

V Die Suche nach Sprache

Spricht die Seele, so spricht, ach, schon die Seele nicht mehr.
(Friedrich Schiller)

Die folgenden Überlegungen kreisen um einen Themenkomplex, der durch Fragestellungen wie die folgenden umrissen werden kann: Was sind der Ursprung, die Merkmale und die Funktionen des Unsagbarkeitstopos in der französischen Lyrik des Ersten Weltkriegs? Wie werden die Grenzen des Sagbaren beziehungsweise auch deren Überschreitung manifest? Welche Rolle spielen Literatur und insbesondere Lyrik mit ihren generischen Voraussetzungen in der Auseinandersetzung mit dem Unsagbaren? Wie steht es um das Vertrauen in Sprache und Literatur? Welche Funktionen werden mit dem Schreibprozess verknüpft und wie wird der lyrische Schaffensprozess erlebt? Welchen Einfluss nimmt das Kriegserlebnis auf das Darstellungsmedium Lyrik?

Das Unsagbare

Antoine Compagnon übertreibt aus unserer Sicht nicht, wenn er behauptet, dass «toute la littérature de la guerre tourne autour de la conviction que la mise en mots de l'expérience est difficile, pénible, voire impossible, que le témoignage – ce témoignage dont Cru recherche furieusement les critères d'authenticité – n'est jamais qu'une chimère».¹ Die Äußerungen zur Unzulänglichkeit der Sprache beziehungsweise zum Kriegserlebnis, das sich in seiner Beschaffenheit und Wirkung sowohl dem Begreifen als auch der Versprachlichung entzieht, sind in der Frontliteratur aller Nationen unzählbar. Solchen bald topisch gewordenen Reflexionen und Diskussionen zur Unsagbarkeit wird, recht kurzfristig, immer wieder die tatsächliche Quantität der Zeugnisse, insbesondere auch der literarischen, entgegengehalten. Doch die Quantität der Kriegsberichte und Kriegsliteratur lässt in keiner Weise auf eine letztendliche Sagbarkeit des Unsagbaren schließen – sie reflektiert allein die Not und Notwendigkeit des Zeugnisses sowie der Bewältigung und vermag nur zuweilen, sich wie der einsame Vogel in Vildracs 'Chant d'un fantassin' mit der Stille auseinanderzusetzen.

Der ursprüngliche Begriff des 'Unsagbarkeitstopos', wie ihn Ernst Robert Curtius geprägt hat, bezeichnet die seit Homer belegte, bald zum Allgemeinplatz der

¹ Antoine Compagnon (Hg.): *La Grande Guerre des écrivains*, S. 42.

Rhetorik gewordene «Betonung der Unfähigkeit, dem Stoff gerecht zu werden».² Er wird also im von Curtius umrissenen literarhistorischen Kontext stark auf den Sender bezogen und impliziert neben einer Erhöhung oder Sublimierung des 'Stoffs' auch eine Form des Bescheidenheitstopos. Der Begriff des Unsagbarkeitstopos, wie er von der Kritik auf moderne Kontexte wie den des Ersten Weltkriegs bezogen wird, ist anders gewichtet. Er lässt sich auf die Möglichkeiten und Grenzen der Sprache selbst beziehen. Hier kommt die sprachphilosophische Dimension des Begriffs des Unsagbaren zum Tragen, der spätestens durch die Dichter der Romantik und deren Inszenierung von Grenzerfahrungen wiederum topisch in die Literatur einging und in die Sprachskepsis der Literatur und Philosophie der Moderne mündete.

Gerade in den letzten Jahren häufen sich aber auch die Gegenstimmen, die der Behauptung der Unsagbarkeit mit Vorbehalt begegnen. Martin Löschnigg geht so weit, dem Topos des Unsagbaren in der Literatur des Großen Kriegs den Status eines Mythos beizumessen. Die Funktion dieses von der Antikriegsliteratur geschaffenen 'Mythos' liegt, so Löschnigg, einerseits in der Entheroisierung des Krieges. Die Darstellung eines Kriegserlebnisses, das dessen Subjekte verstummen lässt, steht zwar dem traditionellen Bild vom Helden und der Erzählung von dessen heroischen Taten zweifellos kontrastiv gegenüber. Gleichzeitig erschafft sie – so kann dem entgegengesetzt werden – einen neuen Heldentypus. Wie Nicolas Beaupré argumentiert, erscheint in der Literatur des Ersten Weltkriegs im Rahmen eines Deutungsmodells, das durch den Opferdiskurs bereitgestellt wird, der «martyre» als Figur. Die Darstellung des Leids der Frontsoldaten ist eine neue Form der Heroisierung: «le vrai héros est celui qui meurt ou qui souffre».³

Eine weitere Funktion des 'Mythos' von der Unsagbarkeit liegt Löschnigg zufolge auch in der Sublimierung des Kriegserlebnisses. Dies wiederum führt, so wird von Löschnigg kritisch angemerkt, zu einer Sublimierung des Krieges selbst.⁴ Eine solche Sublimierung ergibt zudem einen weiteren Heldentypus, nämlich denjenigen, der verändert, gleichsam initiiert, aus der Grenzerfahrung hervorgeht, wie in Kap. II ('Vom Erlebnis zur Sprache') dieser Studie im Zusammenhang mit der Strategie der Sinngebung durch Sublimierung der Kriegserfahrung ausgeführt wurde. Der Unsagbarkeitstopos ist also durchaus nicht auf die Antikriegsliteratur beschränkt.

2 Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen: Francke 1993¹¹, S. 168.

3 Nicolas Beaupré: *Écrire en guerre, écrire la guerre*, S. 138.

4 Martin Löschnigg: «Ich habe kein Wort». Betrachtungen zu einem Topos literarischer Texte über den Ersten Weltkrieg. In: *LiTheS* 10 (2014), S. 35–53, hier S. 53.

Wenn Löschnigg den Unsagbarkeitstopos, auf den die Dichter zurückgreifen, zum Mythos erhebt, sieht er ihn deutlich als gesucht an und löst ihn damit von der traumatischen Erfahrung. Hinter dem so verstandenen Unsagbarkeitstopos steht eine ganz bestimmte Pragmatik, die mitunter bis hin zur von Löschnigg ins Feld geführten Sublimierung des Krieges reicht. Eine weitere Funktion des 'gesuchten' Unsagbarkeitstopos ist die Sublimierung der Poesie, die dem Unsagbaren trotz, wie etwa in den bereits zitierten Versen aus Apollinaires 'Ombre':

[...]
Ombre encre du soleil
Ecriture de ma lumière
Caisson de regrets
Un dieu qui s'humilie⁵

Als ebenso topisch kann das Schweigen angesehen werden, das zahlreich in der Heimkehrerlyrik Ausdruck findet. Es referiert, wie bereits gesehen (s. Kap. IV, 'Im Kriegserlebnis verfangen', zum Begriff des 'silence du permissionnaire'), auf ein willkürliches, bewusstes Verschweigen des Erlebten gegenüber der Zivilbevölkerung, das dem Selbstschutz oder dem Schutz der Familie dient. Ein solches Schweigen stellt beispielsweise Georges Chennevière in 'L'étranger' dar, in dessen erstem Teil die Alternanz zwischen Alexandrinern und Sechssilbern Pausen schafft, die durchweg der Hervorhebung von Aspekten des Leids des Heimkehrenden dienen:

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

[...]
Ne m'interrogez pas. Vous savez que les mots
Se résoudraient en larmes.
Et que je les retiens dans mon cœur où remue
Un secret que je garde.⁶

Doch die Begegnung mit dem Unsagbaren mündet auch noch in eine andere Form von Sprachlosigkeit, nämlich in eine unwillkürliche, traumabedingte Stille, der methodisch anders begegnet werden muss. Es ist dies ein Verstummen, ein Verlust von Sprache aufgrund der erschütternden Erfahrung eines Nicht-Herr-Werdens des Erlebten. Dieses Verstummen ist verknüpft mit der Erfahrung der

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

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

Unzulänglichkeit von Sprache und Kommunikation, oder es ist überhaupt dissoziativer Natur. Viele der Texte des hier untersuchten Korpus nehmen auf solche Erfahrungen Bezug und stellen sie sehr überzeugend und die Mittel des Lyrischen ausschöpfend dar. Einerseits hat für viele Dichter des Ersten Weltkriegs die Sprachskepsis der Moderne bereits von vornherein Geltung, andererseits kommen sehr persönliche Grenzerfahrungen dazu. Erinnert sei an dieser Stelle etwa an Marc de Larréguy de Civrieuxs Sammlung von Frontgedichten *La Muse de Sang*, die in Kap. I ('Frontlyrik als Zeugnisliteratur') besprochen wurde. Der dritte Text dieser der experimentellen Avantgarde eigentlich fernstehenden Sammlung ist mit «Janvier 1916 (Au front)» datiert und trägt in der ersten Ausgabe von 1920 als Titel ein einfaches «?». Wie der Titel selbst verweist auch das in den Terzetten dieses Sonetts entworfene Bild auf das Schweigen der Toten und kann zudem auf die Unsagbarkeit des Leids bezogen werden, das sich die «pauvre humanité» selbst zufügt:

?

[...]

J'en jure par vous tous, lugubres macchabées !
Jamais je n'oublierai vos mornes bouches bées
Dans un muet pourquoi de reproche impuissant...

Oh pauvre humanité, qui, par ta faute, souffres,
Quel Mal caché te pousse à courir dans le Gouffre
Jusqu'à ce que ton Ame ait sombré dans le Sang !...⁷

Es kommt jedenfalls in der Frontlyrik eine Semantik des Unsagbarkeitsbegriffs zum Tragen, wie sie von Wittgenstein geprägt wurde. Dem gesamten Wittgenstein'schen *Tractatus* (1921) liegt das Postulat einer logikbasierten Sprache zugrunde. Das Sagbare ist an das Denkbare geknüpft: «Die Logik erfüllt die Welt; die Grenzen der Welt sind auch ihre Grenzen. Wir können also in der Logik nicht sagen: Das und das gibt es in der Welt, jenes nicht. [...] Was wir nicht denken können, das können wir nicht denken; wir können also auch nicht s a g e n , was wir nicht denken können».⁸ Es gibt wohl tatsächlich keine sprachlichen Mittel, die das Irrationale, das Undenkbare auszudrücken vermögen, abgesehen vom Rückgriff auf Negativa, die allerdings wiederum auf das Abwesende nur verweisen können. Wie Agamben betont, ist es die Referenzlosigkeit, in der das Problem des

⁷ Marc de Larréguy de Civrieux: *La Muse de Sang*, S. 19.

⁸ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, *Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, 5.61.

Unsagbaren begründet liegt. Der Begriff des Unsagbaren ist demnach metasprachlich, er bezieht sich nämlich allein auf das Sprachsystem selbst:

Das Unsagbare und das Ungebundene sind nämlich Kategorien, die einzig der menschlichen Sprache angehören: Weit davon entfernt, eine Grenze der Sprache zu zeichnen, drücken sie als deren Voraussetzung ihre unbesiegbare Macht aus. Demnach ist das Unsagbare genau dasjenige, was die Sprache voraussetzen muss, um bedeuten zu können.⁹

Eine ähnlich positive Formulierung findet sich, wie Habermann zeigt, etwa auch bei Cornelius Castoriadis oder Monika Schmitz-Emans. Das Unsagbare wird im positiven Umkehrschluss als Ursprung und Voraussetzung der Sprache, die komplementär zum Schweigen funktioniert, gesehen und ist somit im Text auch immer implizit mit präsent.¹⁰

Das Udenkbare, Unvorstellbare schlechthin wird oft in der Holocausterfahrung gesehen, die sich wie wahrscheinlich keine andere historische Erfahrung der Sprache entzieht und auf der ein großer Teil der modernen Theorien rund um das (Un)Sagbare begründet ist. Im Sinne Wittgensteins hält etwa George Steiner im Zuge seiner Kafkabesprechung in *Language and Silence* fest: «The world of Auschwitz lies outside speech as it lies outside reason». Ein Aussprechen des Unsagbaren würde einer Gefährdung der Sprache in ihrer logikbasierten Natur gleichkommen: «To speak of the unspeakable is to risk the survivance of language as creator and bearer of humane, rational truth».¹¹

«Die Möglichkeit der indirekten Vermittlung von Unsagbarem wird der Literatur jedoch in der Regel konzidiert», räumt Habermann ein.¹² Denn was etwa sehr wohl in Worte gefasst werden kann und wird, ist die Erfahrung, an die Grenzen des Denk- und Sagbaren zu stoßen. Diese Grenzen verweisen in der Literatur des Ersten Weltkriegs auf die extremen, unbewältigten Momente und Aspekte des Fronterlebnisses, die sich jeder Form des Verstehens und Begreifens entziehen, aber auch und vor allem emotional hochgradig aufgeladen sind. Die sprachliche Annäherung an diese erfolgt neben den bereits erwähnten Negativa häufig auch über eine semantisch reiche, umschreibende Symbolik und Bildhaftigkeit, wie etwa über das Chaos, die Dunkelheit und die Tiefe, auf die in unseren Textbesprechungen bereits hingewiesen wurde (s. v. a. Kap. IV, 'Im Kriegserlebnis verfangen').

⁹ Aus *Kindheit und Geschichte*, zitiert in: Frank Habermann: *Literatur/Theorie der Unsagbarkeit*. Würzburg: Ergon 2012, S. 36.

¹⁰ Ebda., S. 36 f.

¹¹ George Steiner: *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. New York: Atheneum 1977⁵, S. 123.

¹² Frank Habermann: *Literatur/Theorie der Unsagbarkeit*, S. 44.

Auch Helmut Grugger weist auf die Metaphorik des (nicht nur literarischen) Traumadiskurses hin und bringt folgende Beispiele:

Metaphorisierungen traumatischer Ereignisse werden mit hoher Frequenz durchgeführt, treten wie 'schwarzes Loch' als Neubesetzungen wissenschaftlicher Metaphern auf, kreisen um Figuren wie 'haunted by memories/the past', beziehen sich auf «Leere» wie der für Laub/Podell zentrale «empty circle», auf «Eingefroren- bzw. Abgestorben-Sein», auf die peritraumatische Erfahrung als «körperliche Einschreibung» oder antworten auf die Thematik des Unaussprechlichen wie Keilsons «Wohin die Sprache nicht reicht».¹³

Das Unsagbare kommt in unserem Kontext also in erster Linie einer Begegnung mit dem Irrationalen im Sinne von traumatisch bedingt dissoziierten Inhalten gleich. Diese Begegnung führt in ihrer Darstellung, wie seit Pierre Janet zahlreiche Studien als gegeben voraussetzen, zu Kohärenzverlust und Fragmentarismus.¹⁴ Dies wurde einerseits durch Aufzeichnungen therapeutischer Gespräche belegt, in denen zudem eine Verarmung des sprachlichen Ausdrucks in der Annäherung an den traumatischen Kern beobachtet wurde. Doch auch auf populäre Zeugnisberichte und auf literarische Werke wurden solche und viele weitere Merkmale sowohl der *écriture du trauma* als auch der *écriture traumatisée* angewandt.¹⁵

Inkohärenz des Traumas

Cathy Caruth spricht von einem «Paradox» des traumatischen Erlebnisses, das daraus resultiert, dass der Grad der Annäherung an das traumaauslösende Ereignis mit dem Grad des Unverständnisses und der Unbegreiflichkeit korreliert.¹⁶

¹³ Helmut Grugger: *Trauma-Literatur-Moderne. Poetische Diskurse zum Komplex des Psychotraumas seit der Spätaufklärung*, Wiesbaden: Metzler 2018, S. 8. Grugger weist hier hin auf Bessel A. van der Kolk/Alexander C. McFarlane: Trauma-ein schwarzes Loch. In: Bessel A. van der Kolk/Alexander C. McFarlane u. a. (Hg.): *Traumatic Stress*, S. 27–45; Dominick LaCapra: *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: JHU Press 2000; Dori Laub/Daniel Podell: Art and Trauma. In: *International Journal of Psycho-Analysis* 76 (1995), S. 991–1005; Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*; Hans Keilson: *Sequentielle Traumatisierung bei Kindern. Untersuchung zum Schicksal jüdischer Kriegswaisen*. Gießen: Psychosozial Verlag 2005; Die Metapher des schwarzen Lochs findet sich titelgebend etwa auch bei Sharn Waldron ('Black holes': escaping the void. In: *Journal of Analytical Psychology* 58 (2013), S. 99–117), die Metapher der Heimsuchung bei Peter Kuon (*L'écriture des revenants*).

¹⁴ Vgl. Bessel A. van der Kolk/Paul Brown/Onno van der Hart: Pierre Janet on Post-Traumatic Stress, *passim*.

¹⁵ Vgl. Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 285–306; Hannes Fricke: *Es hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie*. Göttingen: Wallstein 2004, S. 224.

¹⁶ Vgl. Cathy Caruth: *Unclaimed Experience*, S. 91 f.

Kohärenzverlust im Zuge der Unmöglichkeit eines Deutens nach bekannten kognitiven Mustern und Deutungsmodellen spiegelt sich einerseits in einer sprachlich-strukturellen Fragmentierung von Erzählungen wider, andererseits auch in einem Bildrepertoire, das das Chaos des Undeutbaren und, wie bereits gesehen, die Sublimierung bedrohlicher, dissoziierter Inhalte übersetzt:

Terrible, immonde, dénuée de grandeur héroïque, la guerre est devenue une réalité parfaitement inassimilable. C'est une chose sans nom, qui crée un vide dans l'ordre symbolique et conduit au seuil d'une radicale étrangeté : la raison achoppe à cette expérience inouïe qui sollicite un imaginaire récurrent, où dominent les thématiques du magma, de l'informe, du chaos.¹⁷

Ob in der Bildhaftigkeit, in der Wortwahl oder in syntagmatischen und textuellen Strukturen – die Nähe von literarischen Darstellungsweisen vor allem (aber nicht nur) avantgardistischen Gepräges und der Inkohärenz, Widersprüchlichkeit und Unabgeschlossenheit traumatischen Erlebens und Wiedererlebens scheinen evident.

Als *communis opinio* kann angesehen werden, dass dem Ausdruck der im Zuge des industrialisierten Stellungskrieges erlittenen Grenzerfahrungen und generell der «modernist events»¹⁸ des 20. Jahrhunderts Strukturen der modernen Literatur und insbesondere der Avantgarde entgegenkamen und diese wiederum durch den vom Kriegserlebnis von 1914–18 ausgelösten Sinnbruch auch beflügelt wurden. Hier muss allerdings einschränkend angemerkt werden, dass diese Erkenntnisse die Sicht einer stark an avantgardistischen Grenzgängen interessierten Kritik widerspiegeln, die heute nur noch zum Teil vorherrschend ist. So wurde in den letzten Jahren auch immer wieder auf die Tendenz vieler Frontdichter hingewiesen, experimentelle Formen in der Kriegsdarstellung aufzugeben. Auf die Rolle realistischer Darstellungsmodi sowie traditioneller metrischer Formen in der französischen Front- und Nachkriegslyrik, die eine andere Entwicklung erfährt als etwa die des deutschen Expressionismus, wurde bereits an anderer Stelle hingewiesen (s. Kap. I). Kenneth Silver attestiert auch der Bildenden Kunst der französischen Avantgarde eine Art «Rückkehr zur Ordnung».¹⁹

Wie James E. Young anmerkt und seit Theodor W. Adorno als weitere *communis opinio* gilt, hat «im Gegensatz zum Ersten Weltkrieg der Holocaust keine neuen literarischen Formen oder überraschenden künstlerischen Durchbrüche hervorgebracht». Während in Literatur und Kunst des Ersten Weltkriegs und der Nachkriegszeit eine Abkehr vom Realismus und fragmentarische Strukturen als ein «Erlösung bringendes Anliegen [...] betrachtet wurden, eben weil sie Ausdruck

¹⁷ Pierre Glaudes/Helmut Meter: Introduction, S. 10 f.

¹⁸ Hayden White: *Figural Realism*, S. 82.

¹⁹ Vgl. Kenneth Silver: *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*. Paris: Flammarion 1991.

der Weigerung waren, an den Bedingungen und Werten festzuhalten, die solche Schrecknisse möglich gemacht hatten [Anm. d. Verf.: hier bedürfte es allerdings einer differenzierteren, komparatistischen Betrachtung], weisen Kunst und Literatur nach dem Holocaust, wie Friedlander zeigt, den Erlösungsgedanken ganz pointiert zurück».²⁰ Wenn auch das Vertrauen in die Sprache und Literatur durch die Holocausterfahrung einer noch tieferen Erschütterung unterzogen wurde als durch die Erfahrung des Ersten Weltkriegs,²¹ schöpft die Darstellung von Traumata dennoch weiterhin aus allen sprachlichen Mitteln, sei es aus solchen der Moderne, der (neueren) Avantgarden oder der Postmoderne. Hayden White zufolge «wurden die wichtigsten Arbeiten über den Holocaust eher von Schriftstellern verfasst und nicht von Historikern». Als Beispiel verweist White auf Paul Celans *Todesfuge*,²² den wohl meist untersuchten lyrischen Text mit Holocaustbezug.

Zu einer angesichts des Diskurses rund um die Inkohärenz von traumatischer Erinnerung und deren Wiedergabe überraschenden Ansicht gelangt Hannes Fricke in seiner Studie *Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie*, die oben bereits erwähnt wurde. Seine Untersuchungen literarischer Texte, die Traumata versprachlichen, bringen zum Vorschein, dass scheinbar Ungeordnetes, Inkohärentes sehr wohl einer bestimmten Ordnung folgt. Hinter der Unordnung verbirgt sich eine «durch die traumatische Erfahrung geordneten Weltsicht»,²³ die Fricke in seinen Analysen und Interpretationen herauszufiltern sucht. Eine systematische Untersuchung von Lyrik des Ersten Weltkriegs – insbesondere avantgardistischer – vor dem Hintergrund traumatheoretischer Prämissen, wie sie etwa Fricke anwendet, steht aus und wäre sicher aufschlussreich. Sie erfolgt ansatzweise im Rahmen der vorliegenden Studie, die den Eindruck einer inneren Ordnung auch von dunkel erscheinender Versprachlichung traumatischer Erinnerung bestätigen kann. Es kann

20 James E. Young: Hayden White, postmoderne Geschichte und der Holocaust. In: Jörn Stückrath/Jürg Zbinden (Hg.): *Metageschichte: Hayden White und Paul Ricœur. Dargestellte Geschichte in der europäischen Kultur im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombich*. Baden-Baden: Nomos 1997, S. 139–165, hier S. 160.

21 Siehe Berel Lang: *Act and Idea in the Nazi Genocide*. Chicago: University of Chicago Press 1990; wiedergegeben in: James E. Young: Hayden White, postmoderne Geschichte und der Holocaust, S. 156.

22 Hayden White/Judith Huber: Ich glaube nicht, daß eine Theorie wie meine dazu da ist, angewandt zu werden. Ein Gespräch zwischen Hayden White und Judith Huber. In: *ÖZG* 9, 2 (1998), S. 246–255, hier S. 249.

23 Hannes Fricke: *Es hört nicht auf*, S. 228.

dem traumatischen Diskurs eine Art Kohärenz attestiert werden, die jede Stilrichtung umfasst. Ein weiterer Ausbau dieses Fokus wäre allerdings wünschenswert.

Auf einen wichtigen Aspekt sei hier hingewiesen, auch um eine Brücke zu schlagen zum Problem der Unsagbarkeit, das uns eingangs beschäftigt hat und in Folge weiter beschäftigen wird. Ein potentiell typologisierendes Merkmal des Traumadiskurses und der Literatur als *écriture traumatisée* ist deren enges Verhältnis zum Unsagbaren, ein Verhältnis, das sich unter anderem in struktureller Inkohärenz und Fragmentarismus widerspiegelt, die einerseits ästhetischen Prämissen folgen, oftmals aber auch vor traumatheoretischem Hintergrund gedeutet werden können. Verfahrensweisen, die von Auslassungen, Ausweichungen und Brüchen bis hin zum metaphorischen oder direkten Aufrufen der Unsagbarkeit reichen, kennzeichnen die eigenwillige Ordnung traumabezogener Literatur.

Literatur und (Un)Sagbarkeit

Die Grenzen des Sagbaren zu ergründen und zu erweitern gilt auch als genuine und konstitutive Eigenschaft von Literatur im Allgemeinen. In seiner Studie *Literatur/Theorie der Unsagbarkeit* untersucht Frank Habermann die Diskurstradition, die sich rund um die Vorstellung von Literatur als «Medium des Unsagbaren» rankt.²⁴ Habermann zufolge handelt es sich dabei jedoch um einen Topos, dessen Funktion in erster Linie darin liegt, der Literatur einen Mehrwert gegenüber der Philosophie einzuräumen.²⁵

Einem solchen rationalistischen Zugang, von dem der Autor primär ausgeht, wird der idealistische Literaturbegriff kritisch gegenübergestellt, wie er seit der Romantik teils bis heute Verwendung findet. So schreibt etwa Ingeborg Bachmann in Anlehnung an Wittgenstein, dass an der äußersten Grenze von Sprache und Denken «sich etwas ‘zeigt’, und was sich zeigt, ist das Mystische, die unaussprechliche Erfahrung. [...] Erfahrung nicht des Empirikers, sondern des Mystikers».²⁶ Octavio Paz, dessen Poetologie aus *El arco y la lira* (1956) von Habermann erwähnt wird, war sicherlich einer der bedeutendsten Vertreter eines idealistischen Literaturbegriffs im 20. Jahrhundert. Mit der Aussage «El decir poético dice lo indecible» bringt Paz seine Theorie des Poetischen in dem für seine Prosa cha-

²⁴ Frank Habermann: *Literatur/Theorie der Unsagbarkeit*, S. 27 ff.

²⁵ Ebda, S. 27, 44.

²⁶ Ingeborg Bachmann: *Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins*. In: *Werke, IV: Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*. Herausgegeben von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München/Zürich: Piper 1978, S. 103–127, hier S. 118 f.

rakteristischen poetisierenden Stil auf den Punkt.²⁷ Insbesondere im Rhythmus findet sich eine Art prärationaler Ausdruck des Unsagbaren, eine Vorstellung, die die von der Kritik vernachlässigte Verwurzelung seines Poesiebegriffs in der Literatur der deutschen Romantik, insbesondere derjenigen Novalis' und Friedrich Hölderlins, deutlich macht.

Der Diskurs rund um die Unsagbarkeit führt, wie auch George Steiner im Essay 'The retreat from the word' aus *Language and Silence* (1967) andeutet, einerseits zu einer Mystifizierung des Unsagbaren und der Literatur, die sich diesem annähern will.²⁸ Andererseits, so jedenfalls Habermann, geht mit diesem Diskurs auch eine Aufwertung der Literaturwissenschaft und Literaturtheorie einher, für die das Faszinosum des Unsagbaren inzwischen zu einem zentralen «Motor» geworden ist.²⁹ Habermann zufolge sei es «keinesfalls vermessen zu behaupten, dass die Thematisierung und Interpretation von Unsagbarem als axiologischer Wert fungiert, an dem gemessen Literatur und Forschungsliteratur positiv gewertet wird».³⁰

Doch dieser Einschätzung kann auch mit Skepsis begegnet werden. Ein Problem liegt aus Sicht unserer Studie in dem Umstand, dass das Unsagbare, um das es der Literatur und der Forschung geht, von Habermann nicht spezifiziert wird. So sind etwa das Schweigen, die Auslassung oder auch die Erkenntnis der Unzulänglichkeit des sprachlichen Ausdrucks in der Zeugnis- und Bewältigungsliteratur ganz anders zu beurteilen als in einer Literatur, die sich beispielsweise der Sublimität von Natur oder religiöser Erfahrung widmet. Es kann kaum angenommen werden, dass das Unsagbare im Kontext traumatisierender historischer Ereignisse zum Faszinosum wird, das der Literatur oder auch der Kritik eine positive Wertung einbringt. Die Auseinandersetzung mit dem Unsagbaren ist in unserem Zusammenhang vor allem durch die Notwendigkeit der Bewältigung motiviert. Sie geschieht unter dem Leidensdruck, den die Übermacht des Unbewältigten verursacht.

Darüber, was nicht gesagt werden kann, wird zudem kein Zeugnis abgelegt. Was thematisiert wird, ist allein die Abwesenheit von oder auch das Ringen um Worte. Das Unsagbare bleibt also in mehrfacher Hinsicht das Negativum, das es an sich ist, und kann nicht gesucht oder interpretiert werden, es sei denn, man stellt es in den Kontext von Mystik und Religion. So tat es im Jahr 1917 Rudolf Otto, für den das durch Negativbegriffe wie das buddhistische Nirwana bezeichnete Unsagbare und Irrationale als «fascinans schlechthin» und «Positivum stärkster Form»

²⁷ Octavio Paz: *El arco y la lira*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica 1986, S. 112.

²⁸ George Steiner: *Language and Silence*, S. 12 ff.

²⁹ Frank Habermann: *Literatur/Theorie der Unsagbarkeit*, S. 30.

³⁰ Ebda., S. 32.

fungiert.³¹ Auf jeden Fall unterscheidet sich die Funktion des Unsagbaren in vielen der hier fokussierten Front- und Heimkehrergedichte aus dem Ersten Weltkrieg grundlegend von derjenigen, die es in Literatur mit anderer thematischer und pragmatischer Ausrichtung annimmt. Der Hintergrund und die spezifische Pragmatik des Unsagbarkeitsbegriffs können als generische Merkmale von Zeugnis- und Bewältigungsliteratur betrachtet werden.

Zudem muss im Kontext der Frontliteratur noch eine weitere Differenzierung erfolgen, und es muss zwischen dem Unsagbaren und dem Begriff des Unausprechlichen oder auch des Unausgesprochenen unterschieden werden. Nur die Konfrontation mit dem Unsagbaren selbst geht mit der Erfahrung der Begrenztheit von Sprache und *ratio* einher und kann zu einer in dieser Erfahrung begründeten existentiellen Erschütterung führen. Die Begriffe des Unausprechlichen und des Unausgesprochenen dagegen verweisen auf kontextbedingte Einschränkungen der Sprache, auf die «parole empêchée», wie sie der gleichnamige Sammelband untersucht, in dessen Vorwort die Herausgeber auf folgende terminologische Differenzierung hinweisen: «Face à d'autres concepts, tels l'indicible, l'ineffable ou l'innommable, qui attribuent l'impossibilité de la parole à ses manquements propres, la notion de parole empêchée renvoie à l'existence de freins qui s'opposent à sa réalisation».³² Die Ursachen dieser Form des induzierten Schweigens können vielfältiger Natur sein. Sie können (wie allerdings auch das Unsagbare selbst) in einem traumatischen Kontext stehen und Ausdruck einer «présence latente d'une vérité trop intime, trop sublime ou trop terrible, qui fait violence au sujet mais qui exige, irrépressible, de se manifester d'une manière ou d'une autre» sein.³³ Das Unausgesprochene schließlich unterliegt der bewussten und eigenmächtigen Steuerung des oder der Verfasser*in.

Auch wenn sie Negativa sind und bleiben, so sind das Unsagbare oder Unausprechliche (beide sind in der Frontliteratur von großer Relevanz) dennoch *in absentia* strukturell eingebunden. So verfügt die Literatur zweifellos über erweiterte Möglichkeiten, auf das Unsagbare zu verweisen oder gar den Referenzbereich des Sagbaren zu erweitern. Gerade die Literatur kann sich durch vielfältige Distanzierungs- und Schutzmechanismen, allen voran die Fiktionalisierung, dem Trauma nähern, auf Unsagbares hindeuten und kaum Sagbares zum Ausdruck bringen. Unter dieser Prämisse erscheint die Akzeptanz des amimetischen Zeugnisbegriffs, wie ihn etwa Giorgio Agamben vertritt, als eine logische Konsequenz. Distanzierung erfolgt beispielsweise auch mithilfe des Gebrauchs von Pro-Formen aller Art, Periphrasen,

31 Rudolf Otto: *Das Heilige*, S. 51.

32 Danièle James-Raoul/Sabine Forero Mendoza u. a. (Hg.): *La parole empêchée*. Tübingen: Narr/Francke/Attempo 2017 (études littéraires françaises, 79), S. 11.

33 Ebd.

metaphorischen und metonymischen Ersetzungen, Abstrahierungen, Symbolisierungen, Ellipsen oder Aposiopesen, auf die bereits mehrfach hingewiesen wurde, sowie durch Rekurs auf Sublimierung, Phantastik oder Ironie (s. Kap. II, 'Vom Erlebnis zur Sprache').

Besondere Aufmerksamkeit widmet Peter Kuon in *L'écriture des revenants* (2013) der Entsubjektivierung durch Vermeiden der Ich-Form in Holocaustberichten, ein Distanz schaffender Rekurs, der auch in der Frontliteratur mit großer Häufigkeit vorkommt und oft Bestandteil der Fiktionalisierung ist. So werden Kameraden oder fiktive Figuren zu Trägern traumatischer Erlebnisse, denen vielleicht in ähnlicher Form der Verfasser selbst begegnet ist. Sowohl in der Erzählprosa als auch in der Lyrik ist zudem der Wechsel von der Ich-Perspektive zu der kollektivierenden der ersten Person Plural an Stellen von Schilderungen, an denen von besonderer emotionaler Belastung ausgegangen werden kann, sehr häufig.

Zum spezifischen Stil der narrativen Zeugnisliteratur des Ersten Weltkriegs in Frankreich, Deutschland oder Italien wurde von der Kritik bereits vieles gesagt. Der Versuch einer Synopse zur Lyrik wurde bisher nie unternommen. Zu divergent würde das Ergebnis wahrscheinlich ausfallen angesichts der Koexistenz avantgardistischer, moderner und traditioneller Stile sowie einer dunklen und andererseits auch überaus klaren Sprache im Kontext des poetischen Realismus. Dennoch können auch stilübergreifend bestimmte Konstanten und Verfahrensweisen festgestellt werden.

Möglichkeiten der Lyrik

Die sprachlichen Mittel, die in der Begegnung mit dem Unsagbaren, dem Unausprechlichen und dem Trauma zum Einsatz kommen, sind so vielfältig, dass sie hier wenn, dann nur exemplarisch erfasst werden können. Eine Reihe von Ausdrucksmitteln, die als spezifisch lyrisch angesehen und mit einer Erweiterung der Möglichkeiten sprachlichen Ausdrucks gerade im Zuge der Moderne und der experimentellen Avantgarden in Verbindung gebracht werden, tragen zum Vorrang bei, der der Lyrik in der Annäherung an das Unsagbare im Allgemeinen zugesprochen wird. So heißt es etwa bei Georg Philipp Rehage: «Durch die Verdichtung der Sprache in Metaphern, die in der Moderne zunehmend schwieriger auflösbar sind, ist es möglich, selbst dem Unsagbaren Worte zu geben». Rehage erinnert zudem daran, dass das unfassbare Fronterlebnis «die avantgardistischen Dichter

geradezu herauszufordern [scheint], ihre sprachlichen Experimente fortzusetzen und zu erweitern».³⁴

Doch auch die Vorstellung von Lyrik als besonders subjektgebundenem und intimistischem Genre, das als Ausdruck par excellence einer «âme en peine»³⁵ aufgefasst wird, trägt zu dem Stellenwert bei, der der Frontlyrik des Ersten Weltkriegs als Bewältigungsliteratur beigemessen wird. Im Rahmen ihrer Untersuchungen zu Drieu La Rochelles *Interrogation* (1917) konstatiert beispielsweise Margarete Zimmermann, dass das Genre der Lyrik «in weit stärkerem Maße als der Roman, eine extreme Selektion aus der Realität ermöglicht und Subjektivität der Darstellung verlangt».³⁶

Das Vertrauen in die Lyrik als Medium des Ausdrucks von Grenzerfahrungen und Traumata ist jedenfalls traditionell größer als das in die Erzählprosa, insbesondere wenn auch noch die durch die Moderne, Avantgarden und Postmoderne errungene Erweiterung der sprachlichen Möglichkeiten mit in Betracht gezogen wird. Wie bereits an anderer Stelle wiedergegeben wurde, meint etwa Jay M. Winter: «Parce que la poésie est reflet de l'indicible, elle permet aux soldats de la Grande Guerre d'exprimer leur expérience des combats et de la mort».³⁷ Arnaud Tellier kommt in seiner Celan-Analyse zum Schluss, dass sich die Lyrik wie keine andere literarische Gattung für eine beinahe «plastische» Aufbereitung von Traumata eignet.³⁸ Ashley Somogyi bringt in ihrem Aufsatz «'That other life': Poetic exploration of responses to the dichotomy of war and home in First World War poetry» einen gewissen Vorrang der Lyrik mit der Inkohärenz und dem Fragmentarismus des traumatischen Erlebens in Verbindung, denen die strukturellen Möglichkeiten der Poesie unmittelbar entgegenkommen: «Amidst the conflict, however, sentiments were less clear, and personal discontinuity affected some men's ability to articulate their emotional and mental responses to war. Poetry offered a means to convey the confusion and trauma resulting from battle».³⁹ Außer Zweifel steht für uns jedenfalls, dass es weder die Hochphase des Genres seit der Vorkriegszeit, noch die produktionstechnisch günstigen Voraussetzungen an der Front beziehungsweise in den Ruhephasen im Hinterland allein waren, die für die umfangreiche Nutzung von Lyrik als Medium der Bewältigung von Kriegserlebnissen verantwortlich waren.

34 Georg Philipp Rehage: «Wo sind Worte für das Erleben», S. 30.

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

36 Margarete Zimmermann: *Die Literatur des französischen Faschismus*, S. 43.

37 Jay Murray Winter: *Les poètes-combattants de la grande guerre*, S. 67.

38 Arnaud Tellier: *Expériences traumatiques et écriture*. Paris: Anthropos 1998 (Psychoanalyse), S. 80.

39 Ashley Somogyi: «That other life», S. 66.

Auch Helmut Grugger verweist auf das Genre der Lyrik und dessen 'Ruf' als besonders geeignetes Medium der Versprachlichung traumatischer Erlebnisse. Dass der Bereich der Lyrik in Forschung und Kritik «bisher am überzeugendsten repräsentiert zu sein» scheint,⁴⁰ muss aus unserer Sicht allerdings relativiert werden. Zweifellos ist die Auseinandersetzung vor allem mit Paul Celans Werk vor dem Hintergrund der Traumaforschung prominent erfolgt, wie etwa durch Giorgio Agamben, Monika Schmitz-Emans, Annegret Mahler-Bungers, Arnaud Tellier und Amir Eshel. Insgesamt scheint aber dennoch die Erforschung von Erzählliteratur in Zusammenhang mit Traumata zu überwiegen und die Untersuchung der Verknüpfung von Trauma und Narration einen Schritt weiter zu sein. Jedenfalls wurde dieser inzwischen eine Vielzahl an Studien gewidmet. Über Einzelstudien hinausgehende genealogische Untersuchungen, die sich den spezifischen Möglichkeiten und der Rolle von Lyrik in der Auseinandersetzung mit Traumata widmen, stehen unseres Wissens noch aus.

Auch wenn diesem Umstand hier nicht Abhilfe geschaffen werden kann, sei dennoch festgehalten, dass die lyrikspezifischen Mechanismen der Verdichtung und Verdunkelung, die der syntaktischen Freiheit sowie den Möglichkeiten des metaphorisch und metonymisch Assoziativen verpflichtet sind, sowie nicht zuletzt auch die Strukturen des Paradoxons der Annäherung an das Unaussprechliche und an das Unsagbare entgegenkommen. Die Textualität von Lyrik ist zudem und im Gegensatz zur Erzählliteratur nicht von der Kohärenz narrativer Strukturen abhängig, sondern folgt einfacheren und flexibleren semantischen Zusammenhängen, die Mehrdeutigkeit und Offenheit steigern. Doch auch der Ausschluss des Narrativen, das in der Lyrik textsemantisch gesehen oft stärker präsent ist als wahrgenommen wird, führt an einer adäquaten Bestimmung des Genres vorbei.

Andererseits ist natürlich wiederum die Anwendung bestimmter erzähltheoretischer Parameter auf das Genre problematisch. Ein Umstand, den Jonathan Culler in seiner Lyriktheorie kritisiert, ist die Wahrnehmung von Lyrik seitens einer derzeit vorwiegend auf Erzählliteratur konzentrierten Literaturwissenschaft nach dem Modell der innerhalb des Literaturbetriebs längst als literarischer 'Normalfall' angesehenen narrativen Literatur. Dies hat Culler zufolge fälschlich dazu geführt, dass es dadurch und im Zuge der Ablehnung des Subjektivitätsgedankens des hegelianischen Lyrikbegriffs zu einer Fiktionalisierung und Dramatisierung von Lyrik gekommen ist. Das Gedicht wird, so Culler pointiert, als Monolog einer fiktiven Sprecherfigur verstanden:

Criticism and pedagogy, reacting against the Romantic notion of lyric as expression of intense personal experience, have adopted the model of the dramatic monologue as the way

40 Helmut Grugger: *Trauma-Literatur-Moderne*, S. 15.

to align poetry with the novel: the lyric is conceived as a fictional imitation of the act of a speaker, and to interpret the lyric is to work out what sort of person is speaking.⁴¹

Tatsächlich fällt auf, dass die Anwendung erzähltechnischer Analyseparameter, wie etwa des Diegese- und Fokalisierungsbegriffs Genettes, in der literaturwissenschaftlichen Forschung zu lyrischen Texten zunehmend gebräuchlich erscheint. Zudem entzieht sich die Lyrik Jonathan Culler zufolge auch den Kategorien der Fiktion und der (aristotelischen) Mimesis, die insbesondere für die Erzähl- und Dramenforschung relevant sind – bereits Aristoteles bezieht seinen Mimesisbegriff auf Epik und Dramatik. Wie Culler pointiert behauptet und im Einklang mit der aristotelischen Lehre sieht, sei das Gedicht dagegen vielmehr selbst ein Ereignis und nicht nur als Darstellung eines solchen anzusehen.⁴²

Am überzeugendsten erscheinen aus unserer Sicht allerdings die folgenden Elemente aus Cullers Lyriktheorie, die den Fragestellungen, Verfahrensweisen und Ergebnissen der vorliegenden Studie besonders entgegenkommen. Es sind dies die Rückbesinnung auf bestimmte Kernaussagen der Ästhetik Hegels, die These einer spezifischen Temporalität von Lyrik sowie die Anerkennung des hohen Stellenwerts des Rhythmus und der Wiederholungsfiguren.

Für Hegel ist der Dichter fähig, «in alle Tiefen des geistigen Gehalts einzudringen und, was in ihnen verborgen liegt, an das Licht des Bewußtseins hervorzuführen».⁴³ Es sind die Tiefe und Intensität des inneren Erlebens, die für die Poesie kennzeichnend sind. Vom Dichter kann schließlich «die tiefste und reichhaltigste innere Durchlebung des Stoffes gefordert werden, den er zur Darstellung bringt».⁴⁴ Sollte dies – zwar nicht als allgemeines Gattungsmerkmal, aber vielleicht doch als erweiterte Möglichkeit, die Lyrik eröffnen kann und in ihren intimistischen Formen tut – Geltung haben, liegt ein weiteres Erklärungsmodell für die besondere Rolle von Lyrik als Medium der Bewältigung von Kriegserlebnissen nahe. Vielleicht ist es nicht zu weit hergeholt, Hegels Begriffe der Tiefe, der Intensität und des inneren 'Durchlebens' des Stoffes mit Parametern der modernen Traumatheorie in Beziehung zu setzen. Immer wieder wird das Aufrufen traumatischer Erinnerung mit den Begriffen der Tiefe und der Intensität in Verbindung gebracht oder als ein Wiedererleben gedeutet. Peter Kuon etwa hinterfragt den speziell auf Lyrik bezogenen Subjektivitätsgedanken nicht, wenn er im

41 Jonathan Culler: *Why Lyric?*. In: *PMLA* 123, 1 (2008), S. 201–206, hier S. 201.

42 Jonathan Culler: *Theory of the Lyric*, S. 35.

43 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik. Mit einem einführenden Essay von Georg Lukács*. Hg. von Friedrich Bassenge. Berlin: Aufbau-Verlag 1955 [1835–38] (Klassisches Erbe aus Philosophie und Geschichte), S. 900.

44 Ebd., S. 901.

Kontext der Bewältigungsliteratur des Holocaust annimmt: «On pourrait penser que la poésie, en tant qu'expression plus immédiate du sujet, puisque plus personnelle, se prête mieux que le récit à dire le *je*».⁴⁵ Verwiesen sei an dieser Stelle nochmals auf Culler, der im Zuge seiner Rehabilitation des hegelianischen Lyrikbegriffs überzeugend darstellt, dass Hegels Konzept von Subjektivität sich weniger auf subjektive Einzelerfahrungen von Individuen bezieht, als vielmehr das Allgemeine solcher Erfahrungen im Gedicht darzustellen sucht.⁴⁶

Ein weiteres Merkmal, das viele der hier untersuchten Texte aufweisen, ist der Eindruck einer unmittelbaren Präsenz des 'Stoffes'. Die traumatische Erinnerung wird, wie bereits gesagt wurde, zu einer Art Heimsuchung, deren Wiederkehr anderen Gesetzen folgt als denen des Willens und der *ratio*. Möglicherweise sind in diesem Zusammenhang auch Jonathan Cullers Überlegungen zur spezifischen Temporalität des lyrischen Genres fruchtbar. Culler hebt vor allem das «lyrische Präsens» hervor,⁴⁷ das als Ausdruck von Unmittelbarkeit und als Merkmal des Lyrischen als 'Ereignis' aufgefasst werden kann. Mit Alice Fulton trifft Culler folgende Unterscheidung zwischen Erzählliteratur und Lyrik: «If narrative is about what happens next, lyric is about what happens now».⁴⁸ Denn eine zentrale These aus Cullers Lyriktheorie, die sich nicht aus den amimetischen Tendenzen der historischen Avantgarden herleitet, sondern sich ganz allgemein auf das Genre bezieht, lautet: «lyric aims not to be a representation of an event but to be itself an event, so an account of lyric needs to grant primacy to what happens in and through lyric, the distinctive events of lyric discourse».⁴⁹

Der Gebrauch des von Culler beschriebenen «lyrischen Präsens» lässt sich aus unserer Sicht im Kontext der hier fokussierten Darstellung traumatischer Ereignisse durchaus auch mit dem Tempuswechsel in Verbindung bringen, den Hannes Fricke in der von ihm untersuchten Erzählliteratur beobachtet. Fricke zufolge tendieren Erzählungen dazu, bei der Annäherung an traumatische Substanz zum Einsatz eines Präsens zu überzugehen, das nicht mit dem historischen Präsens zu verwechseln ist: «Der flashback-artige Charakter der Erzählungen von traumatischen Erfahrungen wird strukturell gesehen oft dadurch umgesetzt, dass das für die Schilderung von Vergangenheit eigentlich übliche Präteritum verlas-

45 Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 307.

46 Jonathan Culler: *Theory of the Lyric*, S. 94 f.

47 Ebda., S. 283 ff.; Jonathan Culler: *Why Lyric?*, S. 205.

48 Jonathan Culler: *Why Lyric?*, S. 202.

49 Jonathan Culler: *Why Rhythm?* In: Ben Glaser/Jonathan Culler (Hg.): *Critical Rhythm. The Poetics of a Literary Life Form*. New York: Fordham University Press 2019 (Verbal Arts: Studies in Poetics), S. 21–39, hier S. 22.

sen und in das Präsens als Erzähltempus gewechselt wird».⁵⁰ Der Einsatz des Präsens kommt auch in der Lyrik der Darstellung besonderer emotionaler Involviertheit in der Thematisierung unbewältigter Erlebnisse entgegen. So findet sich bei Susanne Winter folgende Deutung des Tempusgebrauchs in einer Strophe aus Cocteaus 'Prologue' zur Sammlung des *Discours du grand sommeil*, die sich auf den in der Sammlung mehrmals zur Sprache gebrachten Tod des «capitaine» bezieht: «Die Erfahrung wird hier teils im Perfekt und Imperfekt, gebrochen durch die ausdrückliche Erwähnung der sinnlichen Wahrnehmung (j'ai vu, j'ai entendu), teils in unmittelbarem Präsens wiedergegeben. Dies verdeutlicht die bleibende Betroffenheit und die Unmöglichkeit eines endgültigen Abschiebens in die Vergangenheit».⁵¹

Wenn das lyrische Präsens, wie Culler vorschlägt und auch Staiger annimmt, als Gattungsmerkmal Geltung hat und eine prinzipielle Unmittelbarkeit indiziert, so findet sich darin ein weiteres Argument für generisch begründet günstige Voraussetzungen von Lyrik als Mittel des Ausdrucks und der Bewältigung von belastender Erinnerung. Denn auch im lyrischen Tempusgebrauch lässt sich die Vorstellung von einem geringeren Abstand sowohl der Verfasser*innen als auch der Leser*innen zum Text begründen, den Emil Staiger stets mit dem Stimmungsbegriff in Verbindung bringt. Selbst das Präteritum gewinnt Staiger zufolge im Lyrischen einen anderen Sinn als im Epischen.⁵²

Zur Rolle des Rhythmus

Per Ausschlussverfahren gelangt Dieter Burdorf zur Ansicht, dass das einzige Kriterium, das einer konsequenten Differenzierung zwischen Prosa und Gedicht standhalten kann, das Schreiben/Sprechen in Versen ist.⁵³ Auch wenn dies überspitzt sein mag, so spiegelt diese Ansicht dennoch korrekt die eminente Rolle wider, die der gesteigerte Rhythmus als generisches Merkmal von Lyrik spielt. Ähnlich zählt auch für Jonathan Culler die Präsenz von Rhythmus und Wiederholung zu den zentralsten der «distinctive events» des lyrischen Diskurses.⁵⁴ Der nicht nur durch die Metrisierung, sondern auch durch alle anderen Formen der Wiederholung und Pausensetzung gesteigerte Rhythmus lyrischer Sprache wird

⁵⁰ Hannes Fricke: *Es hört nicht auf*, S. 224.

⁵¹ Susanne Winter: *Jean Cocteau's frühe Lyrik*, S. 55.

⁵² Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich: Atlantis 1956³, S. 55.

⁵³ Dieter Burdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997² (Sammlung Metzler, 284), S. 11.

⁵⁴ Jonathan Culler: *Why Rhythm?*, S. 22.

traditionell als sowohl irrationale als auch besonders affekt- und emotionsgeladene Dimension von Sprache angesehen.⁵⁵ Wie Culler darstellt und mit Einschränkungen auch gelten lässt, spricht Amittai Aviram von einer «sublimen Kraft» des Rhythmus: «In fact, most poems come to be about what he [Aviram] calls the sublime power of their rhythm – sublime in that it resists or lies beyond efforts of representation and can only be experienced, not comprehended. [...] it certainly is not exorbitant to think of rhythm as force that works on us but lies beyond our immediate comprehension».⁵⁶ Lyrik wird einerseits als Begegnung des Rationalen mit der irrationalen Sprachdimension des Rhythmus betrachtet, in der es zur Koexistenz zweier mehr oder weniger unabhängiger Sprachdimensionen kommt.⁵⁷ Die Folgerung, dass gerade der Rhythmus eine besondere Rolle in der Vergegenwärtigung der irrationalen, unsagbaren oder auch unaussprechlichen Dimension der traumatischen Erinnerung spielen könnte, liegt aus unserer Sicht nahe.

Andererseits, so Culler mit Meschonnic und Cureton, wird Rhythmus als Verkörperung des Willens, Bedeutung zu schaffen, angesehen,⁵⁸ auch wenn er für sich alleine nur rudimentäre Bedeutung generieren kann. Rhythmus gewichtet und intensiviert jedenfalls das Sprechen und dessen Rezeption, wie es auch die Hyperbel tut, der Culler, wie es auch schon Baudelaire getan hat, ebenfalls einen wichtigen Stellenwert in der Lyrik einräumt. Auf die komplexen Zusammenhänge zwischen Rhythmus, Form und Bedeutung in der Lyrik und deren Theoretisierung kann hier zwar nicht weiter eingegangen werden. Dennoch sei an dieser Stelle festgehalten, dass der Gebrauch eines gesteigerten Rhythmus eine zentrale Rolle bei der Versprachlichung von Extremsituationen und traumatischen Erlebnissen spielt. Das Zusammenspiel von Rhythmus, Semantik und Pragmatik ist in den meisten der hier untersuchten Gedichte evident.

Für Giulia Disanto ist es vor allem die Affinität von Lyrik zur Musik, die dem Genre einen semantischen Mehrwert verleiht und die Annäherung des Gedichts an das Unsagbare ermöglicht.⁵⁹ Einen solchen Stellenwert misst auch George Steiner der musikalischen Dimension von Lyrik zu. In *Language and Silence* spricht er von einem in der Geschichte immer wiederkehrenden «acknowledgement by

55 Vgl. Ben Glaser: Introduction. In: ders./Jonathan Culler (Hg.): *Critical Rhythm. The Poetics of a Literary Life Form*. New York: Fordham University Press 2019 (Verbal Arts: Studies in Poetics), S. 5, 11.

56 Jonathan Culler: *Why Rhythm?*, S. 32.

57 Mutlu Blasing nach Jonathan Culler: *Why Rhythm?*, S. 33.

58 Ebda., S. 35.

59 Giulia Disanto: *La poesia al tempo della guerra. Percorsi esemplari del Novecento*. Milano: FrancoAngeli 2007 (Critica letteraria e linguistica), S. 131–140.

poets, by masters of language, that music is the deeper, more numinous code, that language, when truly apprehended, aspires to the condition of music and is brought, by the genius of the poet, to the threshold of that condition». Um sich dem Mehrwert der Musik als einem «more numinous code» anzunähern, muss die Sprache der Dichtung Steiner zufolge vor allem die linearen Verknüpfungen des logischen Denkens lösen: «By a gradual loosening or transcendence of its own forms, the poem strives to escape from the linear, denotative, logically determined bonds of linguistic syntax into what the poet takes to be the simultaneities, immediacies, and free play of musical form».⁶⁰

Über die Nähe der Dichtung zu Musik und Rhythmus reflektierten insbesondere die Romantiker. Sie wie auch ihre symbolistischen und modernistischen Nachfolger sahen die ausgeprägte Musikalität als Dichtungsideal an. In seinem Essay zur «Deutschen Romantik in Dichtung und Musik» (1947) stellt Emil Staiger in Anlehnung an den der Hegelschen *Ästhetik* verpflichteten, stark an die Innerlichkeit gebundenen Begriff der Stimmungslyrik über den Kontext der Literatur der Romantik hinausgehende Überlegungen zur «Stimmung» als gemeinsame Basis von Lyrik und Musik an, in der «das Äußere und das Innere ununterscheidbar eins» werden.⁶¹

Auch Giulia Disanto verweist auf den aus der Musik entlehnten Stimmungsbegriff, wie ihn Emil Staiger in seinen *Grundlagen der Poetik* (1946) verwendet, und zitiert in Folge Pier Paolo Pasolini aus dessen *Studi sullo stile di Bach* (1944–45): «Se c'è un rapporto tra musica e poesia questo è nell'analogia, del resto umana, di trmutare il sentimento in discorso».⁶² Nicht nur in der Romantik, sondern bis in die Gegenwart, so George Steiner, werden die Eigenschaften des Musikalischen und Rhythmischen als direkte Verbindung zum Unterbewusstsein aufgefasst: «From Hoffmann to Mann's Adrian Leverkühn, the artist is, archetypically, a musician; for it is in music, far more than in speech or the plastic arts, that aesthetic conventions are brought near to the source of pure creative energy, that their roots in the subconscious [...] are most nearly touched».⁶³

Auf weniger erforschtes Terrain begibt man sich, sobald man Überlegungen zum Verhältnis von Rhythmus und traumatischem Erinnern anstellt. Der somatischen Dimension von Rhythmus, die innerhalb des «events» Lyrik für Jonathan Culler erlebnisgebend wirkt, kann jedenfalls eine natürliche Nähe zu Mechanismen der Traumabewältigung attestiert werden. Immerhin wird Rhythmus in Form von Bewegungs- und Musiktherapie in der Traumabehandlung nutzbar ge-

⁶⁰ George Steiner: *Language and Silence*, S. 43.

⁶¹ Emil Staiger: *Musik und Dichtung*. Zürich: Atlantis 1966³, S. 83 ff.

⁶² Giulia Disanto: *La poesia al tempo della guerra*, S. 133 f.

⁶³ George Steiner: *Language and Silence*, S. 44.

macht. Die Rolle von Rhythmus in der Interaktion mit der affektiven Seite von Traumata liegt jedenfalls auf der Hand. Vielleicht kann die Lyrik mit ihren rhythmisch-medialen Dispositionen dem emotiven 'Überschuss' des Traumas, der sich einem rationalen Zugang entzieht, am ehesten Rechnung tragen. Frühe Reflexionen zur Affektgebundenheit und affektiven Wirkung von Rhythmus finden sich aus medizinischer beziehungsweise psychologischer Sicht bereits bei Wilhelm Wundt (1896) oder Otto Laubi (1923).⁶⁴ Wundt betrachtet die Musik und die Poesie aufgrund ihrer rhythmischen Anlage als besonders geeignete Medien des Ausdrucks und des Erweckens von Affekten und Emotionen. Diese Ansicht stellt er im § 13 seines *Grundrisses der Psychologie* (1896), der dem Thema der Affekte gewidmet ist, dar: «die rhythmischen Gefühle in der Musik wie in der Poesie [bilden] wichtige Hilfsmittel, um Affecte zu schildern, und um solche in dem Hörer hervorzurufen».⁶⁵

Was immer wieder ins Feld geführt wird, sind, wie bereits gesagt wurde, die strukturellen Möglichkeiten insbesondere von Lyrik, denen attestiert wird, die Dissonanzen, die Inkohärenzen und letztendlich das Chaos des Traumas widerspiegeln zu können. Doch andererseits bedeutet Lyrik auch Ordnung – das Genre ist so strukturgebend wie wahrscheinlich kein anderes –, auch wenn sich diese Ordnung oft weniger auf der Ebene der Kohärenz als auf der der Kohäsion und des Rhythmus wiederfinden lässt. Rhythmus kann Ordnung und Sicherheit bedeuten und eine gewisse 'Erdung' verkörpern. Wie Emil Staiger anmerkt,⁶⁶ nimmt bereits Hegel einen engen Zusammenhang zwischen Rhythmus, der Zeitlichkeit des Menschen und dessen Selbstfindung wahr. So heißt es in den *Vorlesungen über die Ästhetik* zum Rhythmus in der Musik:

Die Notwendigkeit bestimmter Zeitgrößen läßt sich daraus entwickeln, daß die Zeit mit dem einfachen Selbst, welches in den Tönen sein Inneres vernimmt und vernehmen soll, in dem engsten Zusammenhange steht, indem die Zeit als Äußerlichkeit dasselbe Prinzip in sich hat, welches sich im Ich als der abstrakten Grundlage alles Innerlichen und Geistigen betätigt. [...] Das Ich jedoch ist nicht das unbestimmte Fortbestehen und die haltungslose Dauer, sondern wird erst zum Selbst als Sammlung und Rückkehr in sich. Es beugt das Aufheben seiner, wodurch es sich zum Objekte wird, zum Fürsichsein um und ist nun durch diese Beziehung auf sich erst Selbstgefühl, Selbstbewußtsein usf.⁶⁷

64 Otto Laubi: Der Rhythmus und seine therapeutische Verwendung. In: *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* 82, 1 (1923), S. 165–175.

65 Wilhelm Wundt: *Grundriß der Psychologie*, Leipzig: Engelmann 1896, S. 200.

66 Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, S. 27.

67 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*, S. 827 f.

Mit dem Gefühl von Sicherheit wird das Ersinnen und Rezitieren von Gedichten in Ruth Klügers *weiter leben. Eine Jugend* (dort, Kap. VI) in Verbindung gebracht, wie Aleida Assmann in *Erinnerungsräume* erwähnt und im Kontext des traumatischen Erlebens deutet.⁶⁸ Ruth Klüger selbst spricht in ihrer Autobiographie vom Dichten und dem Aufsagen von Gedichten im Lager als einem «poetischen und therapeutischen Versuch», der Gewalt, der Sinnlosigkeit und dem Chaos der Holocausterfahrung «ein sprachlich Ganzes, Gereimtes entgegenzuhalten». «Mir scheint», heißt es zudem bei Klüger, «daß der Inhalt der Verse erst in zweiter Linie von Bedeutung war und daß uns in erster Linie die Form selbst, die gebundene Sprache, eine Stütze gab».⁶⁹

Zeugnisse wie dieses können den Blick auf eine weitere Dimension von Lyrik lenken, nämlich auf deren Funktion als resilienzstiftendes Instrument. Diese Funktion von Lyrik und deren Rhythmus hat mit Sicherheit auch in der Literatur des Ersten Weltkriegs Geltung, selbst wenn sie im unmittelbaren Frontkontext primär vom Schützengrabenlied übernommen wurde. Der Wille, der «Sinnlosigkeit [...] ein sprachlich Ganzes, Gereimtes entgegenzuhalten», verweist zudem auf den Willen, durch Sinnstiftung eine Art 'Heilung' zu erfahren.

Schreiben und Bewältigung

Die bisher angedeutete Vielfalt an Funktionen, die dem Ablegen von Zeugnissen und der literarischen Verarbeitung von Fronterlebnissen zukommt, steht aus Sicht der vorliegenden Studie außer Frage. Es lässt sich sagen, dass die Frontliteratur des Ersten Weltkriegs eine sehr stark ausgeprägte intentionale und pragmatische Dimension hat. Zum einen liegt dies am der Zeugnisliteratur mehr oder weniger deutlich eigenen Appellcharakter (s. Kap. I, 'Frontlyrik als Zeugnisliteratur'), zum anderen am verschiedenartig manifestierten Willen zur Kontrastierung der Propaganda in Form der Aufdeckung und Dokumentation des Leids und des empfundenen Unrechts. Als Form der Dokumentation kann dabei durchaus auch die intimistische Darstellung und Subjektivität verstanden werden, mit der sich viele Dichter auf Fronterlebnisse beziehen.

Ein weiterer, großer Bereich in der Pragmatik der untersuchten Frontlyrik könnte etwas unscharf unter den Begriffen der Bannung und der Bewältigung erfasst werden. Aus unserer Sicht ist diese Dimension der hier untersuchten Texte durchaus eine übergeordnete, in deren Dienst auch die Dokumentation und der

⁶⁸ Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 259.

⁶⁹ Ruth Klüger: *weiter leben. Eine Jugend*. Göttingen: Wallstein 1993², S. 125 u. 122.

Appell stehen. Zugrunde liegt dem Schreiben die Suche nach Abhilfe und Erleichterung, nach Bannung des mit dem Erlebten und dessen Erinnern verbundenen Leids. Meist geht es nicht allein um ein Festhalten und 'Bannen' von Kriegserlebnissen, das sich im Diskurs der Frontlyrik völlig unterschiedlich darstellt und vom intimistischen Rückzug (Sauvage, Vildrac, Chennevière, u. a.) bis zu einem Festhalten von äußeren Wahrnehmungen des Kriegsgeschehens reicht, das beispielsweise im Falle Apollinaires oder Drieu La Rochelles von der Kritik lange Zeit mit einem missverständlichen Ästhetikbegriff belegt wurde. Es geht auch und vielmehr darum, einen Weg zu finden, das Erlebte zu deuten, zu begreifen und schließlich zu 'bewältigen'.

Im Gegensatz zum Traumabegriff, der in der Literaturwissenschaft beinahe inflationär Verwendung findet, wird der Begriff der Bewältigung in der Kritiklandschaft überraschend wenig gebraucht. Selbst das im Deutschen durchaus gebräuchliche Kompositum 'Bewältigungsliteratur', das vor allem, aber nicht nur auf die der Zeit des Nationalsozialismus und den Ereignissen der Shoah gewidmete Literatur bezogen wird, findet sich in keinem der gängigen literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerke als eigener Eintrag wieder. Ein Pendant in den romanischen Sprachen gibt es unseres Wissens dazu ebenso wenig. Trotz dieses Umstandes wird hier auf den Begriff der Bewältigung zurückgegriffen und dieser als Aspekt der untersuchten Frontlyrik untersucht, aber nicht ohne eine kurze terminologische Bestimmung voranzustellen.

Aus psychologischer Sicht, die uns hier besonders interessiert, bezeichnet der Begriff der Bewältigung «alle kognitiven, emotionalen und behaviouralen Anstrengungen, die dazu dienen, Belastung und Stress zu bewältigen».⁷⁰ Gebräuchlicher ist in der Psychologie das englische Begriffspendant des «coping», das laut Jörn W. Scheer die «Auseinandersetzung mit belastenden Ereignissen oder Erlebnissen (Stressoren)» bezeichnet, bei der physiologische, emotionale und auch kognitive Prozesse beteiligt sein können. Es zeigt sich dabei, dass ein enges Verhältnis zwischen Abwehrmechanismen und Mechanismen der Bewältigung besteht, dessen Dialektik von der Forschungsliteratur unterschiedlich bewertet wird. Während ältere Studien Abwehr und Bewältigung als gegensätzliche Tendenzen darstellen, betonen jüngere Arbeiten eher das Zusammenspiel von Abwehr beziehungsweise Dissoziation und Bewältigung.⁷¹

Hannes Fricke schließt seine Studie zu Trauma, Literatur und Empathie mit einem Kapitel zu den «Bewältigungsmöglichkeiten in der und durch die Litera-

⁷⁰ Thomas Städtler: *Lexikon der Psychologie: Wörterbuch, Handbuch, Studienbuch*. Stuttgart: Kröner 1998, s.v. «Bewältigung».

⁷¹ Jörn W. Scheer in: Uwe Tewes/Klaus Wildgrube (Hg.): *Psychologie-Lexikon*. München/Wien: Oldenbourg 1999², s.v. «Coping».

tur». Er bringt hier unter anderem Methoden und Ergebnisse der Schreibtherapie nach Dan P. McAdams in Zusammenhang mit der literarischen Annäherung an Traumata.⁷² Als eines der zentralen Ziele und Ergebnisse der Schreibtherapie nennt Fricke die Kohärenz- und Sinngebung von Lebensläufen,⁷³ eine Zielsetzung, die auch manchem literarischen Werk zugrunde liegt. Die Deutung und Suche nach Sinn, aber auch die Schaffung eines kohärenten Selbstbildes sind Bestandteile der Bewältigung von Traumata. Arnaud Tellier spricht von einer Spaltung des Subjekts durch das traumatische Erlebnis und konzidiert dem literarischen Schreibprozess eine heilende Wirkung: «Le réel traumatique nous apprend en effet que le sujet, être de parole, est une matière en quelque sort ‹ fissile ›. La pratique scripturale peut alors apparaître au sujet comme un moyen de recoller les morceaux de la fragmentation traumatique et, par là, de se reconstruire».⁷⁴

Ähnlich sind die Ausführungen Peter Kuons angelegt, für den die Umsetzung des Traumas in Form einer textuellen Versprachlichung einer «véritable prise de contrôle de la *psyché*» entspricht und die Voraussetzung darstellt, «pour que le sujet traumatisé puisse recouvrir son identité».⁷⁵ Aus Sicht der klassischen Psychoanalyse ist ein Trauma «das Erleben der Fragmentierung des Selbst, verbunden mit der Angst vor dem Zerfall (Desintegrationsangst), die einen (pathogenen) Mangel oder die Unterbrechung einer benötigten, das Selbst organisierenden und affektregulierenden Selbstobjektbeziehung zur Ursache hat». Als eines der Ziele von Traumatherapie kann die «Integration von entsetzlichen Erfahrungen in das Selbstkonzept» angesehen werden, die kohärenzstiftend wirken und die genannte Fragmentierung des Selbst mildern oder lösen kann.⁷⁶

Die subjektstituierende Kraft von Schreibprozessen kann sicherlich der Rekonstruktion und Kohärenzstiftung einer erschütterten Identität dienen, auch wenn selbst in der Zeugnisliteratur die Unterscheidung zwischen «lebendem» und «sprechendem» Subjekt fundamental ist,⁷⁷ und, wie Giorgio Agamben meint und Jessica Ortner wiedergibt, sich «als Subjekt einer Aussage zu konstituieren, [...] somit zugleich eine Entsubjektivierung des realen ‹psychophysischen Individuums›» bedeutet.⁷⁸ Wenn auch der Begriff der Entsubjektivierung hier vielleicht

72 Dan P. McAdams: The Psychology of Life Stories. In: *Review of General Psychology* 5,2 (2001), S. 100–122.

73 Hannes Fricke: *Es hört nicht auf*, S. 242–243.

74 Arnaud Tellier: *Expériences traumatiques et écriture*, S. 84.

75 Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 296.

76 Gerhard Stumm/Alfred Pritz (Hg.): *Wörterbuch der Psychologie*. Wien/New York: Springer 2000, s.v. Trauma (Verf. Ruth Gruenthal, Übers. Erwin Bartosch) u. s.v. Traumatherapie (Verf. Zorica Jošić, Hilarion G. Petzold).

77 Jessica Ortner: *Poetologie ‹nach Auschwitz›*, S. 296 f.

78 Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt*, S. 101.

etwas radikal erscheint, so haben wir es doch mindestens mit einer Spaltung zwischen einem erlebenden, einem erinnernden und einem schreibenden oder auch fiktionalisierenden Subjekt zu tun. Wenn nicht das Erleben, so können zumindest das Erinnern und das Schreiben eine gemeinsame Dialektik auch hinsichtlich einer Identitätskonstruktion eingehen.

Immer wieder bringt die Forschung jedenfalls das Verfassen von literarischen Zeugnissen und von Literatur generell mit dem Begriff der 'Therapie' in Verbindung.⁷⁹ Arnaud Tellier bringt zudem das von Jacques Derrida aus Platons *Phaidros* aufgenommene Konzept des Schreibens als *pharmakon* ins Spiel, das allerdings dem psychologischen Bewältigungsbegriff eher fernsteht.⁸⁰ Ein anderes begriffliches Konzept, das in diesem Kontext öfters bemüht wird, ist das der Katharsis – so etwa ebenfalls bei Tellier⁸¹ oder Kuon.⁸² Hannes Fricke widmet der Katharsis in einem dem Bewältigungsbegriff sehr nahestehenden Sinne ein eigenes Kapitel seiner Studie.⁸³

Im Bereich der Psychologie und der Psychotherapie wird der Katharsisbegriff verstanden als therapeutisch motivierte «Abfuhr pathogener Affekte». Laut J. Philip Zindel ist die «therapeutische Wirksamkeit der reinen Abfuhr von Gefühlen umstritten, außer bei Kriegsneurosen u.ä., wobei auch da meist eine nachträgliche Restrukturierung der Erfahrung unerlässlich ist».⁸⁴ Hannes Fricke schlägt eine gewagte Brücke zwischen dem Katharsisbegriff der modernen Psychologie und demjenigen des Aristoteles, indem er, die Thesen Jonathan Shays aufgreifend,⁸⁵ davon ausgeht, dass es dem griechischen Theater nicht um «Erlernung von wie auch immer gearteten Tugenden, die vor allem *zukünftiges* Handeln prägen sollen, sondern um die Reinigung von *bestehendem* Leid des Einzelnen während und durch das Theaterstück geht». Denn das Publikum bestand größtenteils aus ehemaligen, von Kriegserlebnissen gezeichneten Soldaten, um deren Wiedereingliederung in die Gesellschaft es Shay zufolge im Theater letztendlich ging.⁸⁶

Einen kritischen Zugang zum Bewältigungsbegriff findet Jürgen Lieskounig in seinem Beitrag zur «Problematik der sogenannten 'Bewältigungsliteratur' in

79 Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, passim; Ruth Klüger: *weiter leben*, S. 125.

80 Arnaud Tellier: *Expériences traumatiques et écriture*, S. 6.

81 Ebda., S. 79, 89.

82 Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 296.

83 Vgl. Hannes Fricke: *Es hört nicht auf*.

84 J. Philip Zindel in: Gerhard Stumm/Alfred Pritz (Hg.): *Wörterbuch der Psychologie*, s.v. «Katharsis».

85 Jonathan Shay: *Achilles in Vietnam. Combat Trauma and the Undoing of Character*. New York: Atheneum Books 1994.

86 Hannes Fricke: *Es hört nicht auf*, S. 250 f.

der westdeutschen Prosaliteratur der Nachkriegszeit».⁸⁷ Als Synonyme für Bewältigung führt er die Begriffe des 'Meisterns' und der 'Lösung' an, oder auch den der 'Aufarbeitung', wie ihn Adorno benutzt, und entlarvt diese als für den Kontext der von ihm untersuchten literarischen Darstellungen des Nationalsozialismus als unpassend. In diesem Sinne wurde insbesondere auch der Begriff der «Vergangenheitsbewältigung» kritisiert und im öffentlichen Diskurs allmählich zugunsten der Termini der «Vergangenheitsaufarbeitung» und schließlich der «Erinnerungskultur» aufgegeben. Im Zusammenhang mit Fronterfahrungen des Ersten Weltkriegs können diese Einschränkungen vielleicht anders bewertet werden. In jedem Fall nimmt der Bewältigungs- oder Copingbegriff im Rahmen der vorliegenden Studie dennoch eine wichtige Rolle ein. Er wird hier allerdings nicht mit einer kollektiven Erinnerungskultur in Verbindung gebracht, sondern ausschließlich als individuelle Auseinandersetzung mit individuellen Fronterlebnissen, vor allem mit solchen traumatischer Dimension, verstanden.

Zur Rolle der französischen Lyrik der Grande Guerre als Medium eines kollektiven Traumas⁸⁸ äußert sich Laurence Campa, indem sie die These aufstellt, dass das Vergessen von Teilen ihres Korpus mit dem Potential dieser Lyrik zusammenhängt, die seelisch belastende Nachwirkung des Krieges zu verlängern: «on est en droit de penser que la dialectique de la mémoire et de l'oubli, structurant l'histoire et la réception de cette poésie, est révélatrice des traumatismes de la Grande Guerre».⁸⁹

Intransitives Schreiben

Durch ein Schreiben «qui bannit les hantises» Traumata zu bewältigen, ist ein wesentliches Anliegen und Merkmal nicht nur der Zeugnisliteratur zum Holocaust.⁹⁰ Doch insbesondere dieser Zeugnisliteratur verdanken wir weitreichende Forschungen und Überlegungen zum Wesen des Zeugnisses als Form der Bewältigung, die sich teilweise und mit Behutsamkeit auch für die Untersuchung der Frontliteratur

⁸⁷ Jürgen Lieskounig: Sich der Vergangenheit stellen – aber wie? Überlegungen zur Problematik der sogenannten 'Bewältigungsliteratur' in der westdeutschen Prosaliteratur der Nachkriegszeit. In: Helmut Koopmann/Manfred Misch (Hg.): *Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne. Festschrift für Hans-Jörg Knobloch*. Paderborn: mentis 2002, S. 223–236, hier S. 224 f.

⁸⁸ Zur Erweiterung des klinisch-psychologischen Traumabegriffs beziehungsweise dessen Metaphorisierung in den Konzepten des kollektiven und des gewählten Traumas siehe Isabella von Treskows Aufsatz: 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, hier S. 26–30.

⁸⁹ Laurence Campa: *Première Guerre mondiale – La poésie*, S. 116.

⁹⁰ Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 66.

des Ersten Weltkriegs nutzbar machen lassen. So wurde im Kontext der Holocaustforschung unter anderem auf das Konzept des 'intransitiven Schreibens', das Roland Barthes in seinem Aufsatz «Écrire, verbe intransitif ?» (1966) als der modernen Literatur generell eignende, besondere Unmittelbarkeit definierte, zurückgegriffen: «dans l'écriture moyen de la modernité, le sujet se constitue comme immédiatement contemporain de l'écriture, s'effectuant et s'affectant par elle: c'est le cas exemplaire du narrateur proustien, qui n'existe qu'en écrivant, en dépit de la référence à un pseudo-souvenir».⁹¹

Besonders augenscheinlich tritt eine solche Unmittelbarkeit zweifellos im Genre der Zeugnisliteratur auf, wie auch immer die Konstituierung des Aussagesubjekts jeweils einzuschätzen ist. So vollzog Berel Lang den Schritt, das 'intransitive Schreiben' der (Augen)Zeug*innen als einzig adäquate Repräsentation des Holocaust zu postulieren, und gab dadurch dem Barthes'schen Begriff eine neue Prägung. Über die kaum repräsentierbaren Ereignisse des Holocaust dürfe man nach Lang «nur in einer wirklichkeitsgetreuen, nichtbildlichen Sprache schreiben [...], in der die Person des Autors sich nicht zwischen das Ereignis und das Schreiben darüber schiebt».⁹² Langs restriktiver Zeugnisbegriff setzt das Aussagesubjekt mit der «Person des Autors» gleich. Ein literarisiertes Zeugnis ist für Lang zudem nicht möglich. Der Unterschied zum Zeugnisbegriff Giorgio Agambens, der mit Verweis auf Paul Celan gerade auch die nicht-mimetische Darstellung als der Holocausterfahrung angemessen sieht und mit seinem 'auctor'-Begriff der Bildung eines Aussagesubjekts im Zeugnisprozess einen hohen Stellenwert einräumt – laut Agamben gibt es kein eigentliches, das heißt nicht konstruiertes Subjekt des Zeugnisses⁹³ –, könnte kaum größer sein. Maurice Blanchot spricht von einer 'Opferung des empirischen Ichs' im Zuge der *écriture du désastre*: «Une ruse de moi : sacrifier le moi empirique pour préserver un Je transcendantal ou formel, s'annéantir pour sauver son âme (ou le savoir, y compris le non-savoir)».⁹⁴

Ebenfalls mit Rückgriff auf Roland Barthes und aufbauend auf den Überlegungen Berel Langs spricht Hayden White schließlich von einem dem intransitiven Schreiben der Augenzeug*innen eignenden Stil der *middle-voicedness*, der sich ergibt, indem auf mehreren Ebenen der Kommunikation Distanz abgebaut wird. Autor*in, Text, Gegenstand und Leser*in scheinen, wie White Lang zitierend schreibt, miteinander zu verschmelzen: «intransitive writing <denies the di-

91 Roland Barthes: *Ecrire, verbe intransitif?* [1966]. In: *Œuvres complètes*. Bd. II. Herausgegeben von Éric Marty. Paris: Seuil 1994, S. 973–980, hier S. 979.

92 Berel Lang in: *Act and Idea in the Nazi Genocide*, paraphrasiert durch James E. Young: Hayden White, postmoderne Geschichte und der Holocaust, S. 156.

93 Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt*, S. 105.

94 Maurice Blanchot: *L'écriture du désastre*, S. 26.

stances among the writer, text, what is written about, and, finally, the reader».⁹⁵ Der 'Autor' schreibt sich – in Hayden Whites Auslegung der *middle-voicedness*, die immerhin die Instanz des Aussagesubjekts mitdenkt – quasi selbst, woraus wiederum eine unmittelbare Präsenz des sich im Text selbst inszenierenden Subjekts resultiert. Das Zeugnis gleicht somit dem dritten *genus verbi* des Altgriechischen: «Whereas in the active and passive voices the subject of the verb is presumed to be external to the action, as either agent or patient, in the middle voice [sc. des Altgriechischen] the subject is presumed to be *interior* to the action». Insbesondere die Techniken des literarischen Realismus, die Auerbach im Zuge seiner Analyse von Virginia Woolfs *To the Lighthouse* skizziert, wie etwa die erlebte Rede, der Bewusstseinsstrom oder der innere Monolog, können Hayden White zufolge diese *middle-voicedness* stützen.⁹⁶

Zudem kommt in Whites Begriff der *middle-voicedness* ein weiterer Aspekt des Barthes'schen Begriffs des intransitiven Schreibens zum Tragen, nämlich der des Schreibens ohne Absicht einer direkten Einwirkung auf die Leser*innen, eines Schreibens um seiner selbst willen. Wie schon Berel Lang in *Act and Idea in the Nazi Genocide* (1990) anmerkt, verhält es sich mit dem Erstellen schriftlicher Zeugenberichte über den Nazi-Genozid wie folgt: «For the writer who writes-himself, writing becomes itself the means of vision or comprehension, not a mirror of something independent, but an act and commitment – a doing or making rather than a reflection or description».⁹⁷ In andere Worte gekleidet merkt James E. Young im Grunde dasselbe an, wenn er ausführt, dass das Schreiben für Überlebende des Holocaust als Augenzeugen nicht den Zweck des künftigen Gelesenwerdens erfüllt, sondern ein Bewältigungsprozess ist, «durch den Zeugen ihre Erfahrungen gleichzeitig begriffen und repräsentiert haben».⁹⁸

Eine Anwendung auf Frontliteratur des Ersten Weltkriegs und eine Bewertung speziell der Gattung Lyrik hinsichtlich des hier vorgestellten 'intransitiven Schreibens' nach Lang beziehungsweise der Generierung von *middle-voicedness* im Sinne Whites stehen aus und sollten unter Berücksichtigung der kontextuellen und generischen Unterschiede unternommen sowie durch Überlegungen zum Hegel'schen Subjektivitätskonzept und zum klassischen Erlebnislyrikbegriff ergänzt (beziehungsweise auch davon abgegrenzt) werden. In jedem Fall kann der Eindruck der dem Zeugnis inhärenten Unmittelbarkeit oder auch der Greifbarkeit des Aussagesubjekts in der hier untersuchten Front- und Heimkehrerlyrik gut nachvollzogen werden, was auch auf den funktionalen Aspekt des Schreibens als

⁹⁵ Hayden White: *Historical Emplotment and the Problem of Truth*, S. 47.

⁹⁶ Ebda., S. 50 f.

⁹⁷ Berel Lang in: ebda, S. 48.

⁹⁸ James E. Young: Hayden White, postmoderne Geschichte und der Holocaust, S. 156.

Mittel der Bewältigung, oder mit Berel Lang gesagt, des Schreibens im Sinne eines «doing or making rather than a reflection or description» zutrifft. Auch Laurence Campa hebt die Rolle der gattungstypischen Unmittelbarkeit und Emotionalität in der Lyrik der Grande Guerre hervor: «[...] les textes poétiques permettent, sinon un accès direct, du moins plus sensible, moins intellectuel, au passé»⁹⁹ – eine Unmittelbarkeit, die auf ihre Weise die kollektive Erinnerung zu prägen und die Tragödie der Fronterfahrung lebendig zu halten vermag.

Als einer der drastischsten und berührendsten Texte der französischen Frontlyrik begegnet uns Marcel Sauvages 'Éloignement' aus *À soi-même accordé* (1938). In dem für die Lyrik vieler in der Abbaye de Créteil-Gruppe verwurzelten Dichter charakteristischen Stil, der in seiner dokumentarischen Deutlichkeit mit Unbestimmtheit generierenden Mechanismen sparsam umgeht, im Gegenzug aber häufig die metrische Rhythmisierung effektiv zu nutzen weiß, wird aus der Perspektive eines lyrischen Sprechers in Ich-Form der Sterbeprozess eines Soldaten im Zuge des Schlachtgeschehens geschildert. Der wortkarge Nominalstil erinnert an den *ermetismo* Ungarettis und suggeriert eine emotionale Involviertheit des Sprechers, die ihm gleichsam die Sprache ins Stocken geraten lässt. Die Auslassungen verstärken die Präsenz des Verwundeten und scheinen die Unmittelbarkeit der Erinnerung zu betonen:

La nuit craque, éclate.
Déjà cicatrisée, la nuit.
Mais lui
Sa tête ouverte, son front qui baille
Et ses hoquets.¹⁰⁰

Sauvages 'Éloignement' ist einer von vielen der hier untersuchten Texte, die aus unserer Sicht die Unmittelbarkeit einer *middle-voicedness* im Sinne Whites zum Ausdruck bringen. Zugleich finden sich hier typische Kennzeichen einer *écriture traumatisée* wieder – so etwa der Gebrauch der Wir-Perspektive in der zweiten Strophe, die zu rechtfertigen scheint, dass das lyrische Aussagesubjekt den Verwundeten zurücklässt, beziehungsweise den Schmerz angesichts der Ohnmacht des Einzelnen zu mildern scheint («Il nous fallait / Courir, marcher encore, aller jusqu'au bout»). Zu nennen ist hier auch das Unendlichkeitsmotiv am Ende des Gedichts, das auf die Unmöglichkeit des Begreifens und der Bewältigung der Begegnung mit dem Tod verweist und durch die Länge und Isolierung des Schlussverses hervorgehoben wird:

⁹⁹ Laurence Campa: *Première Guerre mondiale – La poésie*, S. 126.

¹⁰⁰ Marcel Sauvage: *A soi-même accordé*, S. 14.

Il nous fallait
 Courir, marcher encore, aller jusqu'au bout.
 La boue glissait entre nos pieds.
 Les longs et froids serpents de la boue
 Entre nos pieds.

Je suis revenu quatre fois.
 Il n'était pas mort. Il respirait
 Gémissait comme un enfant
 Vomissait du cerveau sur le guéret.
 A tâtons, j'ai pris ses papiers collés de sang.

Quand je me suis penché la dernière fois
 Sur sa tête éventrée
 C'était la mer, il m'a semblé
 La mer obscure que j'entendais
 Qui se plaignait, douce et lointaine

Comme éternelle au fond des coquilles désertes.¹⁰¹

In diesem Zusammenhang sei allerdings nochmals erwähnt, dass etwa Georg Philipp Rehage argumentiert, der Erlebnislyrikbegriff im Sinne Diltheys sei als «Annahme einer direkten Ichaussprache» auf die von ihm untersuchte avantgardistische Frontlyrik nicht anwendbar. Von der Fiktionalität des Sprechers sei zudem ausnahmslos in aller Lyrik auszugehen.¹⁰² Wenn auch die Termini 'Erlebnislyrik' und 'Fiktionalität' ohnehin zu mehrdeutig sind oder gattungslogisch zu inadäquat erscheinen, um auf die hier untersuchte Lyrik angewandt zu werden, sowie teils auch überholt sind,¹⁰³ muss aus Sicht unserer Studie ein gewisser Anteil an *middle-voicedness*, also einer gesteigerten Subjektpräsenz im Zeichen des Bewältigungsprozesses – wie auch immer sich dieses Subjekt konstituiert –, sehr wohl den Texten unserer Auswahl, selbst denen aus dem Bereich der avantgardistischen Frontlyrik, attestiert werden.

Im Bereich der von der literaturwissenschaftlichen Forschung im Vergleich zur Prosa wenig erschlossenen lyrischen Lagerliteratur weist Judith Kasper auf die Gedichte 'Shemà' und 'Alzarsi' hin, die Primo Levi's *Se questo è un uomo* (1947) und *La tregua* (1963) einleiten und wie andere seiner lyrischen Texte vor der narrativ-diskursiven Auseinandersetzung mit seinen traumatischen Erlebnissen entstanden sind. Kasper betrachtet die beiden Gedichte als eine Art «Einkapselung des Affekts», aus der heraus der diegetische Schreibprozess erst in Gang zu kom-

¹⁰¹ Ebda.

¹⁰² Georg Philipp Rehage: «*Wo sind Worte für das Erleben*», S. 16; mehr dazu in unserem Kap. II, 'Vom Erlebnis zur Sprache'.

¹⁰³ Siehe Jonathan Culler: *Theory of the Lyric*, S. 127 ff.

men scheint, und gibt folgende Replik Primo Levis auf Adornos vielzitierte Aussage zur Holocaustlyrik wieder: «La mia esperienza è stata opposta. Allora mi sembrò che la poesia fosse più idonea della prosa per esprimere quello che mi pesava dentro. Dicendo poesia, non penso a niente di lirico. In quegli anni, semmai, avrei riformulato le parole di Adorno: dopo Auschwitz non si può più fare poesia se non su Auschwitz».¹⁰⁴

Autoreflexives Schreiben bei Sauvage, Linais, Vildrac und Gonzague-Frick

Zahlreich sind die Aussagen sowohl von Verfassern populärer Zeugnisse als auch von Dichtern und Literaten über den persönlichen Zugang zur jeweiligen Textsorte als Darstellungsmedium von Fronterfahrung, über ihr Vertrauen in die Sprache und über die Emotionen, die den Schreibprozess begleiten. Während manche das Schreiben als Erleichterung empfinden, heben andere, oft auf eine mittels ihrer Figuren oder lyrischen Sprecherinstanzen fiktionalisierte beziehungsweise distanzierte Weise, den Schmerz hervor, der durch den Schreibprozess ausgelöst wird und zur Ursache der *parole empêchée* werden kann. Als allen gemeinsames emotives Substrat kann die empfundene Notwendigkeit des Schreibens, der Drang zum Zeugnis oder auch zur distanzierteren, fiktionalisierenden Auseinandersetzung mit dem Erlebten angesehen werden. Nayla Chidiac und Claude Barrois sprechen von einem «besoin impérieux que ressentent ceux qui ont vécu un traumatisme psychique. Cela commence toujours par une nécessité de témoigner ; pour certains, la fiction prendra le dessus, alors que pour d'autres, leurs écrits resteront à tout jamais dans le registre du témoignage».¹⁰⁵

Annette Becker stellt ihrer «Préface» zu Beauprés *Écrire en guerre, écrire la guerre* ein Zitat aus *La Sainte Face* (1918) voran, einer Erzählung der Fronterfahrungen des Arztes und Kunsthistorikers Élie Faure, die von dessen Einsatz als Militärarzt sowie von seiner Abberufung aufgrund von 'Neurasthenie' berichtet. Im zitierten Ausschnitt reflektiert der autodiegetische Erzähler über seine Beweggründe, das Erlebte niederzuschreiben: «Jamais je n'ai si bien senti qu'on écrit pour se soulager, pour vider son trop plein de vie, et non pour communiquer aux autres ce qu'on sent. Car enfin je me rends bien compte que j'aurai peu de lecteurs, je ne sais même pas si ces notes verront le jour».¹⁰⁶

¹⁰⁴ Primo Levi in: Judith Kasper: *Der traumatisierte Raum. Insistenz, Inschrift, Montage bei Freud, Levi, Kertész, Sebald und Dante*. Berlin/Boston: De Gruyter 2016 (Mimesis, 63), S. 116.

¹⁰⁵ Nayla Chidiac/Claude Barrois: *Narration et mémoire*, S. 306.

¹⁰⁶ Élie Faure in: Nicolas Beauprés: *Écrire en guerre, écrire la guerre*, S. 5.

Eine ähnliche Beziehung zum Schreibprozess spiegelt sich in Marcel Sauvages 'Printemps 1919' aus *À soi-même accordé* (1938). Sauvage lässt die oben bereits erwähnte Trilogie mit folgenden Strophen enden:

III

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 ?

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

Ici
Mes livres sont les bornes du soir
Et le pain de ma vie.¹⁰⁷

Das lyrische Aussagesubjekt verweist hier mittels der Symbolik der Kirsche auf die Präsenz traumatischer Erinnerungen, wie unsere Besprechung des Textes in Kapitel IV dieser Studie ('Im Kriegserlebnis verfangen') darzustellen versucht. Das Schreiben wird als Grenzgang gesehen. Zugleich attribuiert das Aussagesubjekt der Literatur aber auch eine haltgebende und lebensspendende Kraft: «Mes livres sont les bornes du soir / Et le pain de ma vie». Bücher fungieren als «bornes du soir» – das Schreiben weist den Weg und bewahrt das Subjekt vor der Dunkelheit, vor dem Abrutschen in das Chaos des Traumas.

Eine ebenso positive Kraft kommt dem lyrischen Schaffen für Lucien Linais zu.¹⁰⁸ Bei Linais finden sich, wie in zahlreichen Publikationen im Front- und Veteranenkontext, Reflexionen über die Bedeutung des Schreibens eingebettet in das Vorwort zu seiner Sammlung von Frontgedichten. Tatsächlich ist das Vorwort zum kaum bekannten Gedichtband *Les minutes rouges* (1926), den er seinem Lehrer und Freund Émile Goutière-Vernolle widmete, bemerkenswert, wie auch manche Texte der Sammlung, deren «imperfections» vom Verfasser allerdings mehrfach hervorgehoben werden. Verweise auf Unzulänglichkeiten aus literarischer beziehungsweise ästhetischer Sicht sind in Vorworten zu Frontgedichtsammlungen sehr häufig. Sie

¹⁰⁷ Marcel Sauvage: *À soi-même accordé*, S. 33.

¹⁰⁸ Die Aufmerksamkeit, die der Frontlyrik von Lucien Linais gewidmet wird, ist Jacques Béals Anthologie (1992) zu verdanken, die drei der Gedichte aus *Les minutes rouges* wiedergibt ('L'instinct', 'Le sang', 'Aux artistes').

gehen einher mit Verweisen auf den Entstehungskontext («Un livre comme celui-ci, ne pouvait naître que dans la tranchée»)¹⁰⁹ und sind wohl nicht allein als Bescheidenheitstopos zu verstehen.

Das Verhältnis der vorwortgebenden Dichter beziehungsweise Aussagesubjekte zu den Texten der jeweiligen Sammlungen ist tatsächlich sehr unterschiedlich. Für manche Dichter, wie etwa Lucien Linais, käme eine nachträgliche Veränderung der situationsgebundenen Texte offensichtlich einem Sakrileg gleich, glaubt man den Worten der vorwortgebenden Stimme und des lyrischen Sprechers bestimmter Gedichte. So schließt das mit «Craonne, 1917» datierte Proem 'Sois bon, ami lecteur...' mit den Versen «Mais ne détruis jamais ce livre, car l'écrire, / Je ne le pourrais plus».¹¹⁰ Andere Autoren, wie etwa Marcel Sauvage oder Charles Vildrac, haben ihre Frontgedichte demgegenüber mehreren Überarbeitungsprozessen unterzogen.

Bereits das Vorwort zu *Les minutes rouges* lässt erkennen, dass Lucien Linais wie nur wenige Frontdichter bereit und in der Lage war, sich offensichtlich bereits während des Fronteinsatzes reflexiv und explizit auf das Problem der Traumatisierung einzulassen. Die Lyrikproduktion nahm dabei Linais zufolge eine deutlich resilienzstiftende Rolle ein, sie fungierte als «secours», der den *poète combattant* vor dem 'cafard', der emotionalen Taubheit, dem wie ferngesteuerten Zustand oder gar dissoziativen Stupor, in die viele verfielen (s. Kap. III, 'Identitäten im Wandel'), bewahrte:

En écrivant les « Minutes Rouges », j'ai simplement voulu sauver mon cerveau du danger qui le menaçait aux jours sombres de la grande tragédie. J'ai demandé au travail, que je vous livre aujourd'hui, le secours qui m'était nécessaire pour éviter cette lassitude morale, cet engourdissement, dont souffraient tant de mes compagnons de misère. Je me suis imposé cette gymnastique de la pensée, pour ne point connaître la redoutable ankylose que me réservaient les années d'éloignement, imposées à tant d'hommes, par la haine et la folie humaines.¹¹¹

Wider Erwarten, so der vorwortgebende Autor oder Sprecher, war für ihn eine Ablenkung oder Evasion mit Hilfe der Literatur während des Fronteinsatzes unmöglich. Ebenso schien es lange Zeit unmöglich, die emotionale Kraft aufzubringen, sich den Fronterlebnissen zu stellen und für diese Worte zu finden. Erst Ende 1915 war es Lucien Linais beziehungsweise der vorwortgebenden Stimme zufolge gerade die Verzweiflung, die ihn dazu brachte, das Erlebte in Worte zu fassen, wenn auch in Form chaotischer Gedanken. Bei den traumatisierenden Mo-

¹⁰⁹ Lucien Linais: *Les minutes rouges*, S. VIII.

¹¹⁰ Lucien Linais: *Les minutes rouges*, S. 3.

¹¹¹ Lucien Linais: *Les minutes rouges*, S. VII–VIII.

menten handelte es sich, wie auch der Titel der Sammlung suggeriert, nur um Augenblicke, die «minutes rouges»:

Pour m'évader de la prison de fer et de feu, pour fuir la boue, le sang, l'ordure où je devais vivre, j'ai tenté d'aborder d'autres sujets. Je n'y suis pas parvenu. Il m'a fallu comprendre qu'une fleur, si sauvage soit-elle, n'oserait pas sourire dans l'enfer où je la désirais voir s'épanouir.

Longtemps je me suis refusé à décrire l'horrible spectacle qui s'offrait à mes yeux, mais quand, à la fin de 1915, je me sentis envahir par le mal que je redoutais le plus ; quand mon cerveau connut les premières sensations du vide qui s'emparait de lui, j'ai capitulé, et j'ai noté, au hasard, les minutes pendant lesquelles j'ai le plus souffert, et celles aussi où j'ai le plus espéré.

Ici, j'ai quelque peu classé ces poèmes, mais à la date que porte chacun d'eux, vous concevrez le chaos de mes pensées. Vous y verrez qu'après une minute d'espoir et de confiance en l'avenir, il me fallait toujours en connaître une autre... Rouge, cette fois, du nouveau crime commis.¹¹²

Positiv, aber dennoch ambivalent erscheint dagegen das Verhältnis des lyrischen Sprechers aus Charles Vildrac's 'Chant du désespéré' zur Dichtung. Reich an Paradoxa umreißt dieses metapoetische Proem zu den *Chants du désespéré* (1920) die Bedeutung, die aus Sicht des lyrischen Aussagesubjekts der eigenen Lyrikproduktion zukommt. Zahlreiche Wiederholungsfiguren lassen die in den Eingangsversen thematisierte Länge und Wiederholungsstruktur des Bewältigungsprozesses anklingen: «*Au long des jours et des ans, / Je chante, je chante*».¹¹³

Mit dem Bewältigungsprozess kann auch das Bild des einen Weg Beschreitenden («pèlerin») in Verbindung gebracht werden, das sich wie das Bild des «chant» zudem auf das Handwerk des Dichters selbst und auf die Lyrik als Medium der Bewältigung beziehen lässt. Die Wiederholung des Verses «*Plein de mort et plein d'amour*» markiert eine inhaltliche Wende, die den hoffnungsvollen Ton des Gedichtausgangs einleitet. Im Folgenden werden der Beginn sowie die drei Schlussstrophen des 'Chant du désespéré' wiedergegeben, die aus unserer Sicht und unter Berücksichtigung des bereits Gesagten keines weiteren Kommentars bedürfen:

*Au long des jours et des ans,
Je chante, je chante.*

*La chanson que je me chante
Elle est triste et gaie :
La vieille peine y sourit*

¹¹² Ebda., S. VIII.

¹¹³ Charles Vildrac: *Chants du désespéré*, S. 9.

Et la joie y pleure.

[...]

*C'est la détresse éternelle,
C'est la volupté
D'aller comme un pèlerin
Plein de mort et plein d'amour !*

*Plein de mort et plein d'amour,
Je chante, je chante !
C'est ma chance et ma richesse
D'avoir dans mon cœur
Toujours brûlant et fidèle
Et prêt à jaillir,*

*Ce blanc rayon qui poudroie
Sur tout souffrance ;
Ce cri de miséricorde
Sur chaque bonheur.¹¹⁴*

Darstellungen eines Trost oder Erleichterung spendenden Schreibens sind jedoch eher die Ausnahme. Viel häufiger begegnen uns in der untersuchten Front- und Veteranenlyrik Schmerz, Zweifel oder Verzweiflung in Bezug auf den Schreibprozess, der, wie Antoine Compagnon anmerkt, schwierig, schmerzhaft oder gar unmöglich erscheint.¹¹⁵ Für Arnaud Tellier ist der Schmerz ein konstitutiver Bestandteil des Schreibens über traumatische Erlebnisse, der «traumatographie», wie er dieses Schreiben bezeichnet. Er schließt die Conclusio zu seiner Studie *Expériences traumatiques et écriture* (1998) mit folgender Erkenntnis:

Transposer le trauma, le faire passer de la sphère psychique à la scène scripturale, ne va pas sans réveiller, voire entretenir, le point de douleur psychique. En cas de trauma, la « solution » de l'écriture reviendrait ainsi à trouver « le remède dans le mal », trait majeur de la *traumatographie*, au moins au cours des premières étapes de concaténation des souvenirs traumatiques et des signifiants.¹¹⁶

In 'Dépôt', dem zweiten Gedicht des kriegsbezogenen Eingangskapitels 'Cicatrices. Éclairs encore des douleurs mortes (1915–1920)' der Sammlung *À soi-même accordé*, bezeichnet Marcel Sauvage seine während des Fronteinsatzes entstandenen Texte als «Poèmes encore trempés de mon sang / Oh ! douleurs prisonnières / Aux traits

¹¹⁴ Ebda., S. 9–11.

¹¹⁵ Antoine Compagnon: *La Grande Guerre des écrivains*, S. 42.

¹¹⁶ Arnaud Tellier: *Expériences traumatiques et écriture*, S. 89.

si durs».¹¹⁷ Die Bilder dieses Terzetts lassen sich auf den konkreten Kriegskontext wie auch auf den Schmerz des Schaffensprozesses beziehen. Sie weisen auf die Unmittelbarkeit der Entstehung im Frontkontext hin, suggerieren aber auch die Permanenz der Wunden, deren Schmerz zwar gebannt zu sein scheint («Oh ! douleurs prisonnières»), was aber mit keiner Heilung in Verbindung gebracht wird. Das Bild der «Poèmes [...] / Aux traits si durs» kann zudem noch zwei weitere Bedeutungen eröffnen, wenn es einerseits auf die Unerfahrenheit des Dichters (weiter oben finden sich die Verse «Je n'avais pas vingt ans / Le soldat n'était qu'un enfant») und die Unfertigkeit des Stils («Aux traits si durs») bezogen wird, oder andererseits auf die Unzulänglichkeit der Sprache (auch der lyrischen) als Darstellungsmedium von Fronterlebnissen, deren «grilles» das Erlebte kaum einfangen können.

Besonders interessant ist im Kontext unserer Studie zudem die zweite Strophe dieses Gedichts, in der der Wille oder auch Zwang, zu schreiben, thematisiert wird: «Il faut que j'écrive / J'écris ces poèmes / Des poèmes contre la guerre».¹¹⁸ Das Schreiben von «poèmes contre la guerre» meint hier weniger das Verfassen von Antikriegslyrik als vielmehr ein 'Anschreiben' gegen den Krieg. Die Lyrik wird hier als Werkzeug der Bewältigung und als Ausdruck von Resilienz gedacht, ein Gedanke, der im Text allerdings nicht weiterverfolgt wird. Dagegen äußert die lyrische Sprecherinstanz ihre Sorge um das Vergessen, eine Sorge, die durch die Thematisierung im Schlussterzett sowie durch den den Rhythmus bremsenden Ein-Wort-Vers «Demain» hervorgehoben wird: «Demain / Que restera-t-il de vous / Derrière la grille des écritures ?»

Im Zuge einer solchen Lektüre gewinnt auch der im Titel genannte Entstehungsort des Textes, der in der Eingangsstrophe skizziert wird («Éclairs de midi / Les vitres incendient / Les murs. J'ai froid»), zusätzliche Bedeutung. Das «Lager» wird zum Bild für die Lyrik als eine Art Hinterlassenschaft, ein Archiv des erlittenen Schmerzes, das allerdings keineswegs als Schutz und Trost spendender Ort inszeniert wird. Die einfache, klare Sprache Sauvages – Scott Bates spricht von einem lapidaren, «telegraphischen» Stil¹¹⁹ – täuscht über den Verdichtungsgrad seiner Lyrik hinweg, der – wie auch der Ton der Verzweiflung – im Nachkriegskontext gegenüber den während des Kriegs entstandenen Texten zunimmt. Vielleicht wäre es nicht zu gewagt, die Lyrik Marcel Sauvages und auch anderer mit Überlegungen aus Peter Kuons *Les revenants* in Bezug zu setzen. Anhand zweier Werke Jean Cayrols wird dort die Hypothese abgeleitet, dass Lyrik ein «instru-

117 Marcel Sauvage: *A soi-même accordé*, S. 13.

118 Ebda.

119 Nancy Sloan Goldberg: *En l'honneur de la juste parole*, S. 17 f.

ment de résilience» sei. Erst im nach 1945 entstandenen Text Cayrols stehen nämlich Tod und Verzweiflung im Zentrum.¹²⁰

In Luis de Gonzague-Fricks 'Complète du poète en Campagne', eines von zwei Gedichten des in Lothringen als Infanterist und am Chemin des Dames als Artillerist eingesetzten Autors, die Romain Rolland in seine Anthologie aufgenommen hat, wird das aschgraue Heft, in dem das lyrische Aussagesubjekt seine Gedichte festhält, zur Verkörperung von Traumata. Das Gedicht schildert den prekären Zustand des Schreibenden zwischen Ausdruck und Verstummen – seine Sprache scheint über einem apokalyptischen Abgrund zu schweben. Doch das Schreiben, so schmerzvoll es auch sein mag, ist auch zur Notwendigkeit geworden. Die Schlussstrophe stellt eine Lyrik in Aussicht, die einerseits von Leid und Blut gleichsam durchtränkt ist, andererseits aber aufgrund ihres Wesens jeden Schmerz nur abgeschwächt darstellen kann – eine Empfindung, die sich ähnlich auch in Vildracs 'Il y a d'autres poèmes' findet (s. Kap. IV, 'Im Kriegserlebnis verfangen'). Verse wie diese lassen sich auf die Grenzen der Lyrik als eines Darstellungsmediums von Kriegserfahrung beziehen, aber auch auf deren vermittelnde und bewältigungsfördernde Rolle. Das lyrische Ausdrucksmittel setzt dem Leid gewissermaßen Grenzen – Grenzen, ohne die selbst die Lyrik als Medium nicht handhabbar wäre. Die Lyrik gibt daher eine gewisse «mansuétude» vor «[q]u'il sied que vous ayez pour séduire les pensées de ma solitude»:

Poésie qui gonflez dès l'aube mes poumons
Et jaillissez de ma bouche comme un chant naturel
Tantôt douce comme le miel,
Tantôt sombre comme la tragédie éparse aux quatre horizons,
Je ne possède en guerre pour vous transcrire qu'un bien pâle crayon
Et qu'un mince cahier couleur cendre,
[...]
Vous me hantez partout comme un cauchemar frère cahier,
Souvent j'ai voulu vous détruire,
Vous jeter dans la fosse avec mes rogatons de lentilles ;
Des bêtes d'apocalypse y scintillent.
Elles vous eussent dévoré,
Dévoré le mal et le bien dans un semblable ire ;
[...]
Hélas ! cahier maudit, vous m'êtes nécessaire comme la douleur à l'amour,
Je vous baignerai dans la souffrance des vierges désormais courbées sous l'abat-jour
Et dont les bien-aimés ont péri parmi les prés sauvages,
Et cette pourpre humaine vous donnera l'éclat et le visage de la mansuétude
Qu'il sied que vous ayez pour séduire les pensées de ma solitude.¹²¹

120 Peter Kuon: *L'écriture des revenants*, S. 324.

121 Luis de Gonzague-Frick in: Romain Rolland: *Les poètes contre la guerre*, S. 73–75.

Trotz des Einflusses der Avantgarde und der Nähe Guillaume Apollinaires, dem Gonzague-Frick freundschaftlich verbunden war, sowie der nach dem Krieg erfolgten surrealistischen Filiation des Dichters finden sich in der Frontlyrik Gonzague-Fricks weder experimentelle Formen noch dunkle Metaphorik. Sie ist Teil des Frühwerks des Dichters, das von der Kritik mit der Tradition des Symbolismus in Verbindung gebracht wird. Kennzeichnend für seine Frontlyrik (*Trèfles à quatre feuilles*, 1915, und *Sous le Bélier de Mars*, 1916) ist unter anderem deren Musikalität – einzelne Texte gingen in das Liederrepertoire der Schützengräben ein.¹²²

Metapoetik in Cocteaus *Discours du grand sommeil*

Anders stellt sich das Verhältnis von Jean Cocteaus Kriegsllyrik zur Avantgarde dar. Wie bereits gesagt wurde, weist die Sammlung des *Discours du grand sommeil* zwar eine stark reduzierte experimentelle Ausdrucksweise auf, was vor allem dann ins Auge fällt, wenn man sie mit der parallel entstandenen Sammlung *Le Cap de Bonne-Espérance* vergleicht, deren Verstechnik und Lautexperimente deutlich avantgardistischen Gepräges sind und die von der Kritik manchmal mit dem Kubismus in Verbindung gebracht wurde. Beide Sammlungen stehen zwar im Kriegskontext, doch während konkrete Kriegsbezüge im Roland Garros gewidmeten *Cap de Bonne-Espérance* zugunsten der in den historischen Avantgarden stark verbreiteten Thematisierung des Fliegens und seiner Parallelsetzung zur Poesie eher rar sind, ist der *Discours du grand sommeil* gänzlich dem in Form von Fronterlebnissen erlittenen Krieg und der (Un)Möglichkeit seiner verbalen Darstellung gewidmet.

Auf den Wechsel zu einer regelmäßigeren Verstechnik und einem ästhetischen Wandel, der sich mit dem *Discours du grand sommeil* vollzieht, hat bereits Michel Décaudin in seiner Ausgabe von Jean Cocteaus *Œuvres poétiques complètes* (1999) hingewiesen. Décaudins Beobachtung bestärkt Georg Philipp Rehage in seiner These, die französische Avantgarde habe sich bei der Thematisierung von Kriegserlebnissen von experimenteller Ausdrucksweise eher abgewandt, statt diese zu vertiefen.¹²³ Tatsächlich geht der *Discours du grand sommeil* in 'Visite' sogar zum Gebrauch von Prosa über, auf die die Begriffe 'Prologue' und 'Discours' schon vorweg zu verweisen scheinen.

¹²² Vgl. Stephen Steele/Anne-Françoise Bourreau-Steele: *Louis de Gonzague Frick dans tous ses états. Poète, soldat, courriériste, ami*. Paris: Classiques Garnier 2017 (Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles, 66), S. 323.

¹²³ Georg Philipp Rehage: «Wo sind Worte für das Erleben», S. 161.

Doch es ist gleichermaßen auffällig, dass sich wiederum der Sprachgebrauch des 'Prologue' zur Jean Le Roy, Cocteau 1918 gefallenem Freund gewidmeten Sammlung des *Discours du grand sommeil* erheblich von dem der übrigen Texte dieser Sammlung unterscheidet. Hier kommt zwar nicht die typographische, syntaktische und phonetische Experimentierbereitschaft zum Tragen, die *Le Cap de Bonne-Espérance* kennzeichnet, sehr wohl aber die Bereitschaft oder vielleicht sogar Notwendigkeit, eine dichte Metaphorik mit teils dunklen Bildern zu schaffen, die an die Grenzen des Sinnverständnisses führen. Dieses Verhältnis zur Sprache lässt den 'Prologue' weniger als *écriture du trauma*, aber dennoch als natürlichen, nicht forcierten Ausdruck einer *écriture traumatisée* erscheinen, in anderen Worten, als Ausdruck eines Schmerz bereitenden Schreibprozesses. Der lyrische Sprecher des Prologs setzt sich mit dem Prozess des Dichtens selbst auseinander, er scheint sich in die belastendsten Momente der Produktion dieser Kriegslyrik zu versetzen und stellt metapoetische Reflexionen über die Schwierigkeit des Schreibens an. Macht und vor allem Ohnmacht der Sprache angesichts des Kriegsleids kommen zum Ausdruck. Nicht der Zeugnisaspekt oder die dennoch ihren Platz einnehmende Referenz auf Erlebtes stehen in Cocteau's lyrischem Prolog im Vordergrund, sondern die Gefühlswelt eines erinnernden und schreibenden Subjekts, das sich mit dem Problem der (Un)Sagbarkeit konfrontiert sieht, wie der Dichter selbst, der im Jänner 1916 in einem Brief an seine Mutter schreibt: «Pourrais-je écrire, serais-je digne d'écrire ce que j'ai vu?»¹²⁴

Ebenso auffällig ist allerdings die Tatsache, dass im Prolog die Metaphorik der Strophen mit explizitem Bezug auf Kriegserinnerungen, insbesondere in der Aufrufung der persönlichen Verluste, eher an Dunkelheit abnimmt oder zugunsten einer einfachen und klaren Sprache ganz ausgespart wird. So suggeriert beispielsweise die Stille, die in der Knappheit und Faktizität der beinahe wortlosen 23. Strophe zum Ausdruck kommt, die emotionale Involviertheit des Sprechers in seiner Sorge um den Bruder: «Mon frère Paul, pilote, / Escadrille B. R. S.P. 12.». Angaben wie diese rufen den biographischen Kontext des *Discours* auf, zementieren dessen dokumentarischen Charakter und verweisen auf dessen Zeugnishaftigkeit, die im Verlauf des auf den Prolog folgenden Titelgedichts mehrfach beansprucht wird (vgl. Kap. I, 'Frontlyrik als Zeugnisliteratur').

Lange Zeit von der Kritik vernachlässigt, wurde dem *Discours du grand sommeil* in den letzten Jahren vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt. Verwiesen sei mit Rehage (2003) und Parenteau (2014) insbesondere auf zwei Studien,¹²⁵ die sich mit

¹²⁴ Wiedergegeben in: Susanne Winter: *Jean Cocteau's frühe Lyrik*, S. 49.

¹²⁵ Georg Philipp Rehage: «Wo sind Worte für das Erleben»; Olivier Parenteau: *Quatre poètes dans la Grande Guerre*.

der Frontlyrik jeweils einer Auswahl kanonisierter Dichter auseinandersetzen – neben Cocteau sind dies Apollinaire, Klemm und Stramm sowie Drieu La Rochelle und Éluard – und die Sammlung des *Discours du grand sommeil* eingehend im Kriegskontext sowie im Kontext der zeitgenössischen Kriegsliteratur besprechen. Olivier Parenteau widmet Cocteau unter anderem einen Teil des Kapitels 'Une auto-reflexivité en contexte', in dem er die metapoetischen Aussagen des *Discours du grand sommeil* beleuchtet.¹²⁶ Bereits der Titel des *Discours du grand sommeil* verweist Parenteau zufolge auf eine Transkription der «Grande Guerre» als «großer Schlaf» im Sinne einer «époque marquée au sceau de la mort, caractérisée par une suspension de conscience».¹²⁷ Schon im Eingangsbild des 'Prologue' erkennt Parenteau den Ausdruck eines lyrischen Sprechers, der sich als «ancien combattant traumatisé» präsentiert und die Herausforderung des Schreibens über die «expérience des tranchées» thematisiert. Die «carte», die «pioche» und die «bêtise» der ersten Strophe scheinen dabei auf Papier, Stift sowie die Inspiration zu verweisen.¹²⁸

Je resterais seul
 Debout dans la mine
 Avec ma carte
 Ma pioche
 et ma bêtise.¹²⁹

Das Bild der Mine verweist bereits in *Le Potomak* (1919) und *Le Cap de Bonne-Espérance* (1919) auf das Schaffen des Dichters. In den genannten Texten steht das Motiv der Mine für den «Gedanke[n] des Vorstoßes in neue, unbekannte Räume», wie Susanne Winter anmerkt und mit dem experimentellen Aspekt dieser frühen Werke in Verbindung bringt.¹³⁰ Im 'Prologue' zur Sammlung des *Discours du grand sommeil* dagegen scheint das Bild der Mine vielmehr die Suche des mit der Unsagbarkeitsproblematik konfrontierten Dichters nach Worten zu repräsentieren und erinnert an Bilder der Tiefe und Dunkelheit, die in der Lyrik des Ersten Weltkriegs oft in Verbindung mit der traumatischen Erinnerung auftreten (s. Kap. IV, 'Im Kriegserlebnis verfangen'). Dennoch steht dem Bild der Mine nicht der Aspekt des Falls zur Verfügung, der die besprochenen Bilder des Abgrunds kennzeichnet. Vielmehr wird eine im Text mehrmals wiederkehrende Isotopie des Eingeschlossenseins eingeführt, die sich bereits in der zweiten und dritten Strophe wiederfindet («plus le rire / de ceux qui posent une vitre / sur l'usine en

126 Olivier Parenteau: *Quatre poètes dans la Grande Guerre*, S. 171–181.

127 Ebda., S. 171.

128 Ebda., S. 172.

129 Jean Cocteau: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*, S. 151.

130 Susanne Winter: *Jean Cocteau's frühe Lyrik*, S. 36 f.

or des abeilles», «La muraille de Chine / monte / entre le tribunal de chaque jour et moi / sans force pour répondre»). Die Motivik der Wände und Mauern deutet auf die Grenzen der Sprache als Ausdrucksmedium und zugleich auf diejenigen der Bewältigung hin. Sie verbildlicht eine in mehrfacher Hinsicht empfundene Ohnmacht des Aussagesubjekts.

Auch die suggerierte Orientierungslosigkeit des Suchenden in der Mine lässt sich auf die Ratlosigkeit des schreibenden Subjekts beziehen, dessen Sprache sich als Ausdrucksmittel des Kriegserlebnisses vorerst nicht zu eignen scheint. Das Motiv der Einsamkeit kann dabei auf die fehlende Inspiration bezogen werden, die Abwesenheit des «ange», der erst im Titelgedicht zur Sprache kommt und zum Begleiter wird. Zugleich verweist es auf einen Abschied, der sich mit dem biographischen Kontext der Abberufung Cocteau's von Sektor 131 bei Nieuport im Mai 1916¹³¹ sowie dem Verlust der Kameraden, «*ces fusiliers-marins [...] qui périrent tous dans un assaut, le lendemain même de son départ*»,¹³² und noch allgemeiner mit allen im Kriegskontext erlittenen Verlusten in Verbindung bringen lässt.

An dieser Stelle seien die der Sammlung des *Discours du grand sommeil* vorgestellten Worte in Erinnerung gerufen: «Traduit de quoi? De cette langue morte, de ce pays mort où mes amis sont morts».¹³³ Durch dessen Übertragung auf Raum und Sprache erfolgt eine Potenzierung des Sterbens, das sowohl die Kameraden und Freunde als auch das Aussagesubjekt selbst in seiner Wahrnehmung und Sprache erfasst. Die Wahrnehmung eines «pays mort» scheint den umfassenden Werte- und Emotionsverlust, wie er im Titelgedicht des *Discours* zum Ausdruck kommt und auch in anderen hier besprochenen Texten zu finden ist, zu suggerieren. Das 'Sterben' der Sprache wiederum verweist auf die Erfahrung der Unzulänglichkeit der Sprache als Medium des Ausdrucks von Kriegserlebnissen. Das Motiv der Übersetzung, das die Notwendigkeit einer 'anderen' oder 'neuen' Sprache impliziert, verspricht hier Abhilfe: Der Paratext kennzeichnet Cocteau's Sammlung von Kriegsgedichten als «traduit», eine im «ange» des Titelgedichts verbildlichte Form von Fremdbestimmung, die der eigenen Ohnmacht beigestellt wird, gleichzeitig aber der Lyrik dieser Sammlung durch das Engelsbild den Status der Inspiration, wenn nicht des Erhabenen verleiht:

Va, dit-il, et il dit : Va.
Et il dit : Allons.
Car il s'endormait en moi

¹³¹ Siehe Georg Philipp Rehage: «*Wo sind Worte für das Erleben*», S. 115 f.

¹³² Jacques Brosse: Préface. In: Jean Cocteau: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*, S. 8.

¹³³ Jean Cocteau: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*, S. 150.

Et il savait que j'irais seul
 Mais que nous irions tout de même ensemble.

*

Qu'il me fallait, moi, comme ordonnance,
 Comme interprète,
 Comme véhicule,
 [...] ¹³⁴

Die mehrfache Aufforderung des Engels an den lyrischen, in Ich-Form auftretenden Sprecher namens «Jean», in den Krieg zu ziehen und davon zu erzählen, wird hier, gegen Ende des Titelgedichts, nochmals wiederholt. Der als Dichter repräsentierte lyrische Sprecher erscheint als «ordonnance», «interprète» und «véhicule», als Übersetzer des Sublimen und 'Medium' im eigentlichen Sinne, das als von der Figur des inneren Engels in den Momenten dessen Erwachens geleitet erscheint.

Die Engelsfigur des Titelgedichts verbildlicht eine Beziehung, über die schon der 'Prologue' reflektiert: die Beziehung zwischen dem Dichter und dem Poesiebegriff. Die Auslagerung und Verselbständigung suggerieren eine Sublimierung der Poesie in der Tradition der Romantik, aber auch des Inspirierten selbst. Im Prolog werden vor allem die Schwierigkeit und der Schmerz der Beziehung des Dichters zur Poesie dargestellt. Einerseits erscheint das Verhältnis als «viele amour» und auch als «amour peu commode», aus dem das Gedicht metaphorisch geboren wird, andererseits wird es mit dem Wortfeld des Kampfes verbunden. Szenarien wie der Schuss mit der Schleuder, das Schachspiel und der Stierkampf, aber auch das Fangen oder das Tauchen nach der Poesie verbildlichen ein oft schmerzvolles, mit Opfern verbundenes Ringen nach Worten, das zudem meist zum Scheitern verurteilt ist: «mais un poème / rétif, / [...] remonte / et disparaît / dans un soda d'étoiles». ¹³⁵ Olivier Parenteau sieht in diesen sowie auch schon in den vorangehenden Versen einen intertextuellen Verweis auf Apollinaires 'Tristesse d'une étoile', ein Gedicht, das Cocteau schon 1916, also zwei Jahre vor Erscheinen der *Calligrammes*, kannte. ¹³⁶

Von zusätzlichem Interesse sind angesichts des Fokus der vorliegenden Studie die Hinweise auf eine Anbindung der bilderreich aufgezeigten Grenzen der Sprache an Aspekte der psychischen Grenzsituation und des Traumas. Vor allem die Erfahrung der Somme-Schlacht scheint psychosomatische Spuren hinterlassen zu

¹³⁴ Jean Cocteau: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*, S. 176 f.

¹³⁵ Ebda., S. 161.

¹³⁶ Olivier Parenteau: *Quatre poètes dans la Grande Guerre*, S. 176 f.

haben, wie einem Brief Cocteau's an Valentine Gross vom 31. August 1916 zu entnehmen ist: «Moi bien malade et maigre. Somme de la Somme. Total sinistre – vertiges, migraines, etc.».¹³⁷ Eine Lektüre der Sammlung des *Discours du grand sommeil* unter diesem Blickwinkel bringt eine ganze Reihe von Indizien für eine solche Anbindung zutage. So lässt sich beispielsweise die fünfte Strophe des 'Prologue' mit dem Schmerz und der Unabwendbarkeit traumatischer, mit Schuld verknüpfter Erinnerung in Verbindung bringen, eine Unabwendbarkeit, die zu einem mehrfach dargestellten Gefühl der Machtlosigkeit führt. Die den Rhythmus verlangsamenden Verse «Me renvoient / mollement / les balles» unterstreichen prosodisch das Bild, das sie entwerfen – die Erinnerung ist beständig und trotz jedem Versuch der Verdrängung. Auch eine Lektüre der Eingangsstrophen des 'Prologue' in Zusammenhang mit den Hintergründen der Versetzung Cocteau's an die Somme, nämlich dem Vorwurf der sexuellen Beziehung zu nordafrikanischen Soldaten («Plus de scandales / qui moutonnent», 2. Strophe), auf den Rehage mit Steegmüller verweist,¹³⁸ erscheint plausibel:

Comment déjouer la farce atroce
Où des amis, déguisés en fantômes,
Sur lesquels
Je tire les douze coups du revolver
Vidé d'abord par eux,
Me renvoient
Mollement
Les balles ?¹³⁹

Die darauffolgende Strophe setzt die Isotopie des Schießens fort und scheint diese in Zusammenhang mit dem Dichten als mögliche Verbalisierung der schmerzvollen Erinnerung zu bringen. Weiterhin in Kampfposition gegenüber der Erinnerung und dem Schreiben ist die Sprecherinstanz mit einer Schleuder ausgerüstet. Doch erst das Weglegen der Schleuder, der Verzicht auf den Kampf des emotionsgeladenen «cœur trop riche» kann den Weg ins «Schwarze» der Zielscheibe freigeben und den Zugang zur Poesie ermöglichen. Es ist diesem Bild zufolge vor allem der Emotionsüberschuss der traumatischen Erinnerung, der sich zwischen Dichter und Poesie schiebt:

Quitte la fronde,
Cœur trop riche, et tape

137 In: Georg Philipp Rehage: «Wo sind Worte für das Erleben», S. 117.

138 Ebda., S. 116.

139 Jean Cocteau: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*, S. 152.

En pleine cible au milieu :
Alors un orchestre joue.

Wie auch Olivier Parenteau anmerkt, kann das Bild des spielenden Orchesters mit dem Erscheinen der Poesie assoziiert werden («Cette musique est celle de la poésie»).¹⁴⁰ Der metaphorische Bezug auf die Musik entspricht einerseits einem traditionellen Bilderrepertoire, andererseits kann die mediale Transposition isotopisch mit dem bereits genannten Motiv der Übersetzung in Verbindung gebracht werden. Als Schlüsselstelle für das Verständnis des im *Discours du grand sommeil* entworfenen Poesiekonzepts kann die zwölfte Strophe des «Prologue» angesehen werden, die diese Lesart zu bestätigen scheint:

Et voici disparue
toute ma méthode sévère
car il y a des chants qui défoncent l'écorce,
un souffle si dur qu'il imprime
sa forme aux trompettes¹⁴¹

Angesichts des Kriegserlebnisses, das immer wieder mit der Symbolik des Schlafs verbunden wird («Je flotte dans le songe», «endormi pour cent jours / par un enchantement étrange» etc.), geht der gewohnte Bezug der lyrischen Dichterstimme zur Poesie verloren («Et voici disparue / Toute ma méthode sévère»). Die Strophe leitet zu einer längeren Passage mit explizitem Kriegsbezug über, auf den hier bereits die Bilder der «chants qui défoncent l'écorce» und des paradoxen «souffle si dur» verweisen. Wie auch Olivier Parenteau bemerkt, wird hier die Notwendigkeit der Veränderung des Ausdrucksmediums für die Darstellung von Erlebnissen, die als mit althergebrachter Sprache nicht sagbar erscheinen, angedeutet: «Cette ébauche d'un art poétique hétérodoxe ne dit pas uniquement qu'une ancienne technique poétique est désormais caduque. Elle annonce que la guerre est à l'origine de ce changement».¹⁴² Der Inhalt erfordert eine neue Form, wie das Paradoxon des Hauchs verdeutlicht, der die Form der eisernen Trompeten prägt – ein Paradoxon, das auf einer Darstellung der Kraft des erlittenen Schmerzes basiert und das Schreiben wiederum als schmerzvollen Eingriff verbildlicht. Demselben Prinzip folgt das Bild der «chants qui défoncent l'écorce», ein Bild, das noch deutlicher den traumatisierenden Aspekt des Erlebten sowie den Schmerz einzufangen scheint, den dessen Darstellung auslöst.

¹⁴⁰ Olivier Parenteau: *Quatre poètes dans la Grande Guerre*, S. 173.

¹⁴¹ Jean Cocteau: *Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*, S. 154.

¹⁴² Olivier Parenteau: *Quatre poètes dans la Grande Guerre*, S. 173.