

Poetische Ästhetik des Krieges?

Französische Lyrik des Ersten Weltkrieges (Apollinaire, Cendrars, Claudel, Goll, Jouve)

Marina Ortrud M. Hertrampf (Regensburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Anhand von ausgewählten Fallbeispielen gibt der Beitrag einen kleinen Einblick in die Ästhetik(en) von fünf ‚Klassikern‘ der französischen Lyrik des Ersten Weltkrieges. Mit Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Paul Claudel, Yvan Goll und Pierre-Jean Jouve werden dabei sowohl Autoren des konservativ-patriotischen Lagers wie des kriegskritisch-pazifistischen in den Blick genommen. Die Vergleichsanalyse zeigt, dass sich in der französischen Kriegsdichtung – nicht allein aufgrund der unterschiedlichen ethischen und ideologischen Bewertungen des Krieges – keine in sich kohärente Ästhetik des Krieges ausgebildet. Vielmehr poetisieren die hier betrachteten Autoren den Krieg auf sehr individuelle Art und Weise und bewegen sich in ästhetischer Hinsicht zwischen dem Pol der Fortführung avantgardistischer Innovation einerseits und dem der Perpetuierung traditioneller (Kriegs-)Dichtung andererseits.

SCHLAGWÖRTER: Apollinaire, Guillaume; Cendrars, Blaise; Claudel, Paul; Goll, Yvan; Jouve, Pierre-Jean; Erster Weltkrieg; Lyrik; Kriegsdichtung; Avantgarde; Pazifismus; Patriotismus

‚Klassiker‘ der französischen Kriegsdichtung?!

Französische Literaturklassiker des Ersten Weltkrieges? Sofort kommen einem Henri Barbusses Kriegstagebuch *Le Feu* (1916), Maurice Genevoix' *Sous Verdun* (1916), Blaise Cendrars *La main coupée* (1946) oder Louis-Ferdinand Célines (1894–1961) Episodenroman *Voyage au bout de la nuit* (1932) in den Sinn. Aber französische Lyrik des Ersten Weltkrieges? Im Gegensatz zu den *War Poets* oder den deutschen Expressionisten sind die französischen Dichter der *Grande Guerre* heute (übrigens nicht nur in Deutschland) abgesehen von den großen Dichtern wie Guillaume Apollinaire oder Blaise Cendrars weitgehend unbekannt.¹

¹ Für einen Überblick über dichterische Positionen im Europa des Ersten Weltkrieges siehe Geert Buelens, *Europas Dichter und der Erste Weltkrieg*, aus dem Niederländischen von Waltraud Hüsmert (Berlin: Suhrkamp, 2014).

Seit den Feierlichkeiten zum 90. Jahrestag des Kriegsendes 2008 gilt Apollinaire in Frankreich als der Dichter des Ersten Weltkrieges schlechthin.² Abgesehen von ihm sind hingegen selbst die Namen von Dichtern, die zu Lebzeiten durchaus als ‚Klassiker‘ oder korrekter als große und namhafte Dichter galten, im öffentlichen Bewusstsein vielfach in Vergessenheit geraten:³ Dies gilt beispielsweise für Autoren wie Paul Claudel, Yvan Goll oder Pierre-Jean Jouve. Diese Verdrängungsdynamik begann schon unmittelbar nach dem Ende der *Grande Guerre* und spiegelt sich bis heute mitunter auch darin, dass es fast keine lieferbaren Editionen oder Neuauflagen der Primärtexte gibt. Dies ist insofern paradox, als mit Ausbruch des Weltkrieges auch in Frankreich Lyrik als Ausdrucksmittel des Krieges in Mode kommt: Die literarische Kurzform in ihrer kondensierten und expressiven Form eignet sich, sich appellativ an Leser zu richten und zugleich emotiv die Seinslage, die Empfindungen einer ganzen Generation zum Ausdruck zu bringen und die Leser emotional zu ergreifen. Mit dem Krieg entsteht daher eine neue Form der Lyrik, die die literarische Landschaft verändert. Neben denen, die bereits vor Ausbruch des Krieges Schriftsteller sind, werden Einberufene zu Autoren: ihre Werke, die auf Feldpostpostkarten gedruckt oder in Zeitschriften publiziert werden, sind u. a. auch an der Heimatfront als authentischer Ausdruck der Kriegserfahrung erfolgreich. Häufig zu propagandistischen Zwecken eingesetzt stehen in diesen Texten die referentiellen und damit ethischen Qualitäten und nicht die ästhetischen im Vordergrund. Mit den Frontdichtern oder *écrivains-soldats* – wie Maurice Barrès die neuen Volksdichter der Front nennt – kommt es zu einer Demokratisierung oder Vulgarisierung der Poesie, die sich klar abhebt von der weltenthobenen Parnasse-Dichtung des Symbolismus oder der *l'art pour l'art*-Bewegung der Vorkriegszeit. Die Dichtung der *poètes combattants*, die auch *poètes des tranchées* genannt werden, ist gerade keine hermetische Dichtung der Innerlichkeit, sondern ist in gewisser Weise bodenständig: Sei es weil sie eine Form der propagandistischen Blut-und-Boden-Dichtung *avant la lettre* darstellt und der poetischen Mobilmachung dient, sei es weil sie unmittelbarer Ausdruck der Fronterfahrungen ist und quasi-therapeutisch der Traumabewältigung dient. Abgesehen von Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars und Yvan Goll, bei denen auch in den Gedichten über den Ersten Krieg eine Rückbindung und Weiterführung der

² Vgl. Laurence Campa, *Poètes de la Grande Guerre: expérience combattante et activité poétique* (Paris: Classiques Garnier, 2010), 44.

³ Siehe hierzu auch: Olivier Parenteau, *Quatre poètes dans la Grande Guerre* (Liège: Presses universitaires de Liège, 2014), 12–3.

Avantgarde zu beobachten ist, zeichnet sich die Mehrheit der ‚Kriegsdichtung‘ allerdings durch geringe ästhetische und formale Innovation aus. Es dominieren pathetischer Ausdruck und tendenziell traditionelle Formen.

Wenn wir nach dichterischen Klassikern des Ersten Weltkrieges fragen, stellt sich grundsätzlich die Frage des Bedeutungsspektrums des Begriffs ‚Klassiker‘. Als normative Kategorie ist zu fragen, welche Bezugsnorm hierbei herangezogen werden soll, haben wir doch schon konstatiert, dass die Dichtung der *Grande Guerre* in Frankreich in den offiziellen Kanons der großen Nationalliteratur gegenwärtig ein Schattendasein fristet. Von ‚Klassikern‘ der französischen Lyrik des Ersten Weltkrieges zu sprechen ist daher nicht unproblematisch. Aus heutiger Perspektive sind bei einer so normativen Herangehensweise aus Gründen der *Political Correctness* wohl in erster Linie noch immer bekannte und vor allem tendenziell pazifistisch bzw. zumindest in Teilen kriegskritisch eingestellte Autoren zu verstehen. Beziehen wir den Terminus allerdings auf die Zeit des Ersten Weltkrieges, so ist die kriegspropagandistische wie patriotisch-nationalistische Dichtung mit ihren glorifizierenden Bildern heroischer Kämpfer, die ihr Leben für das zukünftige Wohl der Heimat opfern durchaus mit zu berücksichtigen, denn auch wenn die *poésie patriotique*, die in der großen Mehrzahl von den Dahngebliebenen verfasst wurde, rezeptionsgeschichtlich ihre Entstehungszeit kaum überdauert hat, so war sie doch während des Ersten Weltkrieges überaus beliebt und mitunter durch ihre Rückbindung an die traditionelle Kriegsdichtung ‚klassisch‘.⁴ Die Gründe für das schnelle Vergessen der patriotischen Dichtung liegen wohl eher weniger in der Distanzierung von der ideologischen Ausrichtung als vielmehr in den ästhetischen Mängeln dieser rein affirmativen, systemstützenden Situationsdichtung mit deutlich pragmatischer Ausrichtung im Sinne der poetischen Mobilisierung und Stärkung der Moral in der Zivilbevölkerung.⁵ Diese Form der Poesie will überzeugen, aber nicht durch poetisch-ästhetische Innovation, sondern durch das mitunter gar monotone Eintrichtern und Wiederholen bekannter propagandistischer Diskurselemente. Typische poetische Kennzeichen der sich einander sehr stark ähnelnden Gedichte sind daher formale wie inhaltliche Repetitionen, die Perpetuierung althergebrachter motivischer Stereotype, ein schwulstig-pathetischer Stil sowie eine äußerst emphatische Ausdrucks-

⁴ Vgl. Émile-Arthur Villard, *La poésie patriotique de l'arrière en France et la guerre de 1914–1918* (La Chaux-de-Fonds: Imprimerie des Coopératives réunies, 1949), 259.

⁵ Vgl. Villard, *La poésie patriotique de l'arrière*, 263.

weise, die sich durch die Akkumulation von hyperbolischen Adjektiven und zahllosen Superlativen, Personifizierungen und Appelle kennzeichnet.

Mit der Fortdauer des Krieges verschärft sich der Graben zwischen den Daheimgebliebenen und den Kämpfern an der Front zunehmend. Während die *poètes patriotiques de l'arrière* nicht müde werden, den Krieg als gerecht und heilig und für das Wohl Frankreichs und damit der Welt darzustellen, stellt sich selbst bei den anfänglich voll glühender Begeisterung in den Krieg gezogenen *écrivains-soldats* bzw. *poètes combattants* Ernüchterung, mitunter Verzweiflung ein. Die poetische Inszenierung des nationalen Mythos des heroischen *poilu*, der den Daheimgebliebenen ein idealisiertes und uneingeschränkt positives Bild des heldenhaften Frontsoldaten vermitteln sollte, steht in diametralem Gegensatz zu den Selbstbildern der Soldaten, die nichts Heldenhaftes durch- und erleben. Diesen Konflikt beschreibt Romain Rolland in seinem Anti-Kriegsroman *Clerambault* (1920) eindrücklich: Der von der euphorischen Heldenprosa der patriotisch-nationalistischen Kriegspropaganda generierte euphorische Kriegstaumel der Daheimgebliebenen macht diese der grausamen und elenden Realität des Krieges gegenüber vollkommen blind. Selbst als der vom Krieg gezeichnete, resignierte und erschöpfte Rekrut Maxime nach Hause kommt, siegt bei seinen Eltern und insbesondere bei seinem Vater, selbst patriotischer Kriegsdichter, die völkische Verblendung:

Dans l'escalier, il s'arrêta, ses jambes étaient lourdes ; bien qu'il semblât plus robuste, il se fatiguait vite ; il était ému. [...] Maxime fut livré à l'inspection de leurs regards ravis. Ils s'extasiaient sur son teint, ses joues pleines, son air de bonne santé. Son père, lui ouvrant les bras, l'appela : « Mon héros ! » – Et Maxime, les mains crispées, sentit brusquement l'impossibilité de parler. [...] ils attribuaient son silence à la fatigue et aussi à la faim. Clerambault parlait d'ailleurs pour deux. Il racontait à Maxime la vie des tranchées.⁶

Die hier skizzierte Sprachlosigkeit des Fronterfahrenen ist das Ergebnis der Distanz zwischen den glorifizierenden Bildern der *poésie patriotique* von heroischen Kämpfern, die ihr Leben für das Wohl der Heimat opfern, und den verstörenden Bildern des brutalen Kriegsalltags der Soldaten: „Maxime s'apercevait qu'il n'avait plus aucun moyen de communiquer avec eux, avec personne de l'arrière. C'étaient des mondes différents.“⁷ Viele der Gedichte der *poètes combattants* sind daher wie die Apollinaires oder Cendrars' durch

⁶ Romain Rolland, *Clerambault: histoire d'une Conscience libre pendant la Guerre* (Paris: Ollendorff, 1920), 65–6.

⁷ Rolland, *Clerambault*, 70.

ein Spannungsverhältnis zwischen patriotisch germanophober Gesinnung einerseits und den Emotionen der verstörenden Erfahrung der Schrecken des Krieges andererseits geprägt. Die Erfahrung der Kriegsrealität verlangt geradezu, den nationalen Mythos des heldenhaften *poilu* zu demontieren und dem Bild des Soldaten an der Front einen realistischen Anstrich zu geben.

Gerade bei der Gruppe der bereits vor dem Krieg bekannten Dichter manifestiert sich die Kriegserfahrung auch im poetischen Ausdruck selbst, ohne dabei aber ästhetisch ebenso neuartig zu sein wie etwa im deutschen Expressionismus. Der Krieg ist in Bezug auf die französische Dichtung weniger Auslöser und Bedingung einer gänzlich neuen Dichtungssprache. Vielmehr wirken die Kriegserfahrungen als Katalysator bereits vor dem Krieg entwickelter poetischer Innovationen avantgardistischer Strömungen wie etwa dem Kubismus und Orphismus. Dies zeigt sich wohl am deutlichsten an Apollinaires *Calligrammes*, die als wichtigster lyrischer Ausdruck der *Grande Guerre* betrachtet werden und eine Fortführung der poetologischen Überlegungen der Vorkriegszeit darstellen.

Bei der Frage der ästhetischen Wirkkraft des Ersten Weltkrieges denkt man immer auch an Dada. Innovation liegt hier zweifelsohne vor, aber kann man wirklich von einer ästhetisch-poetologischen Erneuerung der *französischen* Dichtungssprache sprechen? Dada Zürich ist vielmehr ein gesamt-europäisches Phänomen des Krieges, dem es ja gerade um das Zerbrechen und die Auflösung der – wie Hugo Ball im dadaistischen Manifest sagt – durch den Krieg pervertierten und verdorbenen Sprache hohler Kriegspropaganda geht. Die nationalstaatlichen Sprachen werden durch die neue ‚Dada-Sprache‘ ersetzt, wodurch Dada vielmehr Anti-Ästhetik ist als eine neue Ästhetik. Mit seiner destruktiv-negativen Kraft überlebt sich Dada letzten Endes selbst – spätestens als Dada über Tristan Tzara nach Paris gelangt und dort recht bald unter der Federführung André Bretons im Surrealismus als poetologischer ‚Fernfolge‘ des Krieges mündet.

Andere von Grund auf pazifistisch eingestellte Autoren wie Yvan Goll, der vor der Mobilisierung in die neutrale Schweiz flieht, oder Pierre-Jean Jouve, der zwar nicht an der Front kämpft, aber als Lazarettсанitäter das Leiden und Sterben unmittelbar erfährt, nehmen von vornherein eine dezidiert humanistisch-pazifistische, ja mitunter antipatriotische Position ein. Eine Reihe weiterer Autoren schließt sich nach der ersten großen Ernüchterung der pazifistischen Bewegung um Romain Rolland an, der im schweizeri-

schen Exil lebt und von dort aus mit seinen Essais – „Au-dessus de la mêlée“ (1914) ist zweifelsohne der berühmteste – an die Intellektuellen Europas appelliert, sich gegen den Wahnsinn des Krieges und für die Schaffung eines friedlich geeinten Europas einzusetzen. Einer der wichtigsten Dichter, der sich Rollands pazifistischem Engagement anschließt ist Pierre-Jean Jouve, der mit seinen Gedichten *Vous êtes des Hommes* (1915) und *Poème contre le Grande Crime* (1916) zum Sprachrohr vieler Kriegskritiker und pazifistischer Franzosen wird.⁸

Poésie patriotique de l'arrière: Paul Claudel und die religiöse Glorifizierung des Krieges

Paul Claudel (1868–1955) ist ein Autor, der im Gegensatz zu der Mehrzahl der *poètes patriotiques* auch nach dem Krieg nicht gänzlich an Bekanntheit eingebüßt hat und dessen Kriegsdichtung in ästhetischer Hinsicht der breiten Mehrzahl von patriotischen Kriegsdichtungen weit überlegen ist, auch wenn sie uns heute – rein inhaltlich – kaum lesbar erscheint. Claudel ist ein wichtiger Vertreter der Strömung des *renouveau catholique*, was sich in seinen stark religiös geprägten Werken auch deutlich zeigt. Claudel ist – zumindest zu seinen Lebzeiten und vor allem in katholischen Kreisen – ein überaus renommierter Autor, insbesondere von Dramen wie etwa *Le Soulier de satin* (1925) oder *L'Annonce faite à Marie* (1911/12), die sich durch eine pathetisch-lyrische Sprache, relative Handlungsarmut und die Thematisierung des Motives des Sich-Aufopfrens im Sinne der katholischen Moraltheologie kennzeichnen. Neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit war Claudel aber auch politisch als Konsul und Diplomat in der Mission Frankreichs engagiert. Bei Ausbruch des Krieges war er französischer Konsul in Hamburg, übersiedelte dann aber rasch nach Bordeaux, wo die französische Kriegsregierung ihren Sitz hatte. Die weiteren Kriegsjahre verbrachte er als diplomatischer Vertreter in der Schweiz, in Italien und schließlich in Brasilien. Während des Krieges verfasste er einige Gedichte, die teilweise 1922 unter dem Titel *Poèmes de guerre* (1914–1916) erschienen. Selbst nicht aktiv in das Kriegsgeschehen involviert, zählt er zu den *poètes patriotiques de l'arrière*, die – in seinem Falle noch nicht einmal – von der Heimatfront als ‚Unwissende‘ über den Krieg schreiben und wohl allein aus der mangelnden direkten Erfahrung der Gräuel des

⁸ Eindrucksvolles Zeugnis lyrischer Texte aus der Feder pazifistisch eingestellter französischer Kriegsautoren ist die von Romain Rolland und Franz Masareel 1920 in Genf herausgegebene Anthologie *Les poètes contre la Guerre*.

Krieges von erhabenem Posten aus über das Heroische des Krieges als Vaterlandsdienst schreiben können.

Claudels Kriegsdichtung unterscheidet sich nicht zuletzt durch seine stark religiöse Ausrichtung von vielen anderen *poèmes patriotiques*, passt sich jedoch ein in die in konservativ-patriotischen Kreisen verbreitete ideologische Ausrichtung, wie sie von der *Action française* um Charles Maurras propagiert wird: Frankreich – „terre de l'Humanité et terre de l'Esprit, terre du Sacrifice et de la Charité“⁹ – wird ganz traditionell als die *fille aînée de l'Église* verstanden, als von Gott auserwähltes Land. Frankreichs Kampf gegen die häretischen Horden germanischer Barbaren wird damit zu einem heiligen Krieg stilisiert. In dem Langgedicht „Saint Martin“ (1919) wird das vermeintlich häretische, d.h. protestantische Deutschland demgemäß auch explizit als gottesfeindlich dargestellt: Deutschland erhebt sich über die ‚heilige Erde Frankreichs‘ und damit gegen Gott; kriegerisches Handeln gegen den deutschen Feind kommt folglich der Verteidigung des Glaubens gleich:

Nation dans le mécontentement de la limite et de toute forme par le
dehors qui de soit propre,
Allemagne, grand tas confus de tripes et d'entrailles de l'Europe!
Peuple mal baptisé, en as-tu assez maintenant de ce grossier désir
d'être Dieu?¹⁰

In seinen *Poèmes de guerre* wird der Krieg samt der zahllosen Opfer, die er mit sich bringt, als ‚Gottesdienst‘ betrachtet: Für Claudel ist der Krieg als eine Prüfung Gottes zu betrachten, der sich der gläubige Mensch stellen muss, um zur Erlösung durch Gott zu gelangen. Das Leiden und Sterben des Individuums wird zudem einem höheren kollektiven wie spirituellen Ziel untergeordnet:

Du fait que la guerre n'est plus en opposition avec la vie, mais sa forme la plus
révélatrice, le sens que Claudel arrache à la guerre vaut pour la vie entière. La
poésie, ainsi, dépasse l'événement qu'elle avait pris pour point de départ et
rejoint une valeur universelle.¹¹

Das Leiden und Erdulden der Katastrophe erhält somit eine erhabene, quasi-religiöse Bedeutung, denn das Opfer, das Frankreich leistet, wird als Grundstock einer tieferen Einsicht in die letzte Wahrheit und als Basis für die Zu-

⁹ Henri Massis, *Romain Rolland contre la France* (Paris: Floury, 1915), 9.

¹⁰ Paul Claudel, „Saint Martin“ (1919), in *Œuvre poétique* (Paris: Gallimard, 1967), 671.

¹¹ Villard, *La poésie patriotique de l'arrière*, 238.

kunft in Frieden interpretiert. In „La grande attente“ (1915) heißt es entsprechend:

Si nos frères n'étaient pas morts, comment aurions-nous su ce qu'il y
 avait dans notre cœur,
 Comment ces eaux auraient-elles jailli?
 Comment aurions-nous fait cette trouvaille en nous, ce point vital que
 nous appelons la douleur,
 La vérité enfin au fond de nous, ces amères eaux en nous pour tout
 purifier qui ne sont point seulement des pleurs,
 Mais la source même de la vie!¹²

Der Opfertod im ‚heiligen‘ Krieg wird bei Claudel mystisch überhöht zu einer Form diesseitiger Eucharistie: das Blutvergießen der *fille aînée de l'Église* wird zum Opfertod für eine höhere Sache, für die göttliche Erlösung des französischen Volkes. In dem gebetsartigen Gedicht „Le précieux sang“ (1915) heißt es:

Si notre sang est vraiment précieux comme vous le dites, si vraiment
 il est comme de l'or,
 S'il sert, pourquoi le garder?
 Oublieux de tout ce qu'on peut acheter avec, pourquoi le réserver
 comme un trésor, Mon Dieu, quand vous nous le demandez?
 Nos péchés sont grands, nous le savons, et qu'il faut absolument faire
 pénitence,
 Mais il est difficile pour un homme de pleurer :
 Voici notre sang au lieu de larmes que nous avons répandu pour la
 France :
 Faites-en ce que vous voudrez!
 Prenez-le, nous vous le donnons, tirez-en vous-même usage et bénéfice,
 Nous ne vous faisons point de demande.
 Mais si vous avez besoin de notre amour autant que nous avons le besoin
 de votre Justice,
 Alors c'est que votre soif est grande!¹³

Mit der Rechtfertigung des Krieges als gottgewollt verleiht Claudel dem Sterben der jungen Generation im Sinne der von patriotischer Seite heroisierten *génération sacrifiée* einen Sinn.¹⁴ Indem Claudel das Heldenhafte der Gefalle-

¹² Claudel, „La grande attente“ (1915), in *Œuvre poétique*, 551.

¹³ Claudel, „Le précieux sang“ (1915), in *Œuvre poétique*, 541–2.

¹⁴ Vgl. hierzu Henri Massis' im September 1914 verfassten Text „Une génération sacrifiée“, in *Le sacrifice 1914–1916* (Paris: Plon, 1917), 1–12.

nen und den vermeintlich nahen Sieg besingt, dient ein Gedicht wie „Aux morts des armées de la République“ (1915) der Bestätigung der Sinnhaftigkeit des Krieges im Sinne der poetischen Mobilisierung einerseits und der Trauerarbeit für die Angehörigen der zahllosen jungen Opfer andererseits:

Ce souffle encore incertain dont je sens ma joue caressée,
C'est la France, je le sais!
Ah, qu'elle est douce, car c'est elle! Naïve mais péremptoire,
L'haleine de la Victoire!

Héros, qui avez été versés en masse dans la terre comme du blé,
Froment pur dont l'étroit sillon impassable a été comblé,
Qui flamboie et qui foudroie depuis les Vosges jusqu'à la mer du Nord,
C'est à vous que va ma pensée, vous surtout dans les pieds des vivants
qui êtes les morts!

[...]

O morts, la sentez-vous avec nous, l'odeur de votre paradis héroïque,
La possession à la fin avec son corps de la chose qu'on vous a promise,

Le grand assouvissement pour toujours de la terre ennemie que l'on a
conquise!¹⁵

Diese wenigen Beispiele zeigen bereits den hohen Ton, die Heroisierung des Kämpfers zu einem Kämpfer Gottes sowie die Überlagerung des realen Kriegsgräuels durch eine fast mystisch-ekstatische Interpretation der Aufopferung für das nationale Kollektiv. Damit ist Claudel einer der daheimgebliebenen Dichter, der seine poetische Stimme für die *cause française* erhebt und dabei – fern aller Frontrealität – seine Dichtungsästhetik der Vorkriegszeit fortsetzt, sie nun allerdings explizit in den Dienst der Vaterlandsliebe stellt. In ästhetischer Hinsicht weist seine religiös motivierte patriotische Kriegssyrik – abgesehen von den Elementen religiös-mystischer Dichtung – alle Kennzeichen der traditionellen Kriegsdichtung auf.

„La guerre est jolie“ oder die ambivalente Ästhetik des Krieges bei Guillaume Apollinaire

Guillaume Apollinaire (1880–1918), eigentlich Wilhelm Albert Wodzimierz Apolinary de Kostrowicki, war bereits vor dem Krieg als avantgardistischer Dichter aktiv. Als früher Wegbereiter des späteren Surrealismus trat Apollinaire, der 1918 nicht an seiner kriegsbedingten Kopfverletzung, sondern an der Spanischen Grippe starb, bereits vor dem Krieg für eine Lösung von

¹⁵ Claudel, „Aux morts des armées de la République“ (1915), in *Œuvre poétique*, 539.

allen poetologischen Vorgaben ein und forderte eine beständige formale Erneuerung und Revolutionierung der poetischen Sprache. Freier Vers, die Auflösung der Interpunktion, der häufige Gebrauch von Neologismen sowie die Semantisierung des typographischen Raumes zählen zu wichtigen ästhetischen Kennzeichen seiner Dichtung.

Dem Kosmopolitismus der Vorkriegszeit stand Apollinaire äußerst kritisch gegenüber und ließ sich wie so viele andere seiner Generation von der allgemeinen Kriegsbegeisterung anstecken. Er vertrat die bei den patriotisch gesinnten Franzosen verbreitete *germanophobie* und meldete sich als Freiwilliger. Zusammen mit anderen in Frankreich lebenden Ausländern propagierte er in den Intellektuellen- und Künstlerkreisen das militärische Engagement für Frankreich. Der Schweizer Blaise Cendrars und einige andere Künstler verfassten im August 1914 den „Appel aux étrangers vivant en France“, der in sämtlichen französischen Zeitungen erschien. Dort heißt es:

L'heure est grave.

Tout homme digne de ce nom doit aujourd'hui agir, doit se défendre,
de rester inactif au milieu de la plus formidable conflagration
que l'histoire ait jamais pu enregistrer.

Toute hésitation serait un crime.

Point de paroles, des actes.

Des étrangers amis de la France, qui pendant leur séjour en France,
ont appris à l'aimer et à la chérir comme une seconde, patrie,
sentent, le besoin impérieux de lui offrir leurs bras.

Intellectuels, étudiants, ouvriers, hommes valides de toutes sortes
– nés ailleurs, domiciliés ici – nous qui avons trouvé en
France la nourriture de notre esprit ou la nourriture matérielle,
groupons-nous en un faisceau solide de volontés mises
au service de la plus grande France.¹⁶

Aufgrund seiner italienisch-polnischen Abstammung wurde Apollinaire zu seinem Leidwesen jedoch als Ausländer abgelehnt und kam erst 1915 im zweiten Anlauf nach der Beantragung seiner Einbürgerung samt Namensänderung, die sein Pseudonym zu seinem offiziellen Namen machte, an die Front. Seine Überzeugung ist jedoch auch trotz seines erst verspätet möglichen aktiven Engagements so eindeutig national-patriotisch, dass er sich gegen all seine Weggenossen empört, die ins Exil gehen oder sich anderweitig vor dem Kriegsdienst drücken. So beschimpft er seinen langjährigen Freund, den ku-

¹⁶ Blaise Cendrars u.a., „Appel aux étrangers vivant en France“, zit. aus *Le Figaro*, 2. August 1914, 2, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k290395g/f2.zoom>, Zugr. am 01.11.16.

bistischen Maler Robert Delaunay, als antipatriotischen, unmännlichen Deserteur, der sich mit seinem Drückebergertum auch gegen die ästhetische Avantgarde richtete.¹⁷ Für Apollinaire gehen Kriegseinsatz und Avantgarde der futuristischen Kriegsbegeisterung folgend Hand in Hand – zumindest zunächst, denn Apollinaires Haltung dem Krieg gegenüber erweist sich als zunehmend ambivalent: Auf der einen Seite ist er überzeugter Patriot, auf der anderen Seite wird er mit den Erfahrungen der Front zunehmend melancholisch. Nach einer schweren Kopfverletzung konnte Apollinaire nicht zurück in den Kriegsdienst, war jedoch durch seine Tätigkeit in der Zensurbehörde an der nationalistisch-patriotischen Regulierung des Literaturbetriebes beteiligt.

Die deutlich patriotische und antideutsche Einstellung des überaus selbstbewussten ‚Neufranzosen‘, der sich als Sprachrohr der Welt versteht, wird z.B. in dem bildvisuellen Teil des Gedichtes „2° Canonnier conducteur“ deutlich:

S
A
LUT
M
ON
DE
dent
je suis
LA LAN
GUE È
LOQUEN
TEQUETA
BOUCHE
O PARIS
TIRE ET TIRERA
T O U JOURS
AUX A L
L E M A N D S

Abb. 1: Guillaume Apollinaire, „2° Canonnier conducteur“, in *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, Bd. III (Paris: Gallimard, 1966), 202.

Mit seiner patriotisch-antideutschen Einstellung distanziert sich Apollinaire ebenso von Dada wie von den pazifistischen Kreisen um Rolland, der einer „germanophilie déplacée“¹⁸ bezichtigt und als Vaterlandsverräter verachtet wird. Diese explizite Distanzierung von den Schweizer Exilliteraten erklärt auch Apollinaires dezidierte Ablehnung, sich an Rollands Anthologie

¹⁷ Vgl. Annette Becker, *La Grande Guerre d'Apollinaire : un poète combattant* (Paris: Texto, 2014), 47.

¹⁸ So der Titel eines Artikels von François-Victor-Alphonse Aulard in *Le Matin*, 23.10.1914.

Les poètes contre la Guerre von 1920 zu beteiligen. An Dada stößt sich Apollinaire vor allem aufgrund der Tatsache, dass die Dadaisten unterschiedlicher nationaler Herkunft sind und mit Ball gerade ein Deutscher eine herausragende Bedeutung hat. Dabei ist Dada alles andere als pro-europäisch oder gar pazifistisch, man denke an die Verehrung von Marinettis *futurismo*.

Die deutliche Parteinahme für Frankreich zählt neben der formalästhetischen Besonderheit einiger Gedichte der *Calligrammes* sicher zu den Gründen für die nachhaltige Wirkung seiner Kriegsgedichte. Doch inwiefern sind die *Calligrammes* als ästhetische Produkte des Krieges zu betrachten? Wie bereits angesprochen, wirkt der Krieg im französischen Literaturbetrieb poetologisch und ästhetisch nicht ‚flächendeckend‘ als Katalysator der Avantgarden. Als Ausnahme wird immer wieder Apollinaire mit seiner Gedichtform des *Calligramme*, des Augengedichtes, benannt. Allerdings sind letztlich auch seine Bildgedichte ästhetisch kein ‚Ergebnis‘ der Kriegserfahrung, denn Ideogramme gibt es bereits im Barock und auch die Erneuerung der Dichtungssprache forderte Apollinaire bereits vor dem Krieg. Selbst den Begriff ‚Calligramme‘ übernimmt Apollinaire seinerseits von dem Schriftsteller Edmond Haraucourt (1856–1941), der bereits 1882 sein visuell überformtes Gedicht „Sonnet pointu“ als *calligramme* bezeichnet hatte. Besonders sind Apollinaires Kriegsgedichte aber gerade deshalb, weil er in seinen Texten die referentielle Funktion nicht über die ästhetische Gestaltung dominieren lässt, sondern die Formexperimente zum Ausdruck der Kriegserfahrung zu nutzen versucht. Doch gilt dies nicht für alle Gedichte der Sammlung, denn ein nicht unerheblicher Anteil der Texte ist vergleichsweise traditionell mit Reim und regelmäßigem Versmaß konzipiert. Auffällig ist jedoch bei allen Gedichten die Ambiguität und Mehrdeutigkeit des Ausdrucks sowie das beständige Oszillieren der Gedichte zwischen der Poetisierung autobiographisch-individueller vs. kollektiver Kriegserfahrung einerseits und der poetisch-überhöhten Distanzierung eines Dichter-Ich vom realen Kriegsgeschehen andererseits. Diese paradoxe Verschmelzung von wahren und inszeniertem Dichter-Ich zeigt sich besonders deutlich, wenn das lyrische Ich in „Merveille de la guerre“ davon spricht, das biographische Vermächtnis von Guillaume Apollinaire niederzuschreiben und dabei gleichzeitig – in der Ich-entäußerten dritten Person – auf die rein imaginative, simultane Allgegenwart des ‚Kriegssängers‘ verweist:

Je lègue à l'avenir l'histoire de Guillaume Apollinaire
 Qui fut à la guerre et sut être partout

Dans les villes heureuses de l'arrière
 Dans tout le reste de l'univers
 Dans ceux qui meurent en piétinant dans le barbelé
 Dans les femmes dans les canons dans les chevaux
 Au zénith au nadir aux 4 points cardinaux
 Et dans l'unique ardeur de cette veillée d'armes¹⁹

Während der erste und der letzte Vers dieser Strophe auf die ganz real gefühlte Todesangst des Soldaten Apollinaire angesichts der bevorstehenden Kampfhandlung Bezug nimmt, verweisen die dazwischenliegenden Verse auf die wundersame, realitätsenthebende und damit poetisch inspirative Wirkung des Krieges auf den Dichter Apollinaire.²⁰

Trotz seiner politisch-ideologischen Überzeugung fällt Apollinaires Darstellung des Krieges völlig anders aus als bei Claudel. Hier finden wir nichts von der pathetischen Heldenverehrung und der Glorifizierung bzw. Heiligung des Krieges. Was sich bei Apollinaire hingegen – zumindest vordergründig – widerspiegelt ist die Ästhetisierung des Kriegsgeschehens à la Marinetti: Auch Apollinaire ist begeistert von den technischen Errungenschaften moderner Kriegsgeschehens. Wie Genevoix (*Ceux de 14*) und Barbusse (*Le Feu*) bedient sich auch Apollinaire der paradoxen Inszenierung von Bombenexplosionen als ‚schön‘, als ästhetisch ansprechend – mit dem Unterschied allerdings, dass Apollinaire diese ‚Schönheit‘ an der Front unmittelbar erlebt, diese ohne zeitliche Distanz in seinen Gedichten beschreibt und sie – solange die Kampfhandlungen auch noch nicht unmittelbar zu Verlusten in den eigenen Reihen geführt hatten – wohl auch tatsächlich so empfand. So beginnt „Merveille de la guerre“ mit den Versen: „Que c'est beau ces fusées qui illuminent la nuit | Elles montent sur leur propre cime et se penchent pour regarder | Ce sont des dames qui dansent avec leurs regards pour yeux bras et cœurs“²¹ – auch diese paradoxe ‚Schönheit‘ ist also eines der Wunder des Krieges. Und in dem André Rouveyre gewidmeten Gedicht „Fête“ heißt es:

Feu d'artifice en acier
 Qu'il est charmant cet éclairage
 Artifice d'artificier
 Mêler quelque grâce au courage

¹⁹ Apollinaire, „Merveille de la guerre“, in *Œuvres complètes*, 254.

²⁰ Diese paradoxe Verschmelzung von autobiographischer Zeugenschaft und imaginativer Selbstdistanz lässt sich in einer ganzen Reihe von Gedichten der *Calligrammes* nachweisen. Siehe hierzu: Parenteau, *Quatre poètes dans la Grande Guerre*, 119–32.

²¹ Apollinaire, „Merveille de la guerre“, in *Œuvres complètes*, 253.

Deux fusants
 Rose éclatement
 Comme deux seins que l'on dégrafe
 Tendent leurs bouts insolemment
 IL SUT AIMER
 Quelle épitaphe

 Un poète dans la forêt
 Regarde avec indifférence
 Son revolver au cran d'arrêt
 Des roses mourir d'espérance

 Il songe aux roses de Saadi
 Et soudain sa tête se penche
 Car une rose lui redit
 La molle courbe d'une hanche

 L'air est plein d'un terrible alcool
 Filtré des étoiles mi-closes
 Les obus caressent le mol
 Parfum nocturne où tu reposes
 Mortification des roses²²

Doch bald mischt sich bei Apollinaire – wie hier mit dem Aufbau des Kontrastes zwischen dem titelgebenden Fest inklusive der Isotopie des Sinnlich-Erotischen, Blumig-Weiblichen (Rosen, Brüste, Körperlichkeit, Duft, Streicheln) und dem gefährlich Berausenden der tödlichen Waffen (Stahl, Waffen, Sterben, Epitaph) – Nachdenkliches in die Darstellung, die die Faszination für den kurzen ‚schönen‘ Schein des letztlich Tödlichen in Melancholie und Wehmut umschlagen lässt. Diese Ambivalenz zeigt sich auch im Gedicht „L'adieu du cavalier“ recht deutlich:

Ah Dieu! que la guerre est jolie
 Avec ses chants ses longs loisirs
 Cette bague je l'ai polie
 Le vent se mêle à vos soupirs

 Adieu! voici le boute-selle
 Il disparut dans un tournant
 Et mourut là-bas tandis qu'elle
 Riait au destin surprenant²³

²² Apollinaire, „Fête“, in *Œuvres complètes*, 225–6.

²³ Apollinaire, „L'adieu du cavalier“, in *Œuvres complètes*, 238.

Die geradezu zynische Ironie der Ambivalenz des Krieges, der schöne und warme Erinnerungen an die Liebe weckt und doch im Tod endet, tritt hier in dem Wortspiel der Homophonie von „Ah Dieu“ und „Adieu“ deutlich zu Tage. Die Ambivalenz wird auch auf das Spannungsverhältnis von Form und Inhalt übertragen: Dadurch, dass die formale Gestaltung mit Achtsilbern und Kreuzreim eine ausgewogene Harmonie evoziert, wird die Wirkung des Krieges durch das Hereinbrechen des Todes geradezu verstärkt.

Immer wieder bearbeitet Apollinaire die Trauer um die Opfer und Verluste des Krieges, wobei es sich dabei stets um die individuell empfundene Trauer handelt, die auch nicht – wie bei Claudel – in eine positive höhere Bedeutung überführt wird. Ein Bildgedicht wie „La colombe poignardée et le jet d'eau“ ist letztlich nichts anderes als eine formal modern überformte und doch traditionelle Elegie,²⁴ die aufgrund der Namensnennungen realer Freunde Apollinaires einem Epitaph ähnelt:

Während die erste Strophe die Abwesenheit der geliebten Frauen des Dichters, die über das Symbol der Taube mit dem Frieden gleichgesetzt werden, beklagt, trauert das lyrische Ich in der zweiten Strophe über seine (Künstler-) Freunde, die entweder noch im Feld sind oder (möglicherweise) bereits gefallen sind. Apollinaire spielt hier ganz bewusst mit der Mehrdeutigkeit von Wasser, Blut und Tränen, das bzw. die im Krieg massenhaft vergossen wird bzw. werden. Der Frieden scheint ebenso weit in Ferne gerückt zu sein wie der Paradiesgarten: Das Blut des Brunnens des Krieges verhilft weder dem Siegeslorbeer noch der Olive als Friedenssymbol zu leben, sondern allein dem giftigen Oleander, der „Kriegsblume“.

Apollinaires Kriegsdichtung ist also in vielerlei Hinsicht ambivalent, auch wenn er seine national-patriotische Einstellung selbst nach seiner Kopfverletzung keinesfalls aufgibt und dem Krieg *per se* eine positiv konnotierte moralische Erhabenheit zuschreibt: „la guerre a pour lui une grandeur morale dont lui, poète engagé au combat, se doit de faire l'éloge.“²⁵ Ein wesentliches Kennzeichen seiner Kriegsslyrik ist das Spannungsverhältnis vom ‚träumerischen‘ Poeten, in dessen nächtlichen Vision im Felde sich Erinnerungsbilder an Liebe, Erotik und Schönheit über die Bilder des Krieges schieben, mit ihnen verschmelzen oder – wie wir gesehen haben – auch

²⁴ Die zweite Strophe erinnert mit ihren 14 Versen auch an ein Sonett. Das Versmaß ist als Achtsilber regelmäßig konzipiert; auch wenn kein festes Reimschema vorliegt, reimen viele Verse.

²⁵ Françoise Gerbod, „Cendrars et Apollinaire: la guerre est-elle jolie?“, in *Blaise Cendrars et la guerre*, hrsg. von Claude Leroy (Paris: Armand Colin, 1995), 51–63, hier 58.



Abb. 2: Apollinaire, „La colombe poignardée et le jet d'eau“, in *Œuvres complètes*, 201.

in ironisch-zynische Distanz zu diesen geraten, ohne dabei aber die *cause française*, den Krieg an sich in Frage zu stellen. Apollinaires lyrische Kriegsästhetik, die unter dem Vorzeichen seiner Ästhetik des *esprit nouveau* steht,²⁶ unterscheidet sich von den meisten anderen französischen Kriegsdichtern vor allem dadurch, dass zwar das Wahre ausgedrückt werden soll, zugleich aber die nicht-rationalen und nicht-referentiellen Bereiche des Imaginativen und Assoziativen im Zentrum seiner auf De-Automatisierung zielenden ‚Überraschungs-Poetik‘ stehen. Formal spiegelt sich dies u. a. in dem Bruch

²⁶ In seinem Essay „L’Esprit nouveau et les poètes“ (1917) betont Apollinaire die Pflicht des prophetischen Dichters, sich für sein Volk zu engagieren, wenn er schreibt: „Les poètes modernes sont donc des créateurs, des inventeurs et des prophètes; ils demandent qu’on examine ce qu’ils disent pour le plus grand bien de la collectivité à laquelle ils appartiennent.“ Weiter betont er die herausragende Bedeutung der De-Automatisierung: „Les poètes ne sont pas seulement des hommes du beau. Ils sont encore et surtout les hommes du vrai, en tant qu’il permet de pénétrer dans l’inconnu, si bien que la surprise, l’inattendu est un des principaux ressorts de la poésie d’aujourd’hui.“ Apollinaire, *Œuvres complètes*, 907–8.

mit sprachlich-stilistischen Normen (Aufhebung der Interpunktion, Neologismen, Wortspiele) und typographischen Konventionen (Semantisierung des typographischen Raumes in den Bildgedichten).

Blaise Cendrars' „sourire du Luxembourg“ oder der Krieg als Kinderspiel

Wie Apollinaire und eine ganze Reihe anderer Avantgarde-Künstler begrüßte auch der Schweizer Blaise Cendrars (1887–1961), eigentlich Frédéric-Louis Sauter, der seit 1910 in den Pariser Avantgardekreisen verkehrte, den Krieg als willkommene Abwechslung und Abenteuer:

[...] Apollinaire et Cendrars, au départ, avaient tous deux cherché dans la guerre un remède, un moyen d'échapper à la routine et aussi à ce que Cendrars a nommé plus tard « l'inanité avant-gardiste ». Apollinaire avait peur de s'embêter [...] ; il cherchait partout la surprise; il lui fallait être là où se jouait un drame essentiel. Cendrars voit dans la guerre un exutoire à ses désirs d'aventure, au besoin de violence qu'il n'arrive pas à satisfaire.²⁷

Gleich im Sommer 1914 meldete sich Cendrars daher als Freiwilliger bei der französischen Fremdenlegion. Im Gegensatz zu Apollinaire, der während des gesamten Krieges einen Teil der Gedichte, die dann in *Calligrammes* erschienen, in Briefen u.a. an seine Geliebte Lou schrieb, reagierte Cendrars, der vor dem Krieg mit ästhetisch innovativen Avantgardegedichten von sich Reden gemacht hatte, mit Schweigen. Nach der Anfangseuphorie kann Cendrars dem Krieg schon bald nichts Positives mehr abgewinnen und kann Apollinaires Schreiben nicht nachvollziehen – die Erfahrung der Grauen des realen Krieges macht ihn sprachlos. In „Le lotissement du ciel“ (1949) schreibt er rückblickend:

Un poète le fusil engagé dans un créneau et qui n'écrivait pas et qui cherchait ses mots pour définir les choses qu'il voyait de l'au-delà venir affluer à son créneau et s'y inscrire comme sur un petit miroir ou écran portatif. [...] Je ne trouvais pas mes mots. Je n'ai jamais compris comment Guillaume Apollinaire a pu écrire de si jolis poèmes sur la nuit au front [...].²⁸

Das Erleben der Front verkehrt seine Haltung dem Krieg gegenüber ins Gegenteil. Für ihn kommt der Krieg einer grauenvollen Apokalypse gleich, der nichts Schönes oder Erhabenes inne wohnt. Literarisch-poetischer Ausdruck

²⁷ Gerbod, „Cendrars et Apollinaire“, 54.

²⁸ Blaise Cendrars, „Le lotissement du ciel“ (1949), in *Œuvres complètes*, Bd. VI (Paris: Denoël, 1949), 507.

des Leidens und Sterbens scheint ihm in der Unmittelbarkeit des Todes unmöglich. Abgesehen von dem kurzen Gedicht „Shrapnells“ vom Oktober 1914 schreibt Cendrars erst nach seiner Verletzung im September 1915 – er verliert die rechte Hand – über den Krieg, wendet sich dabei jedoch vornehmlich erzählenden Gattungen zu; er selbst konstatiert hierzu: „[...] la guerre ne m’a pas inspiré au point de vue poésie.“²⁹

Der wichtigste poetische Beitrag Cendrars zum Krieg ist das Langgedicht „La Guerre au Luxembourg“, das 1916 von der Zensur genehmigt wird und als kleines Büchlein mit Illustrationen von Moïse Kisling bei dem Verleger Dan. Niestlé – beides ebenfalls Kameraden von Cendrars – publiziert wird. Während das Gedicht selbst, anders als bei den *War Poets* etwa, gerade nicht das Hässliche und Unmenschliche des Sterbens auf den Schlachtfeldern beschreibt, werden Tod und Sterben für Frankreich bereits in der Widmung an drei gefallene Kameraden der Fremdenlegion thematisiert: Von den drei wie Cendrars nicht-französischen Freunden heißt es dort, die seien „Engagés Volontaires || MORTS || POUR LA FRANCE“³⁰.

In „La Guerre au Luxembourg“ gibt eine anonym bleibende Sprecherinstanz ihre Eindrücke von zwei Herbstnachmittagen im Pariser Stadtpark Jardin du Luxembourg auf impressionistische Weise wieder: In dem in freien Versen geschriebenen Gedicht werden Bildeindrücke mit zahlreichen wörtlichen Reden der spielenden Kinder verknüpft. Der Park scheint eine Art *hortus conclusus* zu sein, ein beschaulich-friedlicher Raum, in dem Kinder singen, es ist die Rede vom „sourire du Luxembourg“³¹. Unterstützt wird diese auf den ersten Blick friedvolle Szenerie durch die Illustrationen, in denen Kinder Reigen tanzen und keine Spuren des Krieges zu sehen sind. In der Tat ist Paris zu dieser Zeit des Krieges insofern nicht unmittelbar von den Kampfhandlungen betroffen, als das Leben in der Stadt scheinbar ‚normal‘ weitergeht und so verbringen die Mütter und Kindermädchen den Nachmittag mit den Kindern wie in Friedenszeiten im Park. Der Kontrast von einem vermeintlich friedlichen Parkinneren und einem kriegerisch bedrohlichen Äußeren wird hervorgehoben durch die rauchenden Schloten der Rüstungsbetriebe, die sich über die Schönheit der Herbstnatur erheben: „les fumées des usines de munitions | au-dessus des frondaisons d’or“³². Der

²⁹ Claude Leroy, Hrsg., *Blaise Cendrars vous parle ...* (Paris: Denoël, 2006), 33.

³⁰ Blaise Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, in *Poésies complètes*, Bd. I (Paris: Denoël, 2005), 99.

³¹ Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 101.

³² Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 101.

Krieg oder vielmehr seine Konsequenzen dringen auch über die Versehrten in den Mikrokosmos Park ein: „Un blessé battait la mesure avec sa bécquille | Sous le bandeau son œil“³³. Schließlich ist aber auch das Kinderspiel kein unschuldig unbeschwertes Spiel, denn die Kinder spielen den Krieg nach: „Il n’y a que les petits enfants qui jouent à la guerre“.³⁴

Bei der mosaikartig, impressionistisch-fragmentierten poetischen Darstellung der Krieg spielenden Kinder verdeutlicht sich, inwieweit die junge Generation die optimistischen, kriegsverherrlichenden Diskurse der medial vermittelten Kriegspropaganda bereits verinnerlicht hat: der Krieg ist schön hören wir auch hier und nichts ‚Schöneres‘ und Heroischeres als für das Vaterland zu sterben:

La Somme Verdun
 Mon grand frère est aux Dardanelles
 Comme c’est beau
 Un fusil
 [...]
 Puis on relève les morts
 Tout le monde veut en être
 Ou tout au moins blessé
 [...]
 À présent on consulte les journaux illustrés
 Les photographies
 On se souvient de ce que l’on a vu au cinéma³⁵

Der Krieg wird hier als eine heitere Angelegenheit dargestellt, die Spaß macht: „On joue en riant aux gaz-asphyxiants au tank au sous-marin-devant-new-york-qui ne-peut-pas-passer“³⁶. Schließlich ist der Krieg harmlos und selbst Verletzungen und Tod ein Kinderspiel, wenn sich jeder engagiert und mit aller Kraft für das Vaterland einbringt:

On donne tout
 Croix-Rouge
 Les infirmières ont 6 ans
 Leur cœur est plein d’émotion
 On enlève les yeux aux poupées pour réparer les aveugles
 J’y vois! j’y vois!
 Ceux qui faisaient les Boches sont maintenant brancardiers

³³ Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 101.

³⁴ Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 101.

³⁵ Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 101, 103.

³⁶ Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 105.

Et ceux qui faisaient les morts ressuscitent pour assister à la merveilleuse opération³⁷

Die Bemerkung über einen kleinen Jungen, dem die Abenteuerromane von Jules Verne zu langweilig geworden sind und der nun stattdessen lieber das Sonntagsblatt liest – „Et un petit garçon [*sic!*] Non pas Jules Verne mais achète encore le beau communiqué du dimanche“³⁸ – entlarvt die Kriegsberichterstattung als Fiktion, als Konstruktion eines patriotischen ‚Heldenepos‘. Ganz in diesem Sinne stellt der letzte Teil des Gedichtes eine Art Traumvision des herbeigesehnten Kriegsendes dar. Auch hier überwiegt der ironisch, ja fast zynische Ton. Die Sprechinstanz reproduziert die verlogene patriotische Propaganda wie sie mittels der Medien an der Heimatfront verbreitet und trotz ihrer vollkommen übertriebenen, geradezu phantastischen Euphorie von einem Teil der Zivilbevölkerung auch geglaubt wird. Wie schon 1914 und 1915 wird das Kriegsende auch 1916 im Frühjahr erwartet. Der Symbolwert des Frühlingserwachens als Anfang des neuen Friedens ist dabei freilich nicht zu übersehen. In einer gloriosen Zeremonie werden die nationalen Helden des Krieges gefeiert werden – und völlig selbstverständlich werden *alle* Soldaten wieder kommen. Alle Trauer und aller Schmerz, werden auf wundersame Weise ebenso verschwunden sein wie Verletzung, Leid und Tod:

À PARIS

Le jour de la Victoire quand les soldats reviendront...

Tout le monde voudra LES voir

Le soleil ouvrira de bonne heure comme un marchand de nougat un
jour de fête

Il fera printemps au Bois de Boulogne ou du côté de Meudon

Toutes les automobiles seront parfumées et les pauvres chevaux mangeront des fleurs

Aux fenêtres les petits orphelins de la guerre auront toutes de belles robes patriotiques

[...]

Dans l'après-midi

Les blessés accrocheront leurs Médailles à l'Arc-de-Triomphe et rentreront à la maison sans boiter

Puis

Le soir

La place de l'Étoile montera au ciel

³⁷ Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 103.

³⁸ Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 105.

Le Dôme des Invalides chantera sur Paris comme une immense cloche
d'or
Et les mille voix des journaux acclameront la Marseillaise
Femme de France³⁹

Die Daheimgebliebenen, die abgegrenzt von der Realität des Krieges in ihrem bürgerlichen Alltag leben (Nachmittage im Park) und weiter an die ‚Heldenmärchen‘ und die Kriegswunder glauben („On attend le zeppelin qui ne vient pas“⁴⁰) werden im ‚Vertikaltex‘ als (Tag-)Träumer, „rêveurs“, bezeichnet. Der ‚Vertikaltex‘ am rechten Rand der Beschreibung des ersten Nachmittags im Park ist ambig: Der dreimalige Ausruf „MOI!“ kann zum einen auf die spielenden Kinder bezogen werden, die untereinander um ihre Rollen im Kriegsspiel wetteifern. Zum anderen scheint sich hier das lyrische Ich im Gedicht zu manifestieren, auch er war naiv wie die Kinder, wollte unbedingt an die Front. Der Paralleltex zu der Thematisierung von Verletzung und Tod – „ROUGE BLANC BLEU“ – scheint einen klaren Bezug zu Cendrars eigener Frankreichbegeisterung zu sein; so identifiziert sich das „moi“ mit der Trikolore und damit mit Frankreich (mehr noch im Februar 1916 erhält Cendrars die französische Staatsbürgerschaft). Und doch legt die Deautomatisierung – die Reihenfolge der Farbnennungen ist hier invertiert, rot, weiß, blau statt blau, weiß, rot – zugleich einen Bruch mit der patriotischen Identifikation offen. Entscheidend für das Zerschneiden der Syntax wie der gewöhnlichen (An-)Ordnung scheinen die imperativischen Appellverse „Coupe coupe | coupe le bras coupe la tête“⁴¹ zu sein, die nicht nur Ausrufe der Kinder zu sein scheinen, sondern darüber hinaus zum einen den autobiographischen Bezug zu Cendrars Verletzung herstellen⁴² und zum anderen wie eine metaliterarische Autoreferenz auf das eigene Dichten im Sinne einer Aufforderung des Dichters an sich selbst erscheinen, die gewohnte Dichtungssprache – in Rückbezug auf sein avantgardistisches Streben vor dem Krieg – zu zerschneiden, zu fragmentieren.

In aller Zurückhaltung und doch unmissverständlich übt Cendrars, der selbst voller Überzeugung in den Krieg gezogen war, in „La Guerre au Luxembourg“ also Kritik an der Realitätsverzerrung der patriotischen Propa-

³⁹ Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 107.

⁴⁰ Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 103.

⁴¹ Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 101.

⁴² Rino Cortina, „La guerre et ‚La Guerre au Luxembourg‘“, in *Blaise Cendrars et la guerre*, hrsg. von Claude Leroy (Paris: Armans Colin, 1995), 109–17, hier 116.

ganda, der „Gemeinschaftslüge“⁴³, wie Stefan Zweig sagt, die sinnloses massenhaftes Sterben und die Grauen des Krieges verharmlost, verdrängt und stattdessen unerschütterter weiterhin idealisierte Bilder eines scheinbar nahen, heldenhaften Sieges verbreitet. Was sich bei Cendrars verhalten äußert, kommt in den Gedichten von Jouve ganz explizit zum Ausdruck: Kriegspropaganda ist Lüge und der Krieg muss ein Ende haben.

„Chanter pour l'Europe, espérer pour l'Europe!“ oder Pierre-Jean Jouvés Ruf gegen den Krieg

Pierre-Jean Jouvés (1887–1976) erste Schaffensphase, in die auch seine engagierte Dichtung zum Ersten Weltkrieg fällt, ist heute kaum bekannt. Schuld daran ist in erster Linie der hypersensible und psychisch äußerst labile Autor selbst, der nach einer schweren Krise, in die er nach Ende des Ersten Weltkrieges stürzt, und einem religiösen Erweckungserlebnis im Jahr 1925 einen Schlussstrich unter sein bisheriges Leben zieht und einhergehend damit seinem Frühwerk eine kategorische Absage erteilt: „[...] pour le principe de la poésie, le poète est obligé de renier son premier ouvrage“⁴⁴, schreibt er im Nachwort seines 1928 in Paris (Au Sans Pareil) erschienenen Gedichtbandes *Les noces*. Dabei stellt sein dichterisches Werk einen ganz entscheidenden Beitrag zur französischsprachigen Lyrik des Ersten Weltkrieges dar.

Mit Ausbruch des Krieges wird Jouvés ästhetische Suche nach dem lyrischen Ausdruck seines Ich jäh unterbrochen. Vom Militärdienst ausgemustert, engagiert sich der gesundheitlich angeschlagene Jouve als Lazarettсанitäter. Die brutale Realität des Krieges bestimmt fortan auch sein dichterisches Schaffen, das sich zunehmend politisiert und in dem Gedichtband *Vous êtes des hommes* (1915) seine erste lyrische Artikulation findet. In „Pour l'Europe“ appelliert der Europäer Jouve – wie der im Schweizer Exil lebende Rolland bereits seit Ausbruch des Krieges – an den Verstand der europäischen Nachbarn und ruft zu Brüderlichkeit und unbedingter Mitmenschlichkeit auf:

Peuples de France, Allemagne, Angleterre ou Russie,
Auxquels je joins d'autres peuples sains et libres
Qui poursuivent dans la paix leur innombrable vie.

Peuples, chers peuples!

⁴³ Stefan Zweig, *Romain Rolland: der Mann und das Werk* (Frankfurt am Main: Rütten & Loening, 1926), 249.

⁴⁴ Pierre-Jean Jouve, *Œuvres*, Bd. II (Paris: Mercure de France, 1987), 1073.

Ne vous souciez pas de la langue, écoutez le chant tout pur.
 (Chant ni français ni allemand, mais de quelque race plus belle.)
 Ne tracez pas de frontière autour de ce chant libre et franc.
 [...]

Ne demandez pas l'origine, et ne vous défendez plus.
 Peuples, chers peuples!
 C'est un chant qui se jette en vous sans respect ni règles,
 Sans vertu ni patriotisme il se répand en vous,
 Il vous retrouve avec une infinie pitié,
 Il vous aime avec une infinie violence,
 Vous l'accepterez avec une infinie liberté.
 [...]

O peuple, – malgré tout sois fort et limpide.
 Va, – ne te détourne pas, tiens secrète la paix future,
 Ne perds jamais bienveillance et courage,
 Veille à l'humanité, – demeure libre en toi.⁴⁵

In dem Rolland gewidmeten Schlussgedicht „Que faut-il faire?“ warnt Jouve vor den hassschürenden Lügen, denen die Menschheit abschwören müsse, um in der bedingungslosen Nächstenliebe zum Frieden Europas zu finden:

Nous devons dénoncer de mensonge
 Tout ce qui tombe sous l'homme;
 (Pitié pour nous, – la tâche sera rude et malheureuse.)
 La civilisation, le bonheur du peuple, – mensonges!
 Mensonges l'État, les Églises, l'Argent!
 [...]

Nous annoncerons la fin
 De ceux qui veulent la vengeance, et ceux qui font la violence,
 Et ceux qui prêchent obéissance, ou résistance par violence,
 A la violence.

Car tel est ce que nous devons accomplir :
 Aime seulement ton prochain.⁴⁶

Trotz aller Rufe nach Gleichheit und Brüderlichkeit manifestiert sich doch zugleich immer auch wieder Jouvés Lokalpatriotismus, etwa wenn er sich seinen Mitstreitern im Felde gegenüber solidarisch zeigt und sich auf gewisse

⁴⁵ Pierre-Jean Jouve, „Pour l'Europe“, in *Vous êtes des hommes* (Paris: NRF, 1915), 82–4; 92.

⁴⁶ Jouve, „Que faut-il faire?“, in *Vous êtes des hommes*, 111–2.

Weise schuldig fühlt, nicht Teil ihres Kollektivs zu sein. So heißt es in „Pour les deux mille âmes de ma ville“:

Pour les deux milles âmes de valeureuses de ma ville
 Demeurées sous l'éclatement des bombes,
 Calmes, affairées, loyales en silence,
 Douze mois entiers, pendant le temps entier,
 Le temps de manger, le temps de dormir, le temps de procréer,
 Le temps de mourir!

[...]

Pour eux je veux trouver la parole intime et sacrée.
 Mais plus volontiers, je donnerais une part de mon sang
 Pour être coude à coude avec eux dans les rues,
 Pour sortir avec eux des caves,
 Emporter calmement les morts, veiller la ville!⁴⁷

Insgesamt zeugt der Gedichtband aber von einem gewissen hoffnungsvollen Optimismus, wenngleich Jouve freilich ebenso wenig naiv ist wie der pazifistisch engagierte Rolland und weiß, dass Literatur den Krieg nicht beenden kann. Doch ist der lyrische Aufschrei gegen den Hass und die zahllosen Verbrechen gegen die Menschlichkeit der einzige Weg für ihn, sich aktiv einzusetzen. So verkündet er in „Pour l'Europe“ selbstbewusst seine Rolle als lyrischer Friedensvermittler:

Un chant pour l'Europe!
 Chanter pour l'Europe, espérer pour l'Europe!
 Je suis la cellule infime, un individu d'Europe;
 Mais qui chantera, – d'une puissante gorge?
 Qui veut chanter, sinon moi, la douleur muette en tous les autres?
 Qui veut recueillir, sinon moi,
 L'âme impérieuse, ou pitoyable, et des vivants et des morts?⁴⁸

Über seine Begeisterung für Tolstoi beschäftigt sich Jouve zunehmend mit Rolland, der eine Biographie über Tolstoi verfasst hatte. Aufgrund seines Gesundheitszustandes ab Ende 1915 selbst im Schweizer Exil schließt er sich der *Communauté pacifiste de Genève* um Rolland an, der u.v.a. auch Stefan Zweig und Frans Masereel angehören. Mit Rolland, der ihn als einen herausragenden Dichter der Freiheit und des Friedens betrachtet: „De tous les jeunes écrivains de valeur, il est l'âme restée la plus libre et la plus irréconciliable

⁴⁷ Jouve, „Pour les deux mille âmes de ma ville“, in *Vous êtes des hommes*, 71–2.

⁴⁸ Jouve, „Pour l'Europe“, in *Vous êtes des hommes*, 81.

à la guerre“⁴⁹ und dem er später mit *Romain Rolland vivant* (1920) eine Hommage widmet, verbindet ihn eine enge Freundschaft. Der immer militanter werdende Pazifist Jouve, der sich neben Tolstoi für Walt Whitman begeistert, schreibt in diversen pazifistisch ausgerichteten Zeitschriften wie etwa *Demain*, wo 1916 auch sein *Poème contre le grand crime* erscheint. Hierin zeigt sich seine grenzenlose Verehrung für Tolstoi als Vorbild auf dem Weg zum Frieden in dem Hymnus „Tolstoy“ besonders eindrücklich:

Au temps où tout ce qui est jeune et bon tue ce qui est bon et jeune,
 [...]

 Où les hommes de France, tous les hommes d'Allemagne, et de la Russie et d'Autriche et d'Italie ou d'Angleterre,
 Les hommes de Serbie, de Belgique et d'ailleurs, et demain les hommes d'Amérique
 Seront envoyés à la mort ;
 [...]

 À cette heure d'agonie, je viens à toi, mon frère Tolstoy, ô mon aîné ;
 À cette heure de mort, je viens au grand vivant qui triompha,
 Je prends la main de celui qui fut plus puissant que la Haine et que la Mort.

[...]

La dernière parole, – une parole de Paix.
 Je me tiens à tes côtés, Tolstoy, – je marche à ton pas, camarade ;
 Ici je m'arrête avec toi, ici ton bras désigne les champs et les bois éloignés, – et le monde en travail, au delà ;
 Romain Rolland nous accompagne et le vieux Whitman aussi ;⁵⁰

Einen Ausweg für Europa sieht der radikalisierte Tolstojaner nun allein noch im revolutionären Umbruch:

O pays égorgés !
 À vous peut-être le beau rôle, à vous la révolution.
 Le grand nombre a combattu, est mort d'une grande mort sur la terre ;
 Mais certains devant l'assassin n'ont point combattu,
 Et ceux-là furent plus grands encor sur la terre.

 Je suis sûr que dans votre sang s'avance la révolution.
 Je suis certain que déjà la joie de la révolution vous étreint.

⁴⁹ Romain Rolland, *Journal des années de guerre: 1914–1919* (Paris: Michel, 1952), 570.

⁵⁰ Pierre-Jean Jouve, „Tolstoy“, in *Poème contre le grand crime* (Genf: Revue Demain, 1916), 39–40; 49–50.

(Quand nous refuserons ; quand la violence n'aura plus aucun empire.)

Pays égorgés! – en vous la seule action pour trancher un jour
 Le cercle infini des violences.
 En vous la non-résistance.
 Je vous salue par ce grand nom, – pays égorgés!⁵¹

Alle Hoffnung auf Besinnung Europas verliert sich mit der Fortdauer des sinnlosen Mordens und Sterbens. In Jouvés letztem Gedichtband seiner ersten Schaffensphase, *Danse des morts* (1917), ist alles Versöhnliche einem desillusionierten und verbitterten Pessimismus gewichen. Bereits das „Avertissement“ spiegelt Jouvés grenzenlose Enttäuschung über die Tatenlosigkeit der europäischen Intelligentsia. Gleichheit unter den Völkern besteht für Jouve nunmehr vor allem in dem lethargischen Hinnehmen des maschinellen Tötens:

Tous les peuples, par leur idéologie de meurtre, par leur passivité, se préparent à la même Mort. Leurs États de violence et de cupidité l'ont voulue. Elle les tient ensemble. Mon poème n'a pas de patrie. Il hait la guerre. Il souffre pour tous les hommes.⁵²

Jedes einzelne der dialogisch konzipierten und mitunter an Dramen erinnernden Gedichte ist eine deutliche Bankrotterklärung an intellektuelle wie diplomatische, religiöse wie humanistische Kräfte und besiegelt das moralische und geistige Ende Europas, dessen Einzelstaaten sich mit ihren geradezu zynischen Kriegslegitimationen selbst belügen und im Grunde doch allesamt nur noch von imperialistischem und ökonomischem Machtstreben beherrscht sind. Das letzte Wort hat daher am Ende, wie in „Vérités“, allein die hämisch lachende Allegorie des Todes mit ihrem makabren Siegesruf, der nichts anderes als einen Abgesang an die zivilisierte Welt darstellt:

Hi! Hi! Hi!
 Guerre sacrée
 Pour la défense de la Patrie!
 Pour la victoire du Droit!
 Pour la Civilisation, la Démocratie!
 Et pour la paix durable entre les hommes!
 Hi! Hi! Hi! La guerre qui tuera la guerre!

⁵¹ Jouve, „A la Belgique“, in *Poème contre le grand crime*, 26.

⁵² Pierre-Jean Jouve, „Avertissement“, in *Danse des morts* (Genf : Revue des Tablettes, 1917), 5.

Ce sont les belles Vérités qui luisent
À l'est, au centre, à l'ouest.
Les peuples meurent sous ces Vérités
À l'est, au centre, à l'ouest.
Et voilà, et voilà :
C'est un dépeçage du Monde.

[...]

L'Impérialisme,
Gueule anonyme de l'État,
Finances, grands marchés et mines,
Le grand monstre aux mâchoires neuves,
Aux armes de science,
Qui mangeait hier, dévore aujourd'hui.
Droit? Civilisation? Je ris.

Hi! Hi! Hi!
L'Europe à la barbarie!
Elle s'y vautre, elle en jouit,
Elle s'amuse et se suicide.
Peuples nationaux, asservis
Plus durement que jaunes et nègres!
Sept millions de morts bien couchés,
Dix millions de blessés qui traînent,
Millions de veuves, d'orphelins!
Millions d'hommes, enfants et femmes
Suants et silencieux, géhenne militaire!
Et masse humaine démente et ruinée,
Et bestialité!
Trois ou quatre cent milliards
Pour enterrer tous ces morts!
Et l'effort humain détruit,
Mines, cités, terres et vaisseaux,
Voilà la faim qui grandit :
Le peuple en crèvera demain
Entre le luxe et la luxure.
Et sur les deuils, et sur les blessures,
Mes bons peuples,
Plus large, plus fort,
Puisant sa sève nouvelle
En une si belle guerre, sa guerre,
Et préparant sa guerre nouvelle,
Le Militarisme.

Hi! Hi! Hi!⁵³

Jouves engagierte Dichtung des Ersten Weltkrieges setzt ganz auf die Vermittlung der Botschaft und erinnert in ihrem oft starken Hang zum Pathos in Ton und Duktus in gewisser Weise an die in poetischer Hinsicht wenig innovative patriotische Kriegsdichtung, wobei es hier freilich nicht um das Affirmative, sondern gerade um das Verweigern und die moralische Infragestellung des patriotischen Propagandadiskurses geht. In der kosmopolitischen Stoßrichtung seiner ‚Friedensdichtung‘ und der Vorliebe für freie Verse lässt sich auch der Einfluss von Whitman auf Jouve – wie auch auf so viele andere seiner (gesamteuropäischen) Zeitgenossen wie etwa Goll – deutlich erkennen.

„Ihr werdet die Weltliebe lernen und die Weltliebe lehren!“ oder Yvan Golls Friedensdichtung

Mit dem jüdischen Elsässer Yvan Goll (1891–1950), eigentlich Isaac Lang, wird abschließend noch ein Autor beleuchtet, der der deutschen wie der französischen Literatur zuzurechnen ist und der bereits bei Ausbruch des Krieges als pazifistisch engagierter Kriegsgegner auftritt und entsprechend des Ethos‘ der Brüderlichkeit für Völkerverständigung und -versöhnung eintritt. Goll, der sich entschieden gegen jede nationalstaatliche Zuordnung und Vereinnahmung wehrte, schreibt von sich selbst: „Iwan Goll hat keine Heimat: durch Schicksal Jude, durch Zufall in Frankreich geboren, durch ein Stempelpapier als Deutscher bezeichnet.“⁵⁴ In einem Brief an Majakowski hebt er seinen uneingeschränkt europäischen Kosmopolitismus hervor, wenn er konstatiert: „Ich schreibe deutsch und französisch, gehöre aber nur Europa.“⁵⁵

Um dem deutschen Wehrdienst zu entfliehen, emigriert Goll gleich bei Ausbruch des Krieges in die Schweiz, wo er in Zürich, Lausanne und Ascona lebt. Goll, der ewige Nomade, stilisiert seine national-kulturelle ‚Heimatlosigkeit‘, gefällt sich in der Rolle des Grenzüberschreiters, ein Aspekt, der indes auch für seine Dichtung zutrifft, die keiner literarischen Strömung eindeutig zuzuordnen ist – außer, dass er ein Autor der europäischen Avantgar-

⁵³ Jouve, „Vérités“, in *Danse des morts*, 150–2.

⁵⁴ Goll in *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*, hrsg. von Kurt Pinthus (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1959), 367.

⁵⁵ Goll in *Majakowski in Deutschland: Texte zur Rezeption*, hrsg. von Roswitha Loew (Berlin: Akademie-Verlag, 1986), 156.

den ist. Sehr viel stärker noch als etwa Jouve ist Goll von der Menschlichkeit und Gerechtigkeit besingenden Dichtung Whitmans fasziniert, die seine frühe Lyrik mit ihrem Ruf nach Frieden und Versöhnung auch in ästhetischer Hinsicht stark beeinflusst. Der Einfluss Whitmans geht so weit, dass Goll auch die „pathetische Langzeile [bevorzugt], die mit Walt Whitman in Europa bekannt geworden war und die häufig, da sie dem Drängen der Aussage nicht mehr genügt, in rhythmische Prosa übergeht.“⁵⁶

Wie Jouve schließt sich Goll der *Communauté pacifiste de Genève* um Rolland an, mit dem er zwar nicht eng befreundet ist, den er aber später seinen „geistigen Meister“⁵⁷ nennt.

Goll a trouvé dans les cercles autour de Romain Rolland et Pierre-Jean Jouve d'utiles appuis et de précieux encouragements, la certitude aussi qu'une voie était possible où se conjuguaient l'aspiration à l'humain et une poésie ample, ressourcée à des formes majestueuses empruntées au passé.⁵⁸

Frieden und Völkerverständigung stellen die ethisch-moralischen Grundpfeiler seines literarischen Schaffens der Kriegsjahre dar. Erstmals publiziert er mit der Anti-Kriegsschrift *Élégies internationales: pamphlets contre cette guerre* 1915 auf Französisch. Das im Selbstverlag publizierte Werk setzt sich aus zwölf ‚Elegien‘ zusammen, die den Krieg einerseits bildlich realistisch zu fassen versuchen und andererseits manifesthaft-pamphletistisch, wie im Eingangsgedicht „Peuples guerriers!“, das im Stile von Rollands Manifesten stark appellativ, enumerativ und exklamativ konzipiert ist und nach dem Sinn des Krieges fragt:

Peuples des chansons militaires! Rêveurs! Européens!

Pourquoi ces matins grelottants sous le clairon, ces campements dans la fraise des bois, les villes énervées du sang lointain, la cavalerie flottante par les brouillards, des routes hagardes traînant l'exode des veuves, des plaines inondées de feu, les enfants sentinelles, les nuits malades et chancelantes à la toux du canon, et puis la pitié des Croix-Rouges? Pourquoi cherchez-vous l'amertume et la douleur, le tambour claquant de ses os et la plainte des tombes dans les dunes?⁵⁹

⁵⁶ Dietrich Schaefer, *Die frühe Lyrik Iwan Golls* (Dissertation, Universität Kiel, 1965), 61.

⁵⁷ Schaefer, *Die frühe Lyrik Iwan Golls*, 61.

⁵⁸ Jean-Marie Valentin, „L'utopie poétique de l'humanité reconciliée“, in *Écritures franco-allemandes de la grande guerre*, hrsg. von Jean-Jacques Pollet und Anne-Marie Saint-Gille (Arras: Artois PU, 1996), 141–56, hier 145.

⁵⁹ Yvan Goll, „Peuples guerriers!“, in *Œuvres*, Bd. I, hrsg. von Claire Goll und François Xavier Jaujard (Paris: Émile-Paul, 1968), 21.

Goll betrachtet den Krieg als Angelegenheit des Kapitalismus, der den gesellschaftlich relevanten Kampf Europas gegen die Unterdrückung des Proletariats und um soziale Gerechtigkeit unterdrückt: „Peuples héroïques, vous qui cherchez votre grande bataille, | Vous avez perdu la plus grande, Européens: | L'Europe!“.⁶⁰

In seinem zweiten ‚Kriegstext‘ nimmt Goll sein Anliegen der Verständigung wörtlich und macht sich seine Zweisprachigkeit zu Nutze, um so deutsch- wie französischsprachige Leser zu erreichen: der poetische Ausdruck unparteiischer Trauer über das europäische Leid „Requiem pour les morts de l'Europe“/„Requiem für die Gefallenen von Europa“ erscheint 1916 zunächst auf Französisch, ein Jahr später auf Deutsch. Formal handelt es sich bei dem Werk um eine lyrische Kantate, bei der in einer Folge von 24 Sätzen Elegien, Hymnen, Balladen, Chöre und Lieder jeweils mit Rezitativen alternieren. Während die Rezitative meist im freien (Lang-)Vers geschrieben sind und sich ästhetisch expressionistischer Poetik annähern, sind die ‚Lieder‘ vielfach in traditioneller, gebundener Form, wobei Goll mit den traditionellen Vers- und Strophenformen der Gedichtformen sehr frei umgeht. Neben der Sinnfrage des Krieges – „O ihr denkenden Brüder! Europäischer Geist! | Schwingende! Saget, warum ihr eure Flügel zerreißt?“⁶¹ – stehen nun Leid und Trauer über das massenhafte Sterben im Mittelpunkt: „In allen Herzen ist eine Klage, | Ich höre sie lauter alle Tage.“⁶² Erst der Masentod öffnet den zunächst euphorischen jungen Soldaten, den Menschen allgemein die Augen:

Als ich eure strahlenden Körper im rauchenden Blut verwesen sah,
Da überkam mich Mitleid unermesslich! Die milden Tauben des Roten
Kreuzes umschwebten euren Schmerz. Und da, o ihr steifen
Krieger, da endlich ergab ihr euch!

[...]

Ihr hörtet auf, Untertan unverstandenen Schicksals zu sein: ihr schluchztet ins Tal demütiger Leidensmenschlichkeit zurück

Offenbarung und Neugeburt, da wolkiger Himmel in Feuerzeichen sich auslädt, da heldischer Stolz in Tränen sich ausströmt: Ihr Sterbenden auf dem Schlachtfeld waret die Offenbarung des neuen Geschlechtes!⁶³

⁶⁰ Goll, *Œuvres*, Bd. I, 21.

⁶¹ Yvan Goll, „Requiem für die Gefallenen von Europa“, in *Die Lyrik in vier Bänden*, Bd. I, hrsg. von Barbara Glauert-Hesse (Berlin: Argon, 1996), 38.

⁶² Goll, „Requiem für die Gefallenen von Europa“, 37.

⁶³ Goll, „Requiem für die Gefallenen von Europa“, 58.

Die Glorifizierung des heroisch-heldenhaften Sterbens im Feld wird hier konsequent dekonstruiert, was bleibt ist der Sieg des banalen und gänzlich sinnlosen Todes:

Da feierte der Tod seinen Karneval. Schwarze Schattenmasken huschten, rotschimmernde Seelenwolken blähten sich über dem Schlachtfeld.

[...]

Auf stöhnender Brust glüht ein Medaillenstern. Ein Brautring schimmert hell an verkrampftem Finger. Wieviel Leben wird heute verschleudert! Die Gräber öffnen sich von selber!

[...]

Ah, das war eine Maschinengewehrkugel! Dumm wie ein Hampelmann fällt er vor mir ins fröstelnde Gras!

Mein armer Kamerad!⁶⁴

Die Beschreibung der Entmenschlichung der Welt durch den Krieg sowie der grauenvollen Erlebnisse an der Front dient zugleich als Mahnung an die Lebenden. Besonders eindrücklich erfolgt dies im vierten Rezitativ, in dem geradezu apokalyptische Szenen in stakkatohaften, frei assoziativen, Neologismen reichen, elliptischen Wortkaskaden gezeichnet werden:

Endlich platzte
Der Vulkan, sich überstürzend:
Mörsergipfel,
Tubagletscher,
Rinnende Lava,
Menschenschluchten,
Granantenkatarakte,
Trommelskelette klappernd im Takte,
Schwindender Chaos,
Zitternde Vögel,
Betende Hände,
Toter Gott.

O ein Banner die singenden Jünglinge!
Goldene Helme,
Purpurne Herzen,
Rosige Hymnen,
O ein Banner die sterbenden Engel!
Aber dahinter,
Unverrückbar,
Unritterlich,

⁶⁴ Goll, „Requiem für die Gefallenen von Europa“, 44.

Starb das Erlebnis,
 Starb die Menschheit langsam ab:
 Nur ein Arm, ein nackter Turm,
 Beidend ein Arm, ein fleischermer Arm,
 O der Arm eines letzten Soldaten,
 Wuchs in die Wolken,
 Wuchs in den Himmel,
 Wie ein schallender Schwur, und zerschmetterte
 Alles, was war.⁶⁵

Im Gegensatz zu der Mehrzahl der pragmatisch-appellativen Kriegsgedichte – sei es aus dem patriotischen oder wie hier pazifistischen Lager – verleiht Goll seiner Bewegtheit angesichts des entmenschlichenden und entmenslichten Kriegstreibens auch in ästhetisch-formaler Hinsicht Ausdruck und zeigt damit seine ästhetische Nähe zum deutschen Expressionismus, der versucht das Unsagbare mit einer neuen Dichtungssprache, einer alle formalästhetischen Dichtungskonventionen brechenden ‚Kriegsästhetik‘ zum Ausdruck zu bringen.

Die Nähe zu Rolland als dem Statthalter des Friedens und der Brüderlichkeit zeigt sich im *Requiem* explizit in der Widmung der Sammlung an Rolland und spiegelt sich in dem schier unerschütterlichen Glauben an das Gute im Menschen und den zukünftigen Weltfrieden:

Ich glaube nicht an euren Hass! Ich glaube nicht an euren Krieg!

[...]

O meine Mitmenschen, nicht ihr habt getötet und gemordet: Das waren die Ahnen in eurem Blut! Das waren die Furien eurer Erbschuld!

Eure letzte Versuchung war dieser Krieg: ein Gottesurteil.

Aber bald werdet ihr euer eigenes Urteil einem Gottesurteil vorziehen!
 Ihr werdet freie Denker werden! Ihr werdet wissen mit eurem Geiste und wollen mit eurem Geiste! Ihr werdet Liebe des Herzens predigen! Ihr werdet das Recht auf Leben für alle Völker und Menschen verlangen!

Ihr werdet die Weltliebe lernen und die Weltliebe lehren!⁶⁶

⁶⁵ Goll, „Requiem für die Gefallenen von Europa“, 42–3.

⁶⁶ Goll, „Requiem für die Gefallenen von Europa“, 54; 56.