Isabella von Treskow (Hg.): *Traumatisme et mémoire culturelle*, S. 13–34; Angela Kühner: *Traumatisme individuel et traumatisme collectif*. In: ebda., S. 35–54.

von dissoziativen Traumasymptomen,¹⁹ spricht Freud von einem natürlichen «Reizschutz» der menschlichen Psyche, der insbesondere durch überraschend eintretende, extreme Belastungsereignisse bei fehlender Angstbereitschaft (s. unsere Anmerkungen zur Häufigkeit von Traumatisierungen zu Beginn von Kriegseinsätzen) durchbrochen werden kann: «Ich glaube, man darf den Versuch wagen, die gemeine traumatische Neurose als die Folge eines ausgiebigen Durchbruchs des Reizschutzes aufzufassen.» Freud räumt hier endgültig mit den physischen *shell shock*- und Traumathesen auf, indem er das Trauma «nicht der mechanischen Gewalteinwirkung, sondern dem Schreck und der Lebensbedrohung» zuordnet.²⁰ Festgehalten sei, dass Freuds in den Jahren 1919 bis 1920 entstandener Essai und generell die Traumaforschung der Nachkriegszeit durch die Kriegstraumatisierungen ähnlich starke Impulse erhalten hat wie die US-amerikanische Psychologie der 1980er durch den Vietnamkrieg, im Zuge derer der bis heute gebräuchliche Begriff der posttraumatischen Belastungsstörung (PTSD) geprägt wurde.

Peter Fiedler definiert die posttraumatische Belastungsstörung wie folgt: «Die modernen Klassifikationssysteme verstehen unter einer posttraumatischen Belastungsstörung eine lang anhaltende Störung in der Folge eines massiven, potentiell lebensbedrohlichen Ereignisses».²¹ Von manchen Teilaspekten des Traumas, nämlich dissoziativen Reaktionen, die auch unmittelbar und kurzfristig auftreten können, war in Kap. III ('Identitäten im Wandel') bereits die Rede. Die Aspekte, die auf den hier folgenden Seiten zur Sprache kommen sollen, stehen mit den längerfristigen Auswirkungen in Verbindung. Sie beziehen sich auf die Problematik des Nicht-Vergessen-Könnens und betreffen das Verhältnis des Traumas zur Sprache und Literatur. Eine dieser Nachwirkungen äußert sich in einer spezifischen Form des Erinnerns. Immer wieder wird die Erinnerung an belastende Ereignisse als ein spontanes Wiedererleben (Flashback) dargestellt und mit einem spezifischen Raum-/Zeitgefühl, von dem bereits die Rede war, verknüpft. Zum anderen werden die Inkohärenz und der fragmentarische Charakter traumatischer Erinnerung sowie deren Resistenz gegenüber der Sinngebung und Versprachlichung augenfällig. Im Zentrum unserer Überlegungen stehen das im Unbewussten Verfangene beziehungsweise das das Bewusstsein Überwältigende sowie die poetischen Bilder und medialen Verfahrensweisen, die diese Inkohärenz, diese Resistenz und diese Überwältigung zu vermitteln wissen.

19 Annegret Eckhardt-Henn/Sven Olaf Hoffmann (Hg.): *Dissoziative Bewusstseinsstörungen*, S. 276 f.; Bessel A. van der Kolk/Paul Brown/Onno van der Hart: Pierre Janet on Post-Traumatic Stress, S. 370 f.

20 Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, S. 31.

21 Peter Fiedler: *Dissoziative Störungen und Konversion*, S. 126.

Gegenwart des Krieges in der Veteranenlyrik

Eigentlich haben wir es bei der Veteranen- oder Heimkehrerlyrik, um die es im Folgenden hauptsächlich geht, mit einer Gattung *sui generis* zu tun. Sie ist weniger durch ihre Entstehungszeit als durch das kontextbedingt spezifische thematische Feld bestimmbar, das sie kennzeichnet. Als Veteranen- oder Heimkehrerlyrik bezeichnen wir im Rahmen dieser Studie diejenigen Texte, die sich auf Szenen der Begegnung von Frontsoldaten mit dem zivilen Leben beziehen lassen, sei es im Zuge von Heimaturlauben oder im Anschluss an die Demobilisierung. Die Themen, denen die Heimkehrertexte gewidmet sind, sind breit gefächert und reichen von der sozialen Problematik der Wiedereingliederung in das Gesellschafts- und Erwerbssystem über die Konfrontation mit Misstrauen und Unverständnis seitens der Zivilbevölkerung bis zu familiären Enttäuschungen und seelischen Auswirkungen von Verletzungen. Es sind dies Themen, die vor allem in der Erzählprosa der 1920er Jahre Resonanz gefunden haben und über diese zum Untersuchungsfeld der Kritik wurden.

Im Zentrum der folgenden Ausführungen steht diejenige Veteranenlyrik, die das Nachwirken des Krieges in Form der Darstellung traumatischer Erinnerung von Heimkehrern, die im Krieg gleichsam verfangen bleiben, zur Sprache bringt. In den im Rahmen dieser Studie untersuchten Texten findet sich eine umfassende Reflexion nicht nur über das Erlebte, sondern auch über das schmerzvolle Erinnern selbst und über die Möglichkeit beziehungsweise Unmöglichkeit der Bewältigung. Es handelt sich dabei um einen für die hier im Raum stehenden Fragestellungen wesentlichen thematischen Aspekt der Lyrik des Ersten Weltkriegs, der von der Kritik bisher kaum wahrgenommen und thematisiert wurde und nach einer umfassenden Auseinandersetzung unter Einbezug der internationalen Kriegs- und Nachkriegslyrik verlangt. Ausständig und mit Sicherheit lohnend wäre eine vergleichende Untersuchung der Heimkehrerlyrik der Sieger- und Verlierernationen, gerade hinsichtlich des Raums, den die Bewältigungsthematik einnimmt und hinsichtlich deren Schwerpunktsetzungen. Denn die internationale Lyrik des Ersten Weltkriegs, die bekannterweise zahlreiche gemeinsame Topoi aufweist, driftet mit Ende 1918 verstärkt auseinander.

Bezogen auf die «Gedächtnisromane» der 1920er Jahre als «privilegierte Medien» der zeitgenössischen Erinnerungskulturen unterstreicht Astrid Erll allerdings, dass komparatistische Studien bisher aufgrund ihres selektiven Charakters kaum ein klares Bild entwerfen konnten. Im Grunde könne aufgrund der Pluralität des durch die Frontromane mitgeprägten kollektiven Gedächtnisses kaum von

nationenspezifischen Tendenzen die Rede sein.²² Dennoch weist Erll am Ende ihrer Studie auf Tendenzen wie etwa diejenige zu «[p]ositiv besetzte[n] und zugleich kriegskritische[n] nationale[n] Selbstbilder[n]» der englischen Literatur gegenüber den den Krieg mythisch überhöhenden Tendenzen der deutschen Kriegsromane hin.²³ Sie spricht zudem von einer Konkurrenz von Erinnerungsbildern, die im Deutschland der Zwischenkriegszeit im Gegensatz etwa zu England keine integrative Lösung finden konnte, sowie von der nationalistischen Funktionalisierung des deutschen Kriegsromans, die um 1930 einsetzte.²⁴

Weit jenseits des erinnerungskulturellen 'turns' ist es erstaunlich, dass so dezidiert als Erinnerungsliteratur markierte Korpora wie unter anderem die hier besprochenen, die die Isotopie des Erinnerns zum Teil sogar im Titel aufrufen, überhaupt nie in den Blick genommen wurden. Astrid Erll zufolge steht die Lyrik des Ersten Weltkriegs durchaus im Blickfeld der literaturwissenschaftlichen Gedächtnis- und Erinnerungsforschung, zu deren integralem Bestandteil auch die *trauma studies* gezählt werden.²⁵ Nayla Chidiac und Claude Barrois hingegen sprechen von der Lyrik des Ersten Weltkriegs als einem «type de texte [...] souvent négligé dans les essais consacrés à l'écriture du trauma». Sie verweisen allerdings auf die englischsprachige Front- und Nachkriegslyrik als «écriture du trauma [...] brillamment illustrée en Grande-Bretagne pendant et après la Première Guerre mondiale»²⁶ und geben damit eine weit verbreitete Sichtweise wieder, der zufolge der englischen Lyrik des Ersten Weltkriegs als Ausdruck des Kriegsleids eine besondere Rolle zukommt. Untersuchungen, die sich tatsächlich vor dem Hintergrund der Gedächtnis-, Erinnerungs- oder Traumaforschung mit Lyrik des Ersten Weltkriegs auseinandersetzen, sind dennoch sehr rar, vor allem im Bereich des Französischen, wo viele Korpora überhaupt erst von der Kritik wahrgenommen werden müssen.

An den Texten, die hier in weiterer Folge fokussiert werden, ist für uns die Art und Weise, in der die Erinnerung als ein unmittelbares Wiedererleben des Erinnerten dargestellt wird, von besonderem Interesse. Gerade hier steht der Vorteil der Verfahrensweisen von Lyrik gegenüber der Erzählliteratur außer Zweifel. Die Kriegserinnerung wird durch ihre unmittelbare Präsenz gekennzeichnet, bei-

22 Astrid Erll: *Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren*. Trier: WVT 2003 (Studien zur Englischen Literatur- und Kulturwissenschaft, 10), S. 93–102.

23 Ebda., S. 357.

24 Ebda., S. 363, 94.

25 Astrid Erll: Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies. In: *Journal of Aesthetics & Culture* 3 (2011), o. S.

26 Nayla Chidiac/Claude Barrois: Narration et mémoire. Du survivant à l'écrivain. In: *Annales Médico-Psychologiques* 173 (2015), S. 303–307, hier S. 304.

spielsweise mittels Überblendung. Sie erscheint als unwillkürlich, ist von Schmerz begleitet und gleicht einer Heimsuchung.

Schon Sigmund Freud widmet sich in *Jenseits des Lustprinzips* der wiederkehrenden traumatischen Erinnerung und spricht von einem «Wiederholungszwang», der das «Verdrängte» immer wieder an die Oberfläche bringt.²⁷ Peter Fiedler beschreibt als zentrales Bestimmungskriterium einer posttraumatischen Belastungsstörung «das sog. 'Wiedererleben traumatischer Erfahrungen' [...], das sich Betroffenen häufig in der Form sog. 'Flashbacks' aufdrängt» und sowohl im Wachzustand als auch im Traum erfolgen kann.²⁸ Er beschreibt dieses Wiedererleben des Weiteren als eine «wiederkehrende und eindringliche, belastende Erinnerung» an das traumatische Ereignis, das je nach Intensität auch die Form von den Realitäts-sinn trübenden «Illusionen, Halluzinationen oder dissoziative[n] Flashback-Episoden» annehmen kann. Auslöser (*trigger*) sind Reize, die vielfältiger Natur sein können und «einen Aspekt des traumatischen Ereignisses symbolisieren oder an Aspekte desselben erinnern».²⁹

Die Darstellung der Wahrnehmung und Deutung von traumatischer Erinnerung durch die moderne Psychologie kann hier nur selektiv ausfallen und bleibt oberflächlich. Ein für uns gewichtiges Faktum stellt die Tatsache dar, dass diese Wahrnehmung und Deutung spätestens mit dem 'memory turn' auch zum Gegenstand der Literaturwissenschaft wurde. Astrid Erll umreißt die Geschichte dieser interdisziplinären Verquickung und hebt die Rolle Cathy Caruths als Pionierin des literaturwissenschaftlichen Traumadiskurses hervor:

It is especially within American discussions that the notion of trauma as a 'crisis of representation' has gained great prominence. This idea was introduced to literary studies in the framework of poststructural thinking, notably by Cathy Caruth's *Unclaimed Experience*.³⁰

Zugleich weist Astrid Erll auf evidente Gefahren hin, die die Untersuchung der Präsenz von Traumata in der Literatur mit sich bringt: «[...] the ethical consequences of trauma studies' tendency to personify texts (i.e. to conflate literary works with real people) must be critically assessed».³¹ In diesem Sinne liegt auch uns nichts ferner, als über Texte Rückschlüsse auf deren Verfasser zu ziehen oder gar Diagnosen zu stellen. Es geht vielmehr um verallgemeinerbare Auswirkungen

²⁷ Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, S. 33. Siehe auch Kap. II.

²⁸ Peter Fiedler: *Dissoziative Störungen und Konversion*, S. 127.

²⁹ Ebda., S. 132

³⁰ Astrid Erll: *Traumatic pasts*, o. S.

³¹ Ebda.

von Extremsituationen, und darum, wie Laurence Campa es ausdrückt, die Rolle und Möglichkeiten von Lyrik als Ausdruck der «âme en peine» auszuloten.³²

Am Beginn unserer Auseinandersetzung mit der französischen Veteranenlyrik steht das Werk Marcel Sauvages, der seine ersten Kriegsgedichte im Jahr 1919 im Gedichtband *Quelques choses*, seinem literarischen Debüt, sowie in mehreren Zeitschriften publizierte. In der Sammlung mit dem vielsagenden Titel *Cicatrices. Eclairs encore des douleurs mortes (1915–1920)* erschienen schließlich überarbeitete und teils erweiterte Versionen dieser frühen Gedichte und vor allem auch eine Reihe von auf die Heimkehrerproblematik bezogenen Texten. Publiziert wurden die *Cicatrices* im Jahr 1938 als erstes Kapitel des Gedichtbands *A soi-même accordé. Poèmes*. Sie sind durch eine oft dunkle Metaphorik gekennzeichnet und greifen in ihrer Darstellung von Erinnerungen auf verschiedene Formen der Überblendung zurück. Auch Klang und Rhythmus werden effektiv eingesetzt und tragen zu Sauvages charakteristisch schockierendem Stil bei. Nancy Sloan Goldberg kommentiert Sauvages Veteranenlyrik wie folgt:

Sauvage exprime par un langage aussi dramatique que violent les sentiments des vétérans, surtout leur peur intense et leur aliénation. Ce sont des émotions qui ont commencé pendant la guerre et qui maintenant s'approfondissent et s'aggravent telles des blessures infectées, laissant l'ex-soldat incapable de faire face à la vie civile, financièrement ou psychologiquement.³³

Aus unserer Sicht besteht kein Zweifel daran, dass Marcel Sauvage, der als Sanitäter an der Somme eine schwere Kriegsverletzung davontrug, ein hoher Stellenwert im Bereich der französischen Veteranenlyrik zukommt. Einen zentralen Aspekt seines lyrischen Nachkriegswerks stellt die Thematik der Erinnerung dar, wie auch in seiner Prosasammlung von «contes et portraits» mit dem Titel *Le premier homme que j'ai tué* (1929).

Das Erinnern wird in der Heimkehrerlyrik generell als schmerzvoll dargestellt, oft steht es mit einer Isotopie der Verfolgung in Verbindung. So findet sich in Sauvages 'Mains dans la nuit' folgendes Bild, das sich einerseits auf die Wahrnehmung des erblindeten lyrischen Sprechers beziehen lässt, der zu seinem Besucher (beziehungsweise seiner Besucherin) im Lazarett spricht, andererseits aber – wie spätestens der Schluss erhellt, der das Andauern des Krieges chiasmisch hervorhebt – auf die traumatischen Erinnerungsbilder deutet, die den Verwundeten nicht loslassen:

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

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

[...]

Mais délivrez-moi des étoiles sauvages
Étoiles qui veillez de l'autre côté de ma nuit
Toutes ces mouches
Toutes ces mouches de lumière rouge.

Tu ne dis rien ?... Quoi ?
Du bruit, des pas ?... Sans les voir
Tes yeux aimés, je les sens... Et ton regard.
Ne me regarde pas.

Comme ça, ton front contre mon front
Ne pleure pas, parle.
Je sais, à l'hôpital
Tous les mots sont couleur de pitié.

La guerre n'est donc pas finie ?
Alors demande-moi pardon
Puis va-t-en, va-t-en donc
Puisque jamais, pour nous, ne sera finie la guerre.³⁴

Im dritten Teil der Trilogie 'Printemps 1919', die der Frühlingsstimmung den in den Köpfen der Veteranen andauernden Krieg entgegengestellt, wird beispielsweise das Bild des Früchte tragenden Kirschbaums sowohl zum Auslöser für eine als unmittelbar erscheinende Präsenz des Krieges («L'arbre est en sang. / Dégoût du sang») als auch zum Sinnbild der Erinnerung des diese begleitenden Schmerzes sowie von deren Vergänglichkeit. Immer wieder findet sich in der Lyrik des Heimkehrertums das Paradoxon einer gleichzeitig unmittelbar vergegenwärtigenden und hyperbolisch weit zurückreichenden Erinnerung. Die Zeit erscheint als absolut dehnbar:

C'est encore le temps des cerises.
Piqûres. L'arbre est en sang.
Dégoût du sang.

La guerre est finie depuis longtemps
Les cerises
Seraient-elles comme des souvenirs ?

34 Marcel Sauvage: *A soi-même accordé*, S. 26.

Sans mourir, naguère,
 Ai-je donc porté ces grandes fleurs qui brillèrent
 Les plaies et les médailles de la guerre ?

[...] ³⁵

In Marcel Sauvages 'Rappel' ³⁶ tauchen wie in einer Halluzination Kriegserinnerungsfetzen auf, die allmählich zu einer Überblendung von Frontszenarien und dem Bild eines Wohnzimmers führen, dem wohl bequemsten und sichersten Rückzugsort des zivilen Lebens. Kontrastiver könnte das Aufrufen der Erinnerung kaum sein:

Rappel

Si tout à coup
 Du sang perlait au long
 Des meubles d'acajou
 Et des murs et des tentures
 De vos salons ?

Si, dans la nuit, tout à coup
 Les lampes saignaient
 Lumières, comme des plaies.
 Si vos tapis gonflés, alors
 Eclataient comme le ventre des chevaux morts ?

[...] ³⁷

Der gesamte Text ist im hypothetischen Stil gehalten. Dennoch nimmt das Gedicht auch die Form eines Appells an. Die lyrische Sprecherinstanz, die sich apostrophisch an ein Kollektiv in zweiter Person Plural richtet, scheint selbst ganz im Hintergrund zu bleiben. Im Vordergrund steht die Aufforderung an ein Kollektiv offensichtlich bürgerlicher Zivilisten (insbesondere Frauen), sich in die Fronterlebnisse der Soldaten beziehungsweise die Erinnerungen der Heimkehrer hineinzuversetzen. Es versteht sich von selbst, dass hinter dieser Aufforderung die Haltung der Anklage steht, die die Thematisierung des »gap between combatant and civilian attitudes« ³⁸ in der Frontlyrik so oft kennzeichnet.

³⁵ Ebda., S. 33.

³⁶ Ebda., S. 43 f.. Aufgenommen in die Anthologie von Ian Higgins: *Anthology of First World War French Poetry*, S. 108–109.

³⁷ Marcel Sauvage: *A soi-même accordé*, S. 43.

³⁸ Elizabeth A. Marsland: *The nation's cause*, S. 159.

Si les violons
 Reprenaient
 Les sanglots des hommes
 Le chant final des hommes
 Aux fronts éclatés sur toutes les plaines du globe.

Si vos diamants, vos clairs diamants
 N'étaient plus que des yeux
 Pleins de folie
 Autour de vous, dans la nuit
 Tout à coup ?³⁹

Die Aufrufung der Kriegserinnerung läuft nicht nur über visuelle, sondern auch über akustische Assoziationen. Der Verweis auf Unterhaltung und Luxusgüter verschärft den Kontrast zwischen den Frontbildern und denen des zivilen Lebens und damit auch die implizite Anklage. Die Rolle des Rhythmus wird hier zudem besonders augenscheinlich. Verlangsamende Kurzverse heben nicht nur das refrainartig strukturierende «tout à coup», sondern auch zentrale Begriffe wie in «reprenaient» oder «folie» hervor.

Que diriez-vous de la vie
 Au squelette apparu
 Immobile et nu
 Seulement marqué
 D'une croix de guerre ?⁴⁰

Die Schlussstrophe eröffnet mindestens zwei unterschiedliche Leseweisen. Einerseits lässt sie das Vor-Augen-Führen des Schreckens und des Unrechts mit Rückgriff auf das *revenant*-Motiv in der Erscheinung des Skeletts eines Gefallenen gipfeln, dem die Angesprochenen hypothetisch Rede und Antwort stehen müssten. Das Bild des Skeletts kann jedoch auch mit der lyrischen Sprecherinstanz in Verbindung gebracht werden. Sauvages Leser*innen wussten vermutlich, dass er Träger des *croix de guerre* war. Das Bild der letzten Strophe lässt sich wohl auch auf das Leid, den Selbstverlust, die seelische Vernichtung einer vom Krieg gezeichneten Sprecherinstanz beziehen.

Marcel Sauvage versucht, den Krieg gleichsam und skurrilerweise modern anmutend 'in die Wohnzimmer zu bringen'. Es ist ein Vor-Augen-Führen des Schreckens für eine zivile Nachkriegswelt mithilfe von Eindrücken, die als unmittelbar präsent erscheinen. Dass es hier um das (eingeforderte) Erinnern geht, ver-

³⁹ Marcel Sauvage: *A soi-même accordé*, S. 43 f.

⁴⁰ Ebda., S. 44.

rät im Grunde nur der Titel «Rappel». Es geht um das Erinnern im Sinne eines Wieder-ins-Gedächtnis-Rufens, im Sinne eines Wiedererlebens, wie auch vv. 11–14 suggerieren: «Si les violons / Reprenaient / Les sanglots des hommes / Le chant final des hommes». Im Titel steckt zudem auch die Bedeutung der Aufforderung oder Mahnung. Des Weiteren ist der Terminus «rappel» militärisch konnotiert – einerseits als «[b]atterie de tambour, sonnerie de clairon ou de trompette au moyen desquelles on appelle les soldats pour les rassembler», andererseits in der Wendung «rappel des permissionnaires».⁴¹ Die Bedeutung, die «rappel» mit diesen Konnotationen auf Sauvages Gedicht bezogen annehmen kann, ist evident – das Erinnern löst ein Wiedererleben, eine Rückkehr an die Front aus.

Vieles spricht dafür, dass das Bild der Überblendung von Fronteindrücken und zivilem Leben auch die Heimsuchung durch die traumatische Erinnerung, das Sich-Aufdrängen von Erinnerungsbildern im Zuge des Bewältigungsprozesses darstellt. Die Anklage wäre damit eine doppelte und würde sich nicht nur auf die Rolle der Zivilisten während des Krieges beziehen, sondern auch auf das Unverständnis, mit dem Kriegsveteranen während des Wiedereingliederungsprozesses in die zivile Gesellschaft häufig konfrontiert wurden. Die Gräben, die sich vor allem zwischen den bürgerlichen, im Wohlstand lebenden Zivilisten und den kriegstraumatisierten Heimkehrern aufaten, rührten auf der einen Seite von Unwissen und Verständnislosigkeit her, auf der anderen Seite von Ressentiments, die auf soziale Ungleichheit und die als tiefes Unrecht empfundene Differenz der Schicksale von Kriegsteilnehmern und Zivilisten zurückgingen.

Auf ähnliche Weise, wie es das in Kap. I ('Frontlyrik als Zeugnisliteratur') besprochene 'De profundis' Georges Chennevières tut, bringt auch Paul Costels 'Les voix du gouffre' Vorwürfe gegen die 'Daheimgebliebenen' zum Ausdruck, an die sich die Stimmen aus den Schützengräben vor der Folie des *De profundis*-Intertextes richten (*Les hurlements de l'enfer*, 1919). Im letzten der drei Teile des epischen Poems thematisiert der lyrische Sprecher das Erinnern und verleiht dem Text die Perspektive eines Rückblicks. Die Präsenz der traumatischen Erinnerung wird abermals als ein Wiedererleben dargestellt. Die Stimmen der Leidenden werden erneut wahrgenommen, das Bild des versteinernen Schreckens und der Ausdruck des Nicht-Begreifens erinnern an Erfahrungen posttraumatischer Belastung. Das Niederschreiben des Erlebten wird als Notwendigkeit empfunden:

[...]

Ils m'ont bien arrangé – Nom de Dieu que je souffre
Ne me laissez pas là ...

C'étaient les voix du gouffre

41 www.cnrtl.fr, letzter Zugriff 30.10.2019.

Et il semblait qu'on entendait rire la Mort ;
 Aujourd'hui, voyez-vous, je les entends encor,
 J'entends encor ces voix qui hurlaient, effroyables,
 Ou qui geignaient, pleuraient ou râlaient lamentables ;
 J'en suis encor parfois sombre et glacé d'horreur ;
 [...]
 J'en suis aujourd'hui de nouveau, halluciné
 Et déjà je l'étais, rêveur prédestiné
 Lorsque les lendemains de ces fauves délires
 Ce que j'avais vu, senti, il me fallait l'écrire
 Ah ! guerre, qui m'enveloppait de ton ardeur !
 Ah ! ce drame formidable où j'étais acteur !
 Donc je l'ai vu pourtant, ce drame formidable
 J'en ai gravé dans moi l'image épouvantable
 [...] ⁴²

Erinnerung und Schuld

Auch Noël Garnier widmete einen Teil seiner Lyrik der Kluft zwischen den Heimkehrern und der zivilen Welt, in der sich diese kaum mehr zurechtfinden. Vor allem seine zweite, 1926 erschienene Sammlung von Kriegsgedichten, *Le mort mis en croix*, ist dieser Thematik gewidmet und kann größtenteils als Veteranenlyrik angesehen werden. Den Höhepunkt von Garniers Auseinandersetzung mit der Heimkehrerproblematik stellen die Kapitel 'IV. L'oubli des morts. Veuves', 'VI. L'oubli des morts. Tu quoque...' und 'VII. Poèmes du remords' dar.

Garniers Veteranenlyrik ist ähnlich wie die Marcel Sauvages voller schmerzvoller Erinnerungsbilder, die die Problematik der traumatischen Erinnerung zur Sprache bringen. So erscheint im Eingangsgedicht der 'Poèmes du remords' die im Schreiben aufgerufene Erinnerung als ein Wiederöffnen der Wunden der Toten: «Des larmes coulent de leurs yeux / Plus cuisantes que des reproches, / Leurs blessures à mon approche / Se sont rouvertes, sans un cri». ⁴³ Auch bei Garnier wird, wie bei Sauvage, immer wieder das strukturierende Stilmittel der kontrastiven Gegenüberstellung eingesetzt oder mit Überblendungsbildern gearbeitet.

⁴² Paul Costel: *Les hurlements de l'enfer*, S. 18. In der Lyriksammlung Paul Costels findet sich eine *note de l'auteur* zu 'Les voix du gouffre', wo das Wort «ivre» erklärt wird. Diese verwundernde Anmerkung gibt wohl Aufschluss darüber, dass sich Costel nicht primär an ein 'belesenes' Publikum richtete. Er scheint vielmehr die ehemaligen Kameraden anzusprechen, wie der umgangssprachliche Ausdruck in «Il ne s'agit pas du pinard» suggeriert. Doch es ist vor allem der Modus der Ironie, der an dieser Anmerkung überrascht (*Les hurlements de l'enfer*, S. 13).

⁴³ Noël Garnier: *Le mort mis en croix*. Paris: Flammarion 1926, S. 140.

In 'Nostalgie de la guerre' aus 'VII. Poèmes du remords' (*Le mort mis en croix*) etwa steht der «baiser sacrilège» einer leidenschaftlichen Liebeszene im Kontrast zur Erinnerung an den im Zuge des Fronteinsatzes erfahrenen und auch den Toten zuordenbaren Geschmack von Sand im Mund. Hier wird die Kriegserinnerung über den Geschmackssinn aufgerufen. Die solchermaßen konkrete, detaillierte Wahrnehmung lässt die Erinnerung als besonders präsent erscheinen, als 'Flashback', durch den der lyrische Sprecher in die Vergangenheit zurückversetzt wird:

Nostalgie de la guerre

J'ai pris ta bouche et tes seins droits
D'un même baiser sacrilège.
Ma peine a fondu sous tes doigts
Comme, au soleil levant, la neige.

J'ai l'horreur de ce vide en moi,
J'ai trahi mes morts encore une fois.

Ah! courber sous mille linceuls
Comme autrefois mon front en deuil,

Ne pas avoir d'autre pâture
Que le sang de mille blessures,

Saigner, saigner, saigner autant
Que mes soldats, en d'autres temps,

Lorsque la guerre insatiable
Emplissait ma bouche de sable,

Comme au fond d'un trou sans espoir
Un mort mâchant l'éternel soir.⁴⁴

In der Heimkehrerlyrik Noël Garniers ist das Motiv des Vergessens eng mit Schuldgefühlen verbunden. Bereits das Nachlassen des Schmerzes gleicht einem Verrat an den gefallen Kameraden. Auch in anderen Texten der Sammlung erscheint die Liebe wie hier als Heilmittel, indem sie das Erlebte zumindest kurzzeitig vergessen lässt. Doch gerade dadurch wird die Liebe auch zum Akt des Verrats, als Ausdruck des Lebendigen schlechthin ist sie ein Affront gegenüber den Toten.

Die Anklage in 'Et moi aussi (Pour Suzanne)' richtet sich gegen das vergessende Selbst («que les morts me pardonnent»). Das Vergessen wird als allmählicher Prozess dargestellt, dem anfangs die traumatische Präsenz von Kriegserinnerungen,

⁴⁴ Ebda., S. 143 f.

die den lyrischen Sprecher selbst in Momenten der Leidenschaft heimsuchen, entgegensteht. Auch hier erscheint die Liebe aber schließlich als Mittel der Überwindung der Vergangenheit. Sie überwindet den Zustand der emotionalen Taubheit und birgt den lyrischen Sprecher dadurch gleichsam aus der Todesnähe:

[...]
 Le sang de mon cœur a tari
 Comme si l'avait bu le sol;
 Tes mains, en vain, cherchent mon front,
 Et tes lèvres, mon corps meurtri.

Volupté, tu es impuissante
 Avec tes bras faibles de femme.
 A combler ce vide d'une âme
 Que le regret du passé hante.

Mais d'autres soirs, quand tu te coules
 Le long de moi, tendresse chaude
 Sur le sombre divan où rôde
 Le désir au visage double,

[...]
 J'oublie – que les morts me pardonnent –
 Le destin cruel de ma Vie.

Chaque nuit, un peu plus, j'oublie.⁴⁵

Auf die Situation hinterbliebener Frauen übertragen und meist aus deren Sprecherperspektive dargestellt finden sich die Motive des Vergessens und der Schuldgefühle auch im Kapitel 'IV. L'oubli des morts. Veuves' wieder, wie etwa die folgenden Verse aus dem Eingangsgedicht 'Peau de chagrin' veranschaulichen:

Mon amour, je t'en fais l'aveu,
 L'oubli est là, l'oubli me veut.

Il est dans l'air que je respire,
 Dans le parfum de cette rose,
 Et dans le baiser que se donnent
 Mes lèvres mordues jusqu'au sang⁴⁶

⁴⁵ Ebda., S. 107 f.

⁴⁶ Ebda., S. 67.

Bekenntnisse zum Leben wie dieses werden der schmerzvollen Erinnerung, aber auch der Schuld der Vergessenden gegenübergestellt, die etwa in 'Prophétie' in ironisch-sarkastischem Stil angeklagt werden:

Une heure (moins encore, peut-être)
Par jour tu penseras à lui.
Au piano, ou dans ton lit,
Ou aux Galeries Lafayette.

Alors tu fermeras les yeux
Renversée, blonde et si jolie
Dans ton mi-deuil, un peu pâlie
Pourtant, et les doigts douloureux⁴⁷

Generell kann zur Lyrik Noël Garniers gesagt werden, dass sie von hoher emotionaler Expressivität ist. Sie fokussiert die Innenwelt der Sprecherinstanzen und gleicht nicht der appellativ anklagenden Lyrik von Teilen des Werks François Porché oder Larréguy de Civrieux, auch nicht der sachlichen, wenn auch dieselbe emotionale Wirkung erzielenden Lyrik etwa Sauvages. Die Emotionalität wird nicht nur verbal, sondern auch durch Klang und Rhythmus vermittelt. Eine große Bandbreite kennzeichnet den Einsatz der Metrik, Freiheiten in der Vers- und Strophenstruktur erzeugen effektvolle Pausen und Hervorhebungen. Der metrische Rhythmus, der oft auch innerhalb der Texte variiert, wird zudem zur Stütze der dialogischen Mehrstimmigkeit eingesetzt, die viele Texte Garniers charakterisiert.

Ein Text, der das Vergessen der Gefallenen bereits früh thematisiert, nämlich den Angaben des Autors zufolge an der Ardennenfront drei Tage vor Kriegsende, ist Henri Dalbys 'Poème de la fin des guerres' (*Poèmes de la vie mordue*, 1922), den Nancy Sloan Goldberg in ihre Anthologie aufnimmt.⁴⁸ Hier stellt der lyrische Sprecher aus der Perspektive eines Frontsoldaten seiner Vision von der euphorischen Rückkehr und Wiedervereinigung der Soldaten mit ihren Angehörigen den Gedanken an die Gefallenen «[...] qui n'ont pas saisi la seule chance / Eparse en l'air, autour, de vivre malgré tout» gegenüber. Die zusammengekommen fast unzähligen Lebensjahre der verlorenen Kameraden, die die Erinnerung bewahren sollte, werden den kurzen Momenten der «retours» und «retrouvances» mit deren Intensität und Lebendigkeit («une minute de la vie») gegenübergestellt. Eine Gegenüberstellung, die rhythmisch durch die Längenvariation der freien Verse unterstützt wird. Es sind noch nicht die besonders in der Veteranenlyrik verbreiteten Schuldgefühle, sondern vielmehr die Sorge, dass in der Euphorie der Heimkehr die Erinnerung

⁴⁷ Ebda., S. 79.

⁴⁸ Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 308–309.

verblassen würde, was hier zum Ausdruck gebracht wird. Was kann die Erinnerung an die Vergangenheit in Konkurrenz zu einer solchen, wenn auch hier in die Zukunft verlegten Gegenwart noch ausrichten? In der Schlussstrophe vermag der symbolische 'zweite Tod' des Vergessens einmal mehr das Gefühl des Übermaßes und der Nutzlosigkeit des Kriegsofers zu verdeutlichen:

Poème de la fin des guerres

Vous qui pourrissez sous la terre,
Les soldats,
Les soldats de la pauvre guerre
Tombés dans un grand geste inutile des bras,

De vos bras qui n'ont pas saisi la seule chance
Eparses en l'air, autour de vivre malgré tout,
Entendrez-vous ce soir de vous parler vos mères,
Ce soir où ce sera la paix.

[...]

Il y aura cent fois la minute présente,
Mille fois, des milliers de fois,
Dans les retours.
Il y aura cinq cents récits de vos enfances,
Où mille fois cinq cents
Dans les retours.

Il y aura
Une minute de la vie
Dans les cent mille retrouvances.
Il y aura
Cent mille fois vingt ans de vie
Dans le moment du souvenir.

Et, cependant, que serez-vous?
Entendrez-vous ce soir le récit de vos mères...
Oh! Qu'à jamais la terre ait bouché vos oreilles,
Les soldats!...

Que vous ne mourriez pas
A nouveau
De l'inanité des passés
Devant une seconde immense du présent.⁴⁹

⁴⁹ Henri Dalby in: ebda., S. 308 f.

Eine weitere Gruppe von Kriegs- und Heimkehrerlyrik thematisiert die im Zuge des Einsatzes im Gefecht erworbenen Schuldgefühle, die oft deutlich traumatischen Charakter annehmen. Auch sie sind mit dem Motiv des Erinnerns oder vielmehr des Nicht-Vergessen-Könnens verknüpft und drücken Emotionen aus, die auch prominent in der Erzählliteratur verarbeitet wurden – man denke an Blaise Cendrars' *J'ai tué* (illustré par Fernand Leger, 1918) oder einschlägige Stellen aus Maurice Genevoixs *Sous Verdun* (1916). In den Worten, die Marcel Sauvage seiner Erzählung 'Le premier homme que j'ai tué' (1929) voranstellt, scheint das Trauma beinahe fassbar: «[...] ... J'ai tué un homme dont l'agonie se prolonge au milieu de mon existence: un mort qui ne veut pas mourir et que je ne peux plus tuer. Il est couché en travers de mes vingt ans. Depuis lors, il saigne sur tous mes souvenirs.»⁵⁰ Dennoch ist die Thematik des Tötens im Nahkampf in der Frontliteratur im Allgemeinen wenig präsent – dies mag einerseits an der Form der Kriegsführung liegen, lässt andererseits möglicherweise auf die Schwierigkeit der Darstellung dieser Thematik schließen.

Die vielleicht meistzitierten Verse aus dem Bereich der internationalen Lyrik, die das Töten zur Sprache bringen, stammen aus Siegfried Sassoons mit 4. Februar 1918 datiertem Gedicht 'Remorse' (*War Poems*, 1919). Explizitheit wie diese ist in Bezug auf das Töten in der französischen Lyrik selten zu finden, wenn auch der auf Schockwirkung abzielende Stil beispielsweise an Paul Costels 'Corps à corps'⁵¹ erinnert:

[...]
 'Could anything be worse than this?' – he wonders,
 Remembering how he saw those Germans run,
 Screaming for mercy among the stumps of trees:
 Green-faced, they dodged and darted: there was one
 Livid with terror, clutching at his knees ...
 Our chaps were sticking 'em like pigs ... 'O hell!
 He thought – 'there's things in war one dare not tell
 Poor father sitting safe at home, who reads
 Of dying heroes and their deathless deeds.'⁵²

Im Gedicht 'L'instinct' (*Les Minutes rouges*, 1926) von Lucien Linais, das sich in Jacques Béals Anthologie findet, stellt die Sprecherinstanz die Gedanken und Emotionen eines Frontsoldaten vor und nach seinem ersten Nahkampf im Zuge

⁵⁰ Marcel Sauvage: *Le Premier Homme que j'ai tué*. Paris: La renaissance du livre 1929 [rééd. Grasset 1976], S. 9.

⁵¹ Paul Costel: *Les hurlements de l'enfer*, S. 27–29; s. unser nächstes Kapitel.

⁵² Siegfried Sassoon in: Dominic Hibberd/John Onions (Hg.): *Poetry of the Great War*, S. 149.

eines Angriffs («la minute tragique, vers / laquelle le conduisait, fatalement, la haine des hommes») dar. Aus distanzierterer Perspektive als der der 'autodiegetischen' Frontgedichte wird im Sinne eines Unschuldskurses zuerst vermittelt, dass selbst der Friedfertige, der auf ein «passé d'amour et bonté» zurückblicken kann, in der Extremsituation zu töten in der Lage ist. Niemand ist vor dem «instinct» gefeit.

Der Eröffnungsvers «Avant l'attaque, il s'ignorait» kehrt das Entfremdungserlebnis, das in vielen anderen Texten zum Ausdruck kommt, um: Die Tatsache, dass im Zuge der Grenzerfahrung die (Überlebens-)Instinkte Überhand gewinnen, führt hier zur Erweiterung der Selbstkenntnis, wogegen man sich anderswo selbst nicht mehr zu erkennen scheint. In erster Linie werden jedoch die «remords»-Gefühle fokussiert, von denen die Figur des Soldaten nach dem im Text ausgesparten Akt des Tötens eingeholt wird und die den durch eine Leerzeile markierten zweiten Teil des Textes (das 'Danach') thematisch bestimmen. Die Schuldgefühle wachsen an und erreichen schließlich das (traumatische) Ausmaß eines inneren «fleuve de sang». Linais verfasste seine Kriegsgedichte 1915 bis 1918 in Vauquois (Meuse), Verdun, Berry-au-Bac (Aisne) und zuletzt an der Somme.⁵³ Hier wird der zweite Teil des Gedichts wiedergegeben:

[...]
 La fierté l'a fait un moment redresser le torse.
 Mais de l'ombre est descendue dans son cœur.
 Un trouble indescriptible a voilé sa satisfaction première.
 Quelque chose de visqueux, comme de la honte, s'est répandu dans son être.
 Il a l'impression qu'une source tiède coule en sa chair, avec un bruit de sanglots.
 Le remords envahit son âme, comme un fleuve de sang.⁵⁴

Etwas bekannter ist vielleicht Jean-Michel Renaitours 'Tuer' aus *La Mort du feu* (1919), das über Romain Rollands Anthologie der *Poètes contre la guerre* (1920) den Weg in Nancy Sloan Goldbergs *En l'honneur de la juste parole* (1993) gefunden hat und nicht näher als mit dem Jahr «1918» datiert wird. Renaitour, der nur kurze Zeit als *bombardier* eingesetzt war, bringt die Selbstvorwürfe eines Piloten zum Ausdruck:

Tuer
 Tuer! Toujours tuer! Mon Dieu! Pourquoi tuai-je?
 Qui vous expiera donc, crimes que je commets?
 Ce n'est pas un destin que répandre à jamais

⁵³ Jaques Béal (Hg.): *Les poètes de la Grande Guerre*, S. 61.

⁵⁴ Lucien Linais: *Les minutes rouges*, S. 39.

Du sang dans les blés d'or et du sang sur la neige!
 La nuit, mon biplan noir m'emporte, et mon vol noir
 Est lourd des lourds obus avec quoi je bombarde,
 Et la Lune, oeil du Ciel, en pitié me regarde
 Car je dois être alors apitoyant à voir.
 Je pâlis dans la guerre... Et, comme a dit Racine,
 Brûlé de plus de feux que je n'en allumai,
 Quand, sur un objectif, je dois assassiner,
 C'est un peu de mon cœur, je crois, que j'assassine...⁵⁵

Hier fällt die Antwort auf die Schuldfrage anders aus als etwa in Linais' 'L'instinct', wo es «la haine des hommes» ist, der kollektive Hass, der das Schicksal des einzelnen Soldaten lenkt. Das Argument des Schicksals findet bei Renaitour keine Geltung: «Ce n'est pas un destin que répandre à jamais / Du sang [...]». Die Wiederholung von «tuer» und schließlich «assassiner» hebt das ausgeprägte Täterbewusstsein hervor, das hier trotz aller bekannten Umstände solcher Einsätze zum Ausdruck kommt und dem Text einen besonderen Stellenwert in der Lyrik des Ersten Weltkriegs verleiht. Wie die Schlussverse suggerieren, ist der hier problematisierte Einsatz emotional extrem geladen und richtet sich letztendlich auch gegen ein Selbst, das sich durch Emotionsverlust zu schützen scheint: «Quand, sur un objectif, je dois assassiner, / C'est un peu de mon cœur, je crois, que j'assassine ...»⁵⁶

Schreiben und Schuld

Zu Beginn dieser Studie wurde der Zeugnisaspekt ausgewählter französischer Frontlyrik untersucht. Als häufiger und sogar topischer Bestandteil einer Lyrik, deren Aussagesubjekt seine Rolle als Zeuge hervorhebt, wurde dabei das Sprechen anstelle der Kameraden identifiziert. Ein zentraler pragmatischer Aspekt solcher Lyrik findet sich demnach in der Intention, das Wort zu übernehmen für diejenigen, die sich über die thematisierten Geschehnisse nicht oder nicht mehr äußern können. Das Ablegen von Zeugnis wird als Wahrnehmen einer Verantwortung empfunden und dient nicht nur dem Aufdecken, sondern auch dem Festhalten und dem Erinnern von Leid und Unrecht. In den unter dem Fokus der Zeugnishaftigkeit untersuchten Texten wurde das Zeugnisgeben anstelle Anderer durchweg als Pflicht dargestellt und selten kritisch hinterfragt.

⁵⁵ Jean-Michel Renaitour in: Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 341.

⁵⁶ Ebda.

Doch das Schreiben anstelle Anderer wurde auch als Usurpation dargestellt und mit dem Ausdruck von Schuldgefühlen verbunden. Dabei spielt gerade der Rückgriff auf Lyrik oder narrative Fiktionalisierung eine Rolle, die Ästhetisierung und Fiktionalisierung, die einerseits als Bedrohung für die Authentizität des Gesagten empfunden werden, andererseits auch das moralische Problem des Profit-schlagens durch die Literarisierung des Leids Anderer aufwerfen. Besonders prominent spiegelt sich eine solche Haltung in den letzten Sätzen von Roland Dorgelès' *Les Croix de bois* (1919) wider. Der Erzähler stellt den geschilderten Schrecken des Fronterlebnisses positive Aspekte gegenüber, die im Roman ebenfalls zur Sprache kommen. Schuldgefühle und die Befürchtung, das Leid der Kameraden verharmlost zu haben, prägen seine Schlussworte:

C'était le bon temps ... Oui, malgré tout, c'était le bon temps, puisqu'il vous voyait vivants ... On a bien ri, au repos, entre deux marches accablantes, on a bien ri pour un peu de paille trouvée, une soupe chaude, on a bien ri pour un gourbi solide, on a bien ri pour une nuit de répit, une blague lancée, un brin de chanson ... Un copain de moins, c'était vite oublié, et l'on riait quand même ; mais leur souvenir, avec le temps, s'est creusé plus profond, comme un acide qui mord ...

Et maintenant, arrivé à la dernière étape, il me vient un remords d'avoir osé rire de vos peines, comme si j'avais taillé un pipeau dans le bois de vos croix.⁵⁷

Das Bild der aus den titelgebenden «croix de bois» geschnitzten Pfeife, topisches Symbol für die Stimme des Dichters, kann als Sinnbild für die an dieser Stelle endende Erzählung aufgefasst werden. Die Verarbeitung des Holzes der Grabkreuze zur Pfeife, des Leids zur ästhetisierenden und fiktionalisierenden Erzählung, suggeriert nicht nur eine verändernde Einwirkung auf das Geschehene, sondern auch eine Verletzung, einen Affront gegenüber den leidenden und gefallenen Soldaten und kommt einem Sakrileg gleich.

Ähnlich wird das Schreiben in Noël Garniers 'Hommes' dargestellt, dem Eingangsgedicht der Garniers Freunden Pierre Benoit, Henri Béraud und Roland Dorgelès gewidmeten 'Poèmes du remords', die das Schlusskapitel von *Le mort mis en croix* (1926) bilden, im Nachkriegskontext stehen und die Erinnerung thematisieren. Der Text erscheint als Ausdruck der im untenstehenden Kurzvers hervor gehobenen «remords», überlebt zu haben, wie auch der Schuldgefühle, den Toten die Worte gleichsam zu usurpieren. Schließlich ist es eine Isotopie des Schweigens, die den Text neben denen des Leids und des Opfers dominiert. Das Christus bild, das als *métaphore obsédante* dem Gedichtband eine Art Leitmotiv vorgibt,

⁵⁷ Roland Dorgelès: *Les croix de bois*, S. 307 f.

wird dabei sowohl auf den lyrischen Sprecher selbst als auch auf die gefallen Kameraden übertragen:

Je suis revenu vers les hommes
 Portant l'héritage sacré
 Comme une couronne d'épines
 Sur mon front encor déchiré.

J'aurais voulu me taire aussi
 Comme les morts dans leurs linceuls
 Afin que chacun entendît
 Les mots qu'ils ont prononcés, seuls.

[...]

Je jure: aucun orgueil en moi
 Ne levait un front sacrilège,
 J'eusse accepté de mourir là
 Si quelqu'un en avait douté.

Je ne demandais qu'à me taire
 Puisque le silence des morts
 Mêlait en moi son goût de terre
 Et de remords.⁵⁸

Immer wieder finden sich in autoreflexiven Gedichten oder in Vor- und Nachworten zu Gedichtbänden, Erzählungen und Romanen neben selbstsicheren Bekräftigungen der Repräsentativität der eigenen Zeugenschaft auch Zweifel, als Sprachrohr für Andere fungieren zu können, oder, wie hier, gar das Gefühl, mit dem Schreiben über die Toten ein Sakrileg zu begehen. Das Festhalten der Erinnerung wird in Garniers 'Hommes' schließlich als Wiederöffnen der Wunden der Toten dargestellt. Es scheint, als würde ihnen neuerlich Leid zugefügt. Doch Bilder wie die folgenden verweisen auch auf die Unmittelbarkeit und Schärfe der traumatischen Erinnerung:

Des larmes coulent de leurs yeux
 Plus cuisantes que des reproches,
 Leurs blessures à mon approche
 Se sont rouvertes, sans un cri.

58 Paul Costel: *Les hurlements de l'enfer*, S. 137 f.

Oh! silence, plus lourd au cœur
 Que les injures des vivants.
 Que vous ai-je donc fait, mes morts,
 pour que vous taisiez ainsi?

[...] ⁵⁹

Das Gedicht endet schließlich mit zwei isolierten, den Rhythmus stark bremsenden Versen, in denen der lyrische Sprecher die verlorenen Kameraden um Verzeihung bittet. Die begangene Schuld findet sich in der Versprachlichung der Erinnerung, doch auch im eigenen Überleben, für das das Opfer der Gefallenen wirksam geworden zu sein scheint: «– Pardonnez-moi, pardonnez-moi – // Vous, que la terre a mis en croix.»

Schuldgefühle und andere mit der Erinnerung verknüpfte Emotionen werden oft nicht zum Thema gemacht, sondern kommen auf andere Weise zum Vorschein. Sie finden Ausdruck in einem Sprachgebrauch, der, wie Antoine Compagnon meint, das Unbehagen («malaise») des Verfassers spürbar macht: «On ne saura jamais si Cendrars a ‘décollé’ son Allemand, si Paulhan a ‘traversé’ le sien, si Genevoix a ‘collé une balle de revolver’ aux siens, mais toutes ces expressions, ces périphrases suffisent à signaler leur malaise». ⁶⁰

Ein Indiz für die starke emotionale Involviertheit ist auch die Hyperbolik, die bei der Schilderung von Extremsituationen sehr oft ins Spiel kommt. Genau diese Hyperbolik macht Norton Cru etwa Henri Barbusse zum Vorwurf. Als lyrisches Beispiel mag hier Paul Costels ‘Le corps à corps’ ⁶¹ dienen, ein Text, den Jacques Béal auszugsweise in seine Anthologie aufgenommen hat. ⁶² Datiert mit «juillet 1918» wird hier das Töten des Feindes im einzunehmenden Schützengraben als ein ‘Gemetzelt’ geschildert, dessen Verbalisierung die Leser*innen beinahe überfordert und Ausdruck einer «brutalité ancestrale» ist, deren Empfindung im Text thematisiert wird. Der folgende Ausschnitt soll einen Eindruck der Drastik von Paul Costels ‘Le corps à corps’ vermitteln, die – so die These – als Ausdruck der Emotionalität des Aussagesubjekts beziehungsweise, mit White (s. Kap. V), auch als Ausdruck der *middle-voicedness* des Textes gelesen werden kann:

[...]
 Et ce n'est plus à la grenade,
 C'est au couteau que l'on se bat ;

⁵⁹ Ebda., S. 137.

⁶⁰ Antoine Compagnon (Hg.): *La Grande Guerre des écrivains*, S. 42.

⁶¹ Paul Costel: *Les Hurllements de l'enfer*, S. 27–29.

⁶² Jaques Béal (Hg.): *Les poètes de la Grande Guerre*, S. 98.

On l'enfoncé dans la chair: ah !
 Quelle lourde odeur de sang fade !

Il coule sur vous du corps enlacé,
 Il coule par terre du corps qui bouge,
 Se débat, puis meurt, inerte et lassé.
 Il coule à vos pieds en un grand lac rouge,

[...]

La mort ... la mort ! on frappe, on tape, on cogne
 Avec fureur, aveuglement, comme un bourreau
 Dans le tas, on agit la funèbre besogne ;
 On happe, étrangle, comme un chien avec ses crocs ;
 L'on mord, l'on tue, par tous moyens, sans vergogne.
 [...] ⁶³

Peter Kuon unterscheidet in seiner Studie *L'écriture des revenants* (2013) bezogen auf Berichte und literarische Werke, die Holocausterlebnisse darstellen beziehungsweise verarbeiten, zwischen «écritures traumatisées», in denen der oder die Verfasser*in mehr oder weniger unbewusst 'Spuren' des Traumas im Sprachgebrauch hinterlässt, ohne dieses direkt in Worte zu fassen, und «écritures du trauma», in denen die Verbalisierung der traumatischen Erlebnisse gelingt – oft dadurch, dass das Schreiben selbst zum Bewältigungsprozess wird.⁶⁴ Der Unterschied liegt darin, wie die Versprachlichung funktioniert und was beziehungsweise wie viel verbalisiert wird. Dieser Unterschied, der auch mit dem Grad der Bewältigung korreliert, ist allerdings ein dermaßen gradueller, dass es aus unserer Sicht und bezogen auf die hier im Fokus stehenden Korpora, in denen es zudem um eine andere Art von Traumatisierung geht, schwierig erscheint, zwischen «écritures traumatisées» und «écritures du trauma» zu unterscheiden. In den meisten unserer Texte scheinen beide *écritures* miteinander einherzugehen. Die schwierigste Frage lautet hier, inwieweit die lyrische Poetisierung von Fronterlebnissen literarisiert und ästhetisiert oder unbewussten 'Spuren' des Traumas Raum gibt. Kann Lyrik mit ihrer hochstilisierten Sprache überhaupt zum nachvollziehbaren Träger einer *écriture traumatisée* werden? Unsere Hypothese bejaht dies, eine Affirmation, die beispielsweise durch die in einigen unserer Textbesprechungen hervorgehobenen Distanzierungsmechanismen bekräftigt werden kann.

Die nächste Frage, die sich stellt, ist, welche Rolle es überhaupt spielt, ob Spuren von Traumata bewusst, halb bewusst/intuitiv oder unbewusst hinterlas-

⁶³ Paul Costel: *Les hurlements de l'enfer*, S. 28–29.

⁶⁴ Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 285 ff.

sen werden. Nicht alle unserer Texte können als professionelle Literatur gelten, und nur sehr wenige nutzen die Möglichkeiten des avantgardistischen Ausdrucks. Wenn die Evidenz von *écritures traumatisées* in semiprofessioneller Lyrik vielleicht nicht überraschen mag, so kann zudem gesagt werden, dass sich im Sprachgebrauch auch der Lyrik mit hohem literarischem Anspruch 'Spuren' von Traumata finden lassen. Sie sind im selben Maße sichtbar, selbst wenn sie andere Gestalt annehmen. Solche 'Spuren' zu detektieren fällt nicht schwer. Allerdings bewegen wir uns mit Rückschlüssen auf die Senderverfassung immer auf heiklem Terrain. Denn, wie Isabella von Treskow einwirft, «Über die Wahrheit von Traumata, über ihre Existenz und Abwesenheit lässt sich in der Tat nicht urteilen».⁶⁵ Was aus text- und literaturwissenschaftlicher Sicht zählt, ist, die Strukturen von Traumata und Spuren von möglichen Verarbeitungsprozessen aufzuzeigen. Es geht nicht darum, deren konkreten Ursprung oder Entstehungskontext zu ermitteln. Es geht ebenso wenig darum, diese Strukturen und Spuren auf einen realen traumatischen Hintergrund zurückzuführen.

Abgründe und Bewältigung: Charles Vildracs *Chants du désespéré*

Sicherlich ist die Annahme zu kurz gegriffen, traumatische Erlebnisse könnten entweder verbalisiert werden oder eben nicht, d. h. eine Deutung erfahren, indem sie in eine sinnvolle, kohärente Ordnung gebracht und dadurch auch bewältigt werden, oder rational nicht zugänglich sein und allenfalls ihre Spuren in der Sprache hinterlassen, sobald sich diese dem traumatischen Kern nähert. Gerade die Literatur verfügt über Möglichkeiten, nicht unbedingt dem traumatischen Erlebnis selbst, sondern dem Trauma an sich eine Gestalt zu geben, d. h. dessen Unfassbarkeit, dessen Unsagbarkeit sowie dem Schmerz des Erinnerns Ausdruck zu verleihen. Denn das Unbewältigte, das weder Deutung noch Sinn erfahren hat, das durch einen Emotionsüberschuss gekennzeichnet ist und auf das rational und verbal kaum zugegriffen werden kann, nimmt eine traumatische Präsenz an, deren Empfindung wiederum in Texte wie die hier fokussierten einfließt. Der Empfindung dieser Präsenz Ausdruck zu verleihen, ist bereits ein erster Schritt der Bewältigung.

So vermögen etwa die Texte aus Charles Vildracs mehrfach aufgelegten *Chants du désespéré. 1914–1920* (nrf 1920 und 1946; nrf/Gallimard 2016), solcher Empfin-

⁶⁵ Isabella von Treskow: Zeugnis als Genre und Schreibpraxis. Zu Peter Kuons *L'écriture des revenants*. In: *Romanische Studien* 3 (2016), S. 493–498, S. 496.

derung Ausdruck zu verleihen. Aus mehreren Gründen nimmt Vildrac Gedichtband, der großteils aus der rückblickenden Perspektive des Ausgemusterten oder Veteranen verfasst ist, aus unserer Sicht eine herausragende Stellung ein. Es sind in erster Linie das Erinnern und der Bewältigungsprozess, die in seiner Lyrik thematisiert werden. Konkrete Kriegserlebnisse kommen in diesen Gedichten kaum zur Sprache. Die Sensibilität, mit der Vildrac das Innere eines von Traumata Verfolgten aushorcht, ist bemerkenswert. Durch den Einsatz einer reichen Symbolik verleiht Vildrac seinen Texten eine Tiefe, die sie zu Zeugnissen par excellence der Bewältigung, deren Gelingens und deren Scheiterns werden lässt. So finden sich etwa in 'Retour de la guerre, III' folgende Bilder: «– *La moisson étouffe et aveugle / L'ample grenier qui la contient / Mais d'où jaillira chaque gerbe / À son tour, avec tous ses grains*».⁶⁶

Nancy Sloan Goldberg ordnet Vildrac in ihrer Anthologie der Gruppe der «Vissionnaires» zu, hebt seinen (unanimistischen) «optimisme intense, sa foi dans la vie et son amour pour tous» hervor, den sie den Texten der *Chants du désespéré* sowie auch seiner späteren Literatur entnimmt, und weist auf den (für die Abbaye charakteristischen) Einfluss Walt Whitmans hin.⁶⁷ Mitbegründer der groupe de l'Abbaye sowie Freund und Schwager Georges Duhamels, publizierte er bereits vor dem Krieg zwei Lyriksammlungen, war einer der erfolgreichsten Dramaturgen im Frankreich der 1920er Jahre und wirkte später vor allem als Kinderbuchautor. Er war bereits vor dem Krieg Rainer Maria Rilke freundschaftlich verbunden, mit dem er einen jahrelangen Briefwechsel unterhielt. Im August 1914 wurde Vildrac als Infanterist einberufen, wo er an den Kämpfen der Argonne-Front beteiligt war. Ab Mai 1915 wirkte er schließlich als Sanitäter. 1919 schloss sich Vildrac der pazifistischen *Clarté*-Bewegung an. Vildrac war einer derjenigen Dichter, die während des Krieges schwiegen und erst im Nachhinein ihren Kriegserlebnissen Ausdruck verliehen («Après ce long silence, après ce dur voyage, / Quelque chose, toujours, frissonne dans ta voix / Mais ce n'est plus la joie», 'Retour de la guerre', II).⁶⁸ An den *Chants du désespéré* arbeitete Vildrac noch bis zur Ausgabe von 1946 weiter.

Die Georges Pioch gewidmeten lyrischen 'Souvenirs' aus den *Chants du désespéré* können als Beispiel dafür dienen, wie Vildrac den Schmerz des Erinnerns und die Präsenz des Traumas zu vermitteln vermag. Das zentrale Thema des Textes, der sich, wie auch drei Gedichte Piochs, in Romain Rollands Anthologie findet, ist dabei der Prozess der Bewältigung, dessen Gelingen in Form des Konditionals in Aussicht gestellt wird. Wenn das Kriegserlebnis auch omnipräsent erscheint,

⁶⁶ Charles Vildrac: *Chants du désespéré*, S. 68.

⁶⁷ Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 189–190.

⁶⁸ Laurence Campa: *Poètes de la Grande Guerre*, S. 25; Charles Vildrac: *Chants du désespéré*, S. 66.

so werden konkrete Bezüge darauf vollkommen ausgespart. Allein der Globalbegriff «la guerre» und Abstrakta wie «souvenirs» und «désastres» verweisen darauf, geht es doch nicht um den Krieg an sich, sondern um das durch Repetition hervorgehobene dreijährige Verfangensein im Kriegserlebnis. Im Folgenden werden die ersten Strophen aus Vildracs 'Souvenirs' wiedergegeben:

Souvenirs, ô souvenirs !
Le présent pèse sur vous
Comme l'eau sur des jardins
Submergés depuis trois ans !

La guerre sur vous s'augmente
Et ajoute à votre foule
D'autres souvenirs noyés.⁶⁹

Eine Isotopie des Ertrinkens verweist auf die scheiternde Bewältigung des Kriegserlebnisses. Es geht nicht um das Vergessen der personifizierten «souvenirs [...] Submergés depuis trois ans», sondern ganz im Gegenteil um ein Anwachsen der traumatischen Substanz, ein metaphorisches 'Abtauchen' der Kriegserlebnisse in den Bereich der Verdrängung und des Unterbewusstseins: «La guerre sur vous s'augmente / Et ajoute à votre foule / D'autres souvenirs noyés». Die Überschwemmung der Gärten, die als Symbol positiver Erinnerungen fungieren, deutet auf die Unmöglichkeit des Begreifens von überwältigenden, keiner kohärenten Deutung zuführbaren Erlebnissen hin.

Je voudrais m'en aller seul
Sur un haut plateau ;
Je ne verrais que le ciel,
Le ciel de toujours
Et les tribus d'herbes frêles
Qui tremblent et rêvent.

J'établirais mon abri
Dans les cailloux millénaires
Fidèles du vieux soleil.⁷⁰

Entgegengesetzt zu den Bildern des Versinkens und Ertrinkens kommen hier Licht, Höhe und Himmel ins Spiel. Der Wunsch, auf ein «haut plateau» zu gehen und den Himmel zu sehen, verbildlicht ein mentales Heraustreten aus der Extremsituation. Die nunmehr distanziert betrachteten «tribus d'herbes frêles / Qui

⁶⁹ Charles Vildrac: *Chants du désespéré*, S. 18.

⁷⁰ Ebda.

tremblent et rêvent» können auf die Masse der im Krieg involvierten Soldaten bezogen werden, aus deren Perspektive sich der Sprecher lösen würde, wenn er es könnte («Je voudrais m'en aller seul»). Es wird ein Weg der Bewältigung vorgegeben, der noch nicht beschritten ist. Das Bild des auf sonnenbeschienenem Kies gebauten «abri» suggeriert eine dem 'Ertrinken' entgegengesetzte Sicherheit und Klarheit. Vor dem Hintergrund des Alten oder sogar Ewigen («cailloux millénaires», «du vieux soleil»), das Kontinuität verspricht, sollten drei Jahre des Schreckens als so gut wie nichts erscheinen.

C'est là qu'après trois années
Enlisées dans les désastres
Je retrouverais
Ce silence où les pensées
Font leur bruit violent.

O souvenirs de la guerre,
C'est là que je connaîtrais
Vraiment vos voix redoutables ;⁷¹

An dem allegorischen Ort, wie ihn die vorangegangenen Strophen skizzieren, beziehungsweise in der mentalen Distanz und Verfassung, für die dieser steht, kann der Prozess der Bewältigung seinen Anfang nehmen. Nach drei Jahren der Gebundenheit an die traumatisierende Situation, in der die Zeit stehen zu bleiben scheint («Enlisées dans les désastres»), könnte allein eine Distanznahme wie die geschilderte aus der Paralyse führen und einen Verarbeitungsprozess in Gang bringen. Dies kann allerdings nur in der Einsamkeit und Stille eines Rückzugs geschehen: «C'est là qu'après trois années [...] Je retrouverais / Ce silence où les pensées / font leur bruit violent».

Das wirkungsmächtige, synästhetische Paradoxon des «silence où les pensées / font leur bruit violent» verweist auf den Beginn eines Bewältigungsprozesses, der mit dem Hereinbrechen des traumatischen 'Flashbacks', der erst in der Stille wirken kann und akustisch den Schlachtlärm aufzurufen scheint, einsetzt. Der «bruit violent» ist in jedem Fall aber auch ein metaphorischer: Das Aufrufen der traumatischen Erinnerung geschieht nicht in Form geordneter Gedanken, kein Sinn kann dem unbewältigten Erlebnis gegeben werden. Zudem ist er von Gewalt und Schrecken gezeichnet, wie auch das Bild des Erinnerns als Vernehmen von «voix redoutables» suggeriert. Die traumatischen Erinnerungen («O souvenirs de la guerre») erscheinen vom Subjekt losgelöst als fremde Stimmen, die von ihm Besitz ergreifen und nicht deutbar sind. Sie transportieren keinen sprachlichen Aus-

71 Ebda., S. 19.

druck, sie kommunizieren nicht. Was diese Verse skizzieren, ist die traumatische Präsenz des Schreckens über den Krieg hinaus. Dass die Verarbeitung der Kriegserlebnisse diese begreifbar oder sogar in Worten fassbar machen kann, wird hier nicht in Aussicht gestellt.

Es geht hier also nicht um einen abschließbaren Bewältigungsprozess, auch nicht um eine Umwandlung der Kriegserlebnisse in Erfahrung und verbalisierbare Erinnerung. Es geht allein darum, den «bruit violent» des Traumas zuzulassen und wahrzunehmen. Was sehr wohl in Aussicht steht, ist ein Überwinden der dissoziativen Paralyse und 'emotionalen Taubheit' (s. Kap. III), ein Zulassen des Schmerzes als erster Schritt auf dem Weg zur Bewältigung. Die Schlussverse scheinen ein Entfesseln des für die traumatische Belastung charakteristischen Emotionsüberschusses darzustellen:

Et c'est là qu'enfin mon cœur
Pourrait délivrer
Sa colère et sa douleur,
Sa honte et ses larmes.⁷²

Es fällt auf, dass ein gewisses, durchaus traditionelles und psychologisch deutbares Bild- und Symbolrepertoire in der Front- und Veteranenlyrik häufig wiederkehrt, das mit fehlender Bewältigung in Verbindung gebracht werden kann und auf die Unmöglichkeit, auf ins Unterbewusstsein verdrängte/dissoziierte Inhalte zuzugreifen, zu verweisen scheint. Es sind dies die Metaphorik und Symbolik des Abgrunds, der Tiefe, des Falls und der Finsternis oder auch des Meeres und des Ertrinkens. Eine andere Form des Verweises auf das Unbewältigte, die ihren Schwerpunkt von der emotionalen auf die rationale Ebene verlagert, findet sich in den Reflexionen über Sagbarkeit und Unsagbarkeit. Beide Wege der Annäherung an das Unbewältigte sollen im Folgenden beleuchtet werden.

Sowohl das griechische als auch das lateinische Etymon zu 'abîme' rufen in diesem Begriff des Abgrunds die Bedeutung des Bodenlosen auf. Der *abîme* suggeriert die Möglichkeit und Gefahr eines Falls ohne Ende. Seine Tiefe ist unbekannt, er symbolisiert das Unheimliche, Mysteriöse, Unergründliche da Unzugängliche und korreliert mit dem Symbol der Finsternis. Er steht wie etwa auch das Meer mit dem Begriff des Chaos des Anfangs wie auch des (apokalyptischen) Endes in Verbindung: Im Individuationsprozess kann er sich auf die Unbestimmtheit der frühen Kindheit oder die Auflösung des Selbst im Tod beziehen. Im Traum, so Chevalier/Gheerbrant, «l'abîme évoquera l'immense et puissant inconscient ; il

72 Ebda.

apparaîtra comme une invitation à explorer les profondeurs de l'âme, pour en délivrer les fantômes ou en dénouer les liens». ⁷³

In der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, so Almut-Barbara Renger, steht das Abgrundsymbol in einer Tradition religiöser Deutung und verweist auf Sünde und Hölle. ⁷⁴ In diesem Sinne erscheint es im *De profundis*-Psalm und wird es auch in den im Zuge dieser Studie erwähnten *De profundis*-Texten neben anderen Bedeutungen, wie etwa dem Bezug auf die Schützengräben, deutbar. Die Tiefe verweist auf den Zustand der Hoffnungslosigkeit sowie auf ein Szenario, in dem die äußersten Abgründe der menschlichen Seele und des menschlichen Tuns zum Vorschein kommen.

Wie Renger weiter darstellt, werden Tiefe und Abgrund bei Friedrich Schiller, Jean Paul und in der deutschen Literatur der Romantik zum Symbol der unbekannten Dimensionen des Inneren, der Selbsterkenntnis und der Inspiration und erhalten zunehmend auch schauerphantastische Konnotationen. Sie werden zum Symbol des Unbewussten und der irrationalen Dimension des menschlichen Daseins. ⁷⁵ Im späten 19. Jahrhundert gewinnt die abgründige Tiefe an Faszination und wird, nach deren emblematischer Interpretation durch Charles Baudelaire in *Les fleurs du mal* (1857–1868), im Symbolismus zu einem beliebten Symbol der unbekannten, abgründigen Dimensionen des Selbst. Hier das dritte von vier *quatrains* aus Baudelaires 'L'homme et la mer' (1852):

[...]
 Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets :
 Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes ;
 O mer, nul ne connaît tes richesses intimes ,
 Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets !
 [...] ⁷⁶

Die französische Lyrik des Ersten Weltkriegs kann also auf eine lebendige Tradition zurückgreifen, in der das *abîme*-Symbol mit den unbekannten, angsteinflößenden Aspekten des Unterbewusstseins zusammenhängt, die das Subjekt in ihren Bann ziehen. Im Kriegs- und Nachkriegskontext bringt das *abîme*-Symbol

⁷³ Jean Chevalier/Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*. Paris: Laffont 1996¹⁸ [1982], s.v. «abîme».

⁷⁴ Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2012². s.v. «Abgrund/Tiefe».

⁷⁵ Ebda., s.v. «Abgrund/Tiefe».

⁷⁶ Charles Baudelaire: *Les fleurs du mal. Les Épaves, Bribes, Poèmes divers, Amoenitates Belgicae*. Herausgegeben von Antoine Adam. Paris: Garnier 1961, S. 22.

die quälend verborgenen, undeutbaren Aspekte der traumatischen Erinnerung auf bildlicher Ebene zum Vorschein.

Als Beispiel kann hier abermals Charles Vildrac dienen, in dessen 'Chant d'un fantassin' (*Chants du désespéré. 1914–1920*) eine ähnlich einschlägige Symbolik zum Tragen kommt wie in den oben besprochenen 'Souvenirs'. Durch die Aufnahme in ihre Anthologien geben sowohl Romain Rolland als auch Nancy Sloan Goldberg dem André Bacqué gewidmeten Text einen besonderen Stellenwert innerhalb der Kriegsslyrik Charles Vildracs. Der 'Chant d'un fantassin' kann, wie auch 'Souvenirs', als Bewältigungsslyrik bezeichnet werden. Es geht um den Umgang mit dem Trauma und um Modelle der Bewältigung, die auf allegorischer und symbolischer Ebene Ausdruck finden. Die fließende Regelmäßigkeit der *heptasyllabes blancs* kontrastiert mit der Freiheit des Strophenbaus, der den Rhythmus zuweilen anwachsen lässt, zuweilen bremst. Hier der erste von vier durch Asteriske markierten Teilen, die anhand dreier verschiedener Figuren (eines «vieillard», eines «aveugle» und eines «soldat tombé») sowie, im zweiten Teil, anhand des Bildes des inneren Rückzugs des lyrischen Ichs verschiedene Möglichkeiten und Wege der Bewältigung des Kriegserlebnisses skizzieren – Wege, die vom lyrischen Sprecher, wie der Einsatz des anaphorischen Konditionals «Je voudrais» verdeutlicht, nicht beschritten worden sind (vgl. 'Souvenirs'):

Je voudrais être un vieillard
Que j'ai vu sur une route ;
Assis par terre au soleil
Il cassait des cailloux blancs
Entre ses jambes ouvertes.

On ne lui demandait rien
Que son travail solitaire.
Quant midi flambait les blés,
Il mangeait son pain à l'ombre.⁷⁷

Das Zerkleinern der Steine verbildlicht die Schwierigkeit des Verarbeitungsprozesses, die Lichtisotopie in «au soleil» und «blancs» steht dem Dunkel der traumatischen, unbewältigten Anteile der Erinnerung gegenüber. Um die Grenzen des Ertragbaren im Bewältigungsprozess zu meiden – das bildhafte Versengen durch die Mittagssonne –, zieht sich der «vieillard» mit seinem Brot in den Schatten zurück. Das Schaffen des «vieillard», dessen Alter auf die Intensität der traumatischen Erfahrung hindeuten könnte, ist mit Rückzug und Einsamkeit verbunden («On ne lui demandait rien / que son travail solitaire»), die auch in 'Souvenirs'

⁷⁷ Charles Vildrac: *Chants du désespéré*, S. 20.

sowie im zweiten und dritten Teil des vorliegenden Gedichts als Voraussetzung für die Bewältigung fungieren:

Je connais, dans un ravin
Obstrué par les feuillages,
Une carrière ignorée
Où nul sentier ne conduit.

La lumière y est furtive
Et aussi la douce pluie ;
Et un seul oiseau parfois
Interroge le silence.

C'est une blessure ancienne,
Étroite, courbe et profonde
Oubliée même du ciel ;

Sous la viorne et sous la ronce
J'y voudrais vivre blotti.⁷⁸

Hier steht das Symbol der Schlucht, des Abgrunds im Zentrum. Die «feuillages» symbolisieren das Vergessen oder auch die Verdrängung des Schmerzes einer «blessure ancienne, / Étroite, courbe et profonde». Im Steinbruch («carrière») wird das mit den zu zerkleinernden «cailloux blancs» eröffnete semantische Feld der Steinverarbeitung fortgeführt. Kein Weg führt in das Zentrum der seelischen Wunde, die im Abgrund des Traumas offenliegt.

Kaum ein Lichtstrahl oder das Nass einer «douce pluie» erreichen diese Tiefe, um sie zu erhellen oder den Schmerz zu lindern. Das Trauma bleibt verborgen. Allein die Lyrik vermag, sich dem Unbewältigten, Unaussprechlichen zu stellen, wenn auch nicht, dessen Stille zu brechen und das Unsagbare in Worte zu fassen («Et un seul oiseau parfois / Interroge le silence»). Die dunkle Tiefe steht, wie bereits gesagt wurde, mit dem Unbekannten sowie der Stille des Unsagbaren in Verbindung und erscheint, wie etwa in Baudelaires modellgebendem Sonett 'Le gouffre' (1862), zugleich als «affreux et captivant».⁷⁹ Das schmerzvolle Eintauchen in den dunklen Abgrund der irrationalen, unbewussten Anteile unseres Seins wurde immer wieder zum Bild des lyrischen Schaffensprozesses, wie auch in folgenden Versen aus Giuseppe Ungarettis 'Commiato', dem mit 2. Oktober 1916 in Lokvica an der Südfront datierten Schlussgedicht von *Il porto sepolto* (1916):

⁷⁸ Ebda.

⁷⁹ Charles Baudelaire: *Les fleurs du mal. Les Épaves, Bribes, Poèmes divers*, S. 190.

«Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola / scavata è nella mia vita / come un abisso».⁸⁰

Das Schlussdistichon des zweiten Teils von Vildracs 'Chant d'un fantassin' steigert die Vorstellung von einem inneren Rückzug durch ein Bild, das embryonale Assoziationen weckt («Sous la viorne et sous la ronce / J'y voudrais vivre blotti»). Der lyrische Sprecher würde sich wünschen, für immer Schutz zu finden unter der dichtblütigen und duftenden «viorne» und der dornigen «ronce», Träger weißer Blüten und schwarzer Früchte, die den bereits im ersten Teil aufgerufenen Kontrast von Licht und Dunkel repräsentieren. Wo von der «blessure ancienne» und schließlich dem endgültigen inneren Rückzug die Rede ist, wird es immer 'stiller': Die Sequenz klingt mit Drei- und Zweizeilern aus.

Je voudrais être l'aveugle
Sous le porche de l'église :

Dans sa nuit sonore il chante !
Il accueille tout entier
Le temps qui circule en lui
Comme un air pur sous des voûtes.

Car il est l'heureuse épave
Tirée hors du morne fleuve
Qui ne peut plus la rouler
Dans sa haine et dans sa fange.⁸¹

Die dritte Sequenz, die ebenso still beginnt, führt das Bild von einem blinden Bettler vor, vielleicht ein Kriegsversehrter, der von Armut und sozialer Isolation ähnlich gekennzeichnet ist wie die Figur des «vieillard», sein Schicksal aber ebenso gut zu tragen weiß wie dieser («Dans sa nuit sonore il chante !»). Nacht und Blindheit werden zum Bild für das Kriegserlebnis, das zwar unauslöschbar bleibt, aber dennoch eine Form von Bewältigung erfahren hat, die durch das semantische Feld der Musik und nicht zuletzt auch durch den sakralen Raum der Kirche symbolisiert wird. Als Sinnbild der Bewältigung kann auch die Rettung des Schiffswracks aus dem «morne fleuve» betrachtet werden, das drohte, sich in dessen Schlamm festzufahren. Das Bild könnte auf Charles Baudelaires Sammlung *Les épaves* (1866) verweisen.

Die Isotopie der Zeit, die sich durch den ganzen Text zieht, stellt den Bildern des Alten in «vieillard» und in der hyperbolischen «blessure ancienne» das Bild der Erinnerung in Form einer kreisförmigen Zeit gegenüber, die sich wiederholt und

⁸⁰ Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo*, S. 58.

⁸¹ Charles Vildrac: *Chants du désespéré*, S. 21 f.

das Subjekt erfüllt («Il accueille tout entier / Le temps qui circule en lui / Comme un air pur»). Es ist dies nicht mehr die in die Ferne gedrängte, dennoch nur scheinbar vergessene schmerzvolle Erinnerung an eine «blessure ancienne». Ebenso wenig ist dies die traumatische Erinnerung mit ihren überwältigenden Emotionen («sa haine et sa fange»), in denen die Figur des «aveugle» gleichsam stecken zu bleiben und zu ertrinken droht. Der gerettete Blinde, «l'heureuse épave», verfügt über die Vergangenheit wie über eine leichte Brise («Comme un air pur»).

Doch der Begriff «air» könnte hier auch mit der Isotopie der Musik in Verbindung gebracht werden («Dans sa nuit sonore il chante!»). In 'Trève', einem Gedicht derselben Sammlung, erscheint das Singen als Form der Evasion aus der Extremsituation und als Anknüpfung an die positiven Erinnerungen der Vorkriegszeit: «Et je me chante un de ces airs / Que je connais depuis longtemps ; / [...] / Pour étroitement réunir / A ce matin ceux de naguère ; / Et pour oublier que je suis / Dans le deuil et dans la guerre».⁸²

Der «aveugle» verkörpert ein weiteres Modell der Bewältigung, wenn auch der Preis der Blindheit und des Zustands einer «épave» ein hoher ist, so wie auch der «vieillard» an seiner Erfahrung gealtert zu sein scheint. In dem der Sammlung vorangestellten, poetologisch angelegten 'Chant du désespéré' wird die Figur des Blinden mit dem Dichter in Verbindung gebracht: «*La chanson que je me chante / [...] / C'est, dans un jardin d'été, / Le rire en pleurs d'un aveugle / Qui titube dans les fleurs*».⁸³

Der Schlussteil ruft schließlich den Kriegsbeginn auf, den Anfang einer traumatisch verzerrten Zeitspanne, deren Erlebnis und lebensveränderndes Leid rückgängig zu machen sich der lyrische Sprecher wünschen würde. Die Lakonie ist hier wirkungsmächtig:

Je voudrais avoir été
Le premier soldat tombé
Le premier jour de la guerre.⁸⁴

Charles Vildracs *Chants du désespéré. 1914–1920* (1920) ist eine Gedichtsammlung, in der es um das durch das Fronterlebnis ausgelöste Leid und Trauma sowie um dessen Andauern über den Krieg hinaus geht. Wie bereits gesagt wurde, sind Vildracs Front- und Heimkehrergedichte von einem ausgeprägten Intimismus und Symbolreichtum bestimmt, die den Schmerz und die Zerrissenheit ihrer Figuren beziehungsweise Sprecherinstanzen zu verbildlichen vermögen und konkrete Kriegsbezüge

⁸² Ebda., 23 f.

⁸³ Ebda., S. 9 f.

⁸⁴ Ebda., S. 22.

dabei fast gänzlich aussparen. Ein charakteristisches Merkmal der meisten dieser Texte ist zudem die hoffnungsvolle und lebensbejahende Haltung der Sprecherinstanz, die dennoch im Kriegserlebnis verfangen bleibt:

[...]
 La guerre est encore vivante
 Et pesante en moi comme un mal
 Qu'on n'arrive pas à guérir !

La guerre est la tache grasse
 Qui recouvre hier,
 Mais si large et si nourrie
 Qu'elle envahit le présent.

La guerre, ah ! je la refoule
 En moi chaque jour ;
 Une affreuse nostalgie
 Me hante et m'étreint :

J'attendrai d'en être libre
 Pour ajouter à ce livre ;

Pour prêter ma voix au torrent
 J'attendrai d'être loin de lui
 Ou qu'une herbe drue habite
 Son lit asséché.

Je ne pourrais aujourd'hui
 Qu'y retremper ma colère.

Mais la colère est impure et stérile
 [...]
 Son cri n'est pas celui qui délivre.⁸⁵

Es kann kaum zu sehr betont werden, wie feinsinnig die Lyrik Vildracs die traumatische Präsenz und 'hantise' des Krieges sowie auch die Hoffnung auf Bewältigung und das Vertrauen in die Lyrik als Medium von Kriegserfahrung («J'attendrai d'en être libre / [...] / Pour prêter ma voix au torrent») zu versprachlichen vermag. Die Symbolisierung des Emotionsüberschusses und der Inkohärenz der traumatischen Erinnerung als Fluss ist in den hier zitierten Versen aus Sicht unserer Studie besonders interessant. Ein von unkontrollierter, überschüssiger «colère» getränktes Schreiben ist nicht erlösend, es kann keine Erleichterung bringen und ist kein Bestandteil des Bewältigungsprozesses. Wie die lyrische Sprecherinstanz bekennt, kann vieles nicht oder noch nicht gesagt werden:

⁸⁵ Ebda., S. 70 f.

Il y d'autres poèmes
 Que je projetais d'écrire

 J'aurais pu peupler ce livre
 De pauvres oiseaux sanglants
 Aux yeux pleins d'horreur ;

 De noirs oiseaux mutilés
 Épuisant, tels que de feuilles,
 Un vol au ras des ornières
 Avant de mourir.⁸⁶

Guillaume Apollinaires 'Ombre'

Als das prominenteste lyrische Gedenken an die verlorenen Kameraden aus der französischen Literatur des Ersten Weltkriegs kann wahrscheinlich Apollinaires 'Ombre' (1917) gelten, das Schlussgedicht der Sammlung der 'Étendards' (*Calligrammes*, 1918). Der Schatten des lyrischen Sprechers, dessen dieser im Schreibprozess gewahr wird, repräsentiert die Präsenz der Vergangenheit, die schmerzvolle Erinnerung an die gefallenen Kameraden. Die dichtende Sprecherinstanz tritt mit ihrem personifizierten Schatten in Dialog, als würde sie mit den Toten sprechen. Die Gegenwart der erinnerten Kameraden erscheint dabei als unmittelbar («Vous voilà de nouveau près de moi»). Andererseits hat die Erinnerung auch nivellierende und verblassende Eigenschaften. Richard Stamelman zufolge bedauert Apollinaires Gedicht «the loss of particularity, which the indifferent shadow represents».⁸⁷

Doch die Erinnerung ist auch als eine Frucht der Zeit zu verstehen, erwachsen wie die Frucht des Frieden symbolisierenden Olivenbaums, in der sich dessen Essenz konzentriert («l'olive du temps»). Helmut Meter zufolge wird die Erinnerung durch die Metaphorik der Olive als kompakt, als verdichtet sowie als Ergebnis eines Reifungsprozesses konnotiert.⁸⁸ Der Erinnerung geht eine Verarbeitung voraus, deren Ergebnis zudem einem aus «cent fourrures» zusammengeflochtenen Mantel gleicht, der an- und abgelegt werden kann, oder auch einem zynisch aus «milliers de blessures» gestalteten Zeitungsartikel – ein Bild, das ein Höchstmaß an Distanz und Abstraktion repräsentiert.

⁸⁶ Ebda., S. 69.

⁸⁷ Richard Stamelman: *Lost Beyond Telling. Representations of Death and Absence in Modern French Poetry*. Ithaca/London: Cornell University Press 1990, S. 75.

⁸⁸ Helmut Meter: *Facetten polymorpher Lyrik. Beobachtungen zu Gedichten Apollinaires*. Göttingen: V&R unipress/Bonn University Press 2021, S. 187.

Zum Tragen kommt hier jedoch auch noch ein ganz anderes Erinnerungsmodell jenseits der Verarbeitung und des Vergessens, nämlich das einer durch den Schatten symbolisierten «[a]pparence impalpable et sombre» – das Erscheinungsbild des Unbewältigten, oder auch, wie Marie-Jeanne Durry es ausdrückt, «la nuit intérieure, les forces obscures, ce qui, des circonstances, des impressions, est descendu si loin qu'on ne peut plus l'oublier».⁸⁹

Vous voilà de nouveau près de moi
 Souvenirs de mes compagnons morts à la guerre
 L'olive du temps
 Souvenirs qui n'en faites plus qu'un
 Comme cent fourrures ne font qu'un manteau
 Comme ces milliers de blessures ne font qu'un article de journal
 Apparence impalpable et sombre qui avez pris
 La forme changeante de mon ombre⁹⁰

Die Eigenschaften des Schattens, ein Symbol von kaum überschaubarer Tradition, basieren vor allem auf seiner Verbindung mit Nacht, Dunkelheit und dem Unbekannten sowie auf seiner verdoppelnden Eigenschaft, die ihn zum Bild des *alter ego*, der Seele oder des Unbewussten werden lässt. Bei C. G. Jung steht der Archetyp des Schattens für das persönliche sowie auch kollektive Teil- und Unbewusste, insbesondere für die fehlende Verarbeitung von ins Teil- oder Unbewusste verdrängten Erlebnissen oder Persönlichkeitsaspekten. In Apollinaires 'Ombre' wird der Schatten zudem zum Bild der identitätsverändernden Macht des Erlebten («La forme changeante de mon ombre») sowie zum Symbol der Trauer und der unbewältigten Erinnerung, die für immer präsent erscheint und den Träger des Traumas willkürlich heimzusuchen droht. Eigenschaften und Strukturen des Traumas, die sich in diesem und anderen Gedichten Apollinaires als solche deuten lassen, plausibilisieren die von Annette Becker vor allem aus dem Briefverkehr entnommenen Indizien für eine mögliche posttraumatische Belastung des Dichters.⁹¹

Un Indien à l'affût pendant l'éternité
 Ombre vous rampez près de moi
 Mais vous ne m'entendez plus
 Vous ne connaîtrez plus les poèmes divins que je chante

⁸⁹ In Guillaume Apollinaire: *Alcools*. Bd. III. Herausgegeben von Marie-Jeanne Durry, Paris: CDU/Sedès 1979³, S. 200.

⁹⁰ Guillaume Apollinaire: *Œuvres poétiques*, S. 217.

⁹¹ Annette Becker: *La Grande Guerre d'Apollinaire*, S. 160–187.

Tandis que moi je vous entends et vous vois encore
Destinées⁹²

Die als Wahrnehmung aufgerufene Erinnerung kennzeichnet diese erneut als un-mittelbar, doch einseitig («Mais vous ne m'entendez plus»). Was jedoch über den Tod hinaus zu überdauern scheint, ist die Verbindung durch die kameradschaftliche Liebe («Vous qui m'aimez assez pour ne jamais me quitter»). Der Begriff des Göttlichen kann auf die Transzendenz dieser Erinnerung bezogen werden, die aus dem Schatten, aus dem 'ganz Anderen'⁹³ schöpft. Die in den «poèmes» des Sprechers verkörperte Erinnerung an die gefallenen Kameraden erhöht diese, aber auch die Poetisierung des eigentlich Unsagbaren apotheotisch («Ecriture de ma lumière / [...] / Un dieu qui s'humilie»). Wie bereits mehrmals angemerkt wurde, sind Motive des Göttlichen, wie etwa auch in biblischen Intertexten, in der Literatur des Ersten Weltkriegs extrem produktiv in der Annäherung an die unbegreifliche und unsagbare Dimension von Grenzerfahrungen:

Ombre multiple que le soleil vous garde
Vous qui m'aimez assez pour ne jamais me quitter
Et qui dansez au soleil sans faire de poussière
Ombre encre du soleil
Ecriture de ma lumière
Caisson de regrets
Un dieu qui s'humilie⁹⁴

Es kommt eine ähnliche Licht-Dunkel-Dynamik zum Tragen wie bei Vildrac, wenn auch hier die Interdependenz beider Aspekte stärker zum Ausdruck gebracht wird. Denn kein Schatten ohne Sonne, kein Dichten, das nicht gegenteilige Aspekte in sich vereint: das Rationale und das Irrationale, das Glück und die Trauer, das Leid und die Liebe etc. Der Schatten wird bildhaft zur «Tinte der Sonne», das Schreiben zu einer «Ecriture de ma lumière». Der Text schließt hoffnungsvoll mit dem Bild von Licht, das dem Dunkel der vorangehenden Verse entgegensteht. Es scheint plausibel, Apollinaires 'Ombre' als Ausdruck eines positiven Bewältigungsmodells zu verstehen – was Trost spendet, ist einerseits das Bewusstsein der Unauslöschlichkeit der Erinnerung, andererseits die verarbeitende Poetisierung des Erlebten, die wie ein Tanz der Schatten ist, die mit dem Licht der «écriture» interagieren. Die «écriture» vermag, sowohl die Trauer zu bannen als auch der in ihrem Schmerz

⁹² Guillaume Apollinaire: *Œuvres poétiques*, S. 217.

⁹³ Nach Rudolf Otto: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München: Beck 1987 (Beck'sche Reihe), S. 32 f.

⁹⁴ Guillaume Apollinaire: *Œuvres poétiques*, S. 217.

und ihrer Unbewältigtheit transzendent erscheinenden Erinnerung gerecht zu werden.

Maryann De Julio legt in ihrer Deutung von Apollinares 'Ombre' das Augenmerk stärker auf den im Schattensymbol verbildlichten Identitätsaspekt als auf das Thema der Erinnerung. Das Schreiben entspricht einer Projektion des Selbst («écriture de ma lumière»), die Anrufung der Sonne, die die Diskurswelt der Liturgie aufruft, zielt demnach auf die Bewahrung der Vielfältigkeit des Selbst ab («Ombre multiple que le soleil vous garde»). De Julio zieht zudem eine Parallele der «ombre multiple» zur «Proustian series of selves conceived in time».⁹⁵ Wenn man überhaupt von einem Kanon der Apollinaire-Rezeption sprechen kann, berücksichtigt dieser bisher jedenfalls kaum die Verarbeitung und Bewältigung als Teilaspekte der Erinnerung, die in 'Ombre' aus Sicht dieser Studie im Vordergrund stehen.

Chennevières 'De profundis' als Bewältigungsmodell

Ein bemerkenswerter Ausdruck von Zuversicht lässt sich in Georges Chennevières 'De profundis' finden. Während die ersten, in Kap. I bereits näher besprochenen Teile das Leiden der Soldaten in den Schützengräben fokussieren und als Appell an die unwissende oder sich ihrer Verantwortung entziehende Zivilbevölkerung zu verstehen sind, richten sich der von der Kritik ignorierte und von allen Anthologien ausgesparte zweite Teil sowie auch der dritte Teil an die Veteranen. Dieser inhaltliche Wechsel ist durch Asteriske sowie durch die metatextuelle Aussage des lyrischen Sprechers «Mais assez!» markiert, die das Ende der Anklage ankündigt. Aus der Sicht eines nunmehr Heimgekehrten wird zuerst expressiv/intimistisch die seelische Verfassung eines Veteranen geschildert («Maintenant, laissez-moi prier seul»). Dieser scheint vor dem Hintergrund der im ersten Teil umrissenen Erlebnisse kaum fassen zu können, dass das Leben weitergehen und seinen gewohnten Lauf aufnehmen kann: «Est-ce vrai qu'on vivra, / Qu'on verra d'autres jours encore, qu'on sera / Délivré de la main qui vous serrait le front, / Et de l'œil ennemi qui vous guettait dans l'ombre».⁹⁶ Das Bewusstsein, überlebt zu haben, mündet in eine Hochstimmung: «Vivre ! On peut vivre ! On peut, ô belle joie éparse, / Avoir foi, car rien n'est hostile».⁹⁷

⁹⁵ Maryann De Julio: The Drama of Self in Apollinaire and Reverdy: Play of Light and Shadow. In: *French Forum* 6 (1981), S. 154–162, hier S. 154 f.

⁹⁶ Georges Chennevière: *Appel au Monde*, S. 14.

⁹⁷ Ebda.

Im Kontrast zu den Bildern der dunklen Tiefe, die dieses 'De profundis' vor allem in den ersten Versen aufruft, steht hier das Symbol der Sonne, die mit dem Frieden assoziiert erscheint und apostrophisch personifiziert wird: «Luis sur les deuils, descends dans le cœur solitaire / qui croit que la douleur a besoin de nuit». Als ein erster Schritt wird in diesem von Chennevière entworfenen Bewältigungsmodell, das der lyrische Sprecher den Heimkehrern als Adressaten des dritten und vierten Teils nahebringt, das Zulassen des metaphorischen Lichtes der Hoffnung suggeriert. Die unanimistisch geprägte lyrische Sprecherhaltung selbst aber vermag wohl am besten, das positive Bewältigungsmodell dieses Textes zu verkörpern:

[...]

Je suis absous. Je nais. Tout est clair et nouveau.
L'herbe est verte. La chiène lèche ses petits.
L'oiseau chante, là-bas, dans la forêt mouillée.
Les toits fument. Le cœur des maisons se réchauffe,
Et chaque seuil attend des pas qui vont venir.

[...]

Te voici donc, douce lumière, sur les choses.
Je comprends: rien n'était arrêté, tout vivait.
Rien n'est changé ! Tout est divin comme autrefois
Tout aime: au fond de tout quelque chose se donne,
Et les liens obscurs sortent de l'ombre morte.
Le monde est en entier présent dans chaque objet,
Dans chaque être, comme le feu dans chaque flamme.

[...] ⁹⁸

Dieser Abschnitt gibt *ex negativo* die Schwierigkeit der Heimkehrer wieder, in ein normalisiertes Alltagsleben zurückzufinden. Es schwingt die Problematik der Schuldgefühle mit («Je suis absous»), auch die posttraumatische Unfähigkeit, sich eine positive Zukunft vorstellen zu können, wird überwunden («Et chaque seuil attend des pas qui vont venir»). Der erlebten Todesnähe wird einerseits die Wiedergeburt («Je nais»), andererseits das Bewusstsein einer Kontinuität gegenübergestellt, die nie wirklich unterbrochen war. Die Bilder der Befreiung von der Heimsuchung durch das Kriegserlebnis («Délivré de la main qui vous serrait le front, / Et de l'œil ennemi qui vous guettait dans l'ombre», «rien n'est hostile») münden schließlich in eine unanimistische, pantheistisch-holistische und von Liebe geprägte Wahrnehmung der Welt. Die Bewältigung erfolgt demnach durch das Abschütteln von (traumatischen) Erinnerungen, durch ein positives Weltbild und durch das Richten des Blicks in die Zukunft, wie die letzten Verse der dritten Sequenz verdeutlichen:

⁹⁸ Ebd., S. 14 f.

[...]
 La jeune vie est là, triomphante, cabrée,
 Devant l'espace neuf qui cède à son désir,
 Et, les regards fixés sur la porte lointaine,
 Dont les battants, sans bruit, commencent à s'ouvrir,
 La vieille âme éternelle approuve, d'un sourire.⁹⁹

Auch wenn die Ausdrucksfunktion nach Bühler im Vordergrund steht und der Modus des Appells erst im letzten Teil wiederkehrt, sind auch die Verse dieser dritten Sequenz in ihrer modellgebenden Anlage als Aufforderung an die Heimkehrer zu verstehen, den vorgegebenen Weg der Bewältigung zu beschreiten. Zu Beginn des letzten Teils macht die Sprecherinstanz dies deutlich:

Homme, mon frère, écoute-moi bien : c'est à toi
 Que je parle aujourd'hui, et toute cette joie
 Que je trouve, en creusant, dans le fond de mon cœur,
 Prends-la pour toi, car je te la donne, à toi seul
 [...] ¹⁰⁰

Der angesprochene «Homme, mon frère» steht für das Kollektiv der Heimkehrer, deren Erlebnisse der lyrische Sprecher als 'Script' des Frontsoldatendaseins geteilt hat («J'ai partagé ta vie amère, et ton supplice»). Das Kollektiv ist, wie im unanimitischen und pazifistischen Kontext selbstverständlich, international gedacht («Qui que tu sois, je te connais : tu es mon frère. / Je ne veux pas savoir ton nom ni ton pays»). Wie er einst das Brot im Schützengraben mit dem Kameraden geteilt hat («J'ai partagé [...] ton pain dur»), so möchte der Sprecher nun seine positive Emotionsfähigkeit («toute cette joie [...] dans le fond de mon cœur») diesem weitergeben. Es sind dies vor allem die «joie», die Fähigkeit zur Liebe und das Fassen von Mut: «Aime, sans écouter l'obscur voix qui nie, / Et lorsque tu seras las ou découragé».¹⁰¹

Das Leid wird auf diesem Weg der Bewältigung nicht verdrängt oder dissoziiert. Der Heimkehrer muss sich ihm stellen, es positiv belegen und verarbeiten: «Redresse-toi, souris à ta belle souffrance, / Pare-la de tes mains, et fais-en de l'amour». Das Leid, das in der dritten Strophe der ersten Sequenz des Poems noch die Unschuld und Hilflosigkeit der Opfer in der Verbildlichung als «fille» widerspiegelt («Oh ! la souffrance dans nos bras, comme un enfant, / Un enfant qu'on berçait et qu'on voyait grandir, / Notre souffrance à nous, les hommes, notre fille, /

⁹⁹ Ebda., S. 16.

¹⁰⁰ Ebda.

¹⁰¹ Ebda., S. 17.

Qui s'écorchait les doigts à vos portes fermées»), ist hier gleichsam herangewachsen. Die Begegnung erfolgt auf Augenhöhe, die Bewältigung kann mit Zuversicht erwartet werden.

Brüderlich, wenn nicht gar väterlich, bietet der Sprecher den Kameraden (letztendlich auch sich selbst) in einer Reihe von verseröffnenden Imperativen seine Hilfestellung an. So etwa in «Frappe à ma porte, viens auprès de moi t'asseoir, / Et je saurai trouver tous les mots nécessaires / Pour que l'heure d'alors te paraisse plus belle. / [...] Suis-moi. Ne t'en va plus : vois déjà l'horizon / S'animer d'un bonheur qui court à ta rencontre». Das Wiederfinden des Glücks folgt einer Logik der «récompense» («Esclave hier, chante aujourd'hui ta royauté», «L'ordre profond des temps t'élit maître à ton tour»), einer ausgleichenden Gerechtigkeit, wie auch die Anlage des ganzen Poems, das dem *de profundis*-Appell eine Heilserfahrung folgen lässt (s. Kap. I).

Auch in der Version der Schifffahrtsallegorie, die die Schlussverse entwerfen, findet sich die Aufforderung wieder, den vorgezeigten Weg der Bewältigung zu beschreiten. Der angesprochene Kamerad wird aufgefordert, sein Leben wieder aktiv zu gestalten und dessen Lauf nicht nur passiv hinzunehmen, bevor es zu spät ist. Es ist wieder ein Licht, das auf dieser nächtlichen Schiffsreise den Weg vorgibt, das Licht der «phares», das, wie zuvor das Licht der Sonne (s. 3. Teil), den Weg aus dem Dunkel zu weisen scheint. Wohin der Weg führt und wer ihn beschreiten wird, bleibt offen, wie sowohl die Aposiopese als auch der abschließende Fragemodus suggerieren:

Frère, écoute avec moi, du haut de la terrasse,
 Décroître chaque bruit, et grandir la rumeur,
 Regarde notre vie, au fond de nous, qui passe,
 Pendant que des vaisseaux quittent le port nocturne.
 Vie, où vas-tu ? Où sommes-nous ? Des phares brillent.
 Frère, tu m'écoutais ? Comprends-tu ? Viendras-tu ?

.....

Voilà. Est-ce bien tout ce que j'avais à dire ? ...¹⁰²

In allen hier besprochenen Gedichten, die den Bewältigungsprozess thematisieren, kommt das strukturgebende Schema der bipolaren Symbolik von Licht und Dunkel und/oder von Höhe und Tiefe zum Tragen. Auch Jahreszeiten fungieren als Bildspender, wie der Frühling, der in Marcel Sauvages 'Printemps 1919' die Verzweigung des Heimkehrers kontrastiv hervorhebt oder, wie im vorliegenden 'De profundis', unkontrastiert für die Hoffnung auf Bewältigung und die Wiederaufnahme des zivilen Lebens steht.

¹⁰² Ebda., S. 18.

In der Schlusssequenz werden auch der Sommer und die Getreideernte ins Spiel gebracht. Sie symbolisieren das Voranschreiten des Lebens, aber auch dasjenige des Bewältigungsprozesses. Dasselbe verbildlichen auch der Schmerz, der vom Kind zur Frau wird, sowie der «bruit» der Stadt und des Hafens, der von der erhöhten Position der Terrasse aus abnimmt und der Akustik einer «rumeur» weicht. Das Chaos des «bruit» kann als Bild des Unbewältigten gedeutet werden, mit «rumeur» beginnen die Erinnerungen greifbare Gestalt und Kohärenz anzunehmen. Auf die Dimension des Unbewältigten deutet zuvor schon das topische Motiv des Unsagbaren hin:

[...]
 Je garde dans mes yeux le secret indicible
 Que je lis dans les tiens, et que nul ne déchiffre
 S'il ne revient des lieux que nous avons quittés.
 [...] ¹⁰³

In diesen Versen finden mehrere topische Elemente der Frontliteratur Ausdruck. Auf die 'Augenzeugenschaft' deutet das Bild der «yeux» hin. Allein wer das Frontszenario erlebt hat, wird es jemals verstehen können. Gleichzeitig ist eben dieses Szenario das verbindende Element, die Basis der Frontkameradschaft. Doch selbst wenn das Geheimnis ein geteiltes ist und erraten werden kann, bleibt es «indicible». Der Unsagbarkeitstopos, der im hier folgenden Kapitel V ('Die Suche nach Sprache') unter anderem zu Gegenstand wird, zieht sich wie ein roter Faden durch die (internationale) Front- und Heimkehrerlyrik.

Im Eingangskapitel dieser Studie wurde das Ergreifen des Wortes als typischer Bestandteil und Anliegen der 'Zeugnislyrik' des Ersten Weltkriegs besprochen, und zwar anstelle der Kameraden, die nicht über die Möglichkeit verfügen, ihren Erlebnissen Ausdruck zu verleihen. Hier wird ebenfalls für Andere das Wort ergriffen, die dies potentiell nicht vermögen, wie der lyrische Sprecher in «Et je saurai trouver tous les mots nécessaires» suggeriert. Es geht in der Schlusssequenz von Chennevières 'De profundis' jedoch nicht mehr um das Ablegen eines Zeugnisses über das Erlebte, sondern um dessen Bewältigung und schließlich das Seelenheil der Heimkehrer. Die an die Heimkehrer gerichteten Sequenzen können als Antwort auf den «cri» *de profundis* gelesen werden, eine Antwort, die statt von den Adressaten des Appells vom lyrischen Sprecher selbst gegeben wird. Das Titelmotiv des Schreis aus der Tiefe kann nicht nur auf das Frontszena-

¹⁰³ Ebda., S. 16.

rio der ersten Sequenzen bezogen werden, es bezeichnet auch den seelischen Abgrund, der vielen Heimkehrern droht. Gerade die dritte und vierte Sequenz des 'De profundis' sind in ihrer Pragmatik und Originalität herausragend, in der französischen Lyrik des Ersten Weltkriegs dürfte die Inszenierung eines so deutlichen Bewältigungsmodells einmalig sein.