

Almut Lindner-Wirsching

Französische Kriegsliteratur

Im kulturellen Gedächtnis Frankreichs ist die Vorstellung von einer Zweiteilung der Schriftsteller des Ersten Weltkriegs präsent geblieben: Auf der einen Seite die älteren Literaten in der Heimat, die hinter ihren Schreibtischen den Heldentod fürs Vaterland verherrlichten, auf der anderen die jungen Schriftsteller, die den Schützengrabenkrieg als Frontkämpfer erlebt hatten, ein schonungslos realistisches Bild davon zeichneten und ihn oft nicht überlebten. Im Unterschied zu den Zivilisten gelten die Frontdichter, die so genannten „écrivains combattants“, auch heute vielfach noch als allein lesenswert¹.

Geneviève Colin und Jean-Jacques Becker haben die französischen Schriftsteller nach ihren Haltungen zum Krieg in vier Gruppen unterteilt, die in unterschiedlichen Phasen des Konflikts dominierten². Sie unterscheiden erstens den besonders zu Kriegsbeginn virulenten nationalistischen Bellizismus eines Maurice Barrès und Albert de Mun, die sich die geistige Mobilmachung der Nation auf die Fahne schrieben und zu deren Gesinnungsgenossen sich die Schriftsteller aus dem Umkreis der „Action française“ (Charles Maurras und Léon Daudet) rechnen lassen, aber auch der ehemalige Antimilitarist Gustave Hervé, der seine Zeitung *La Guerre sociale* zu Kriegsbeginn in *La Victoire* umbenannte. Eine zweite Gruppe von Schriftstellern, zu der René Benjamin, der erste Goncourt-Preisträger des Krieges, sowie die Dichter Lucie Delarue-Mardrus und Fernand Gregh gehörten, sei wie die erste Gruppe von der besonderen Mission Frankreichs überzeugt gewesen und habe ein optimistisches, beschönigendes Bild des Krieges verbreitet. Sie habe ihre Rolle als Schriftsteller jedoch nicht in der geistigen Mobilmachung der Bevölkerung gesehen und keine politischen Ziele verfolgt. Zur dritten Gruppe zählen Colin/Becker Frontsoldaten wie Georges Duhamel, Maurice Genevoix, Roland Dorgelès, André Maurois und Pierre Chaine, die in ihren Werken die Realität des

¹ Vgl. Kessler-Claudet, Micheline, *La guerre de quatorze dans le roman occidental*, Paris 1998; Ory, Pascal; Sirinelli, Jean-François, *Les Intellectuels en France, de l’Affaire Dreyfus à nos jours*, Paris ²1992, S. 61-75. – Zu den „écrivains combattants“ siehe die bisher unveröffentlichte Dissertation von Nicolas Beaupré, *Les écrivains combattants français et allemands de la Grande Guerre (1914-1920). Essai d’histoire comparée*, thèse soutenue le 30 novembre 2002, Université de Paris X-Nanterre.

² Colin, Geneviève; Becker, Jean-Jacques, *Les écrivains, la guerre de 1914 et l’opinion publique*, in: *Relations internationales* 24 (hiver 1980), S. 425-442.

Krieges wiederzugeben versuchten, wie sie sie selbst erlebt hatten, und ab der zweiten Kriegshälfte die Erwartungen des Publikums besser erfüllten als die zweite Gruppe. Wie diese hätten jedoch auch sie keine expliziten politischen Ziele verfolgt. Eine vierte, zahlenmäßig sehr kleine Gruppe bildeten nach Colin/Becker die pazifistischen Internationalisten mit Romain Rolland und Henri Barbusse als den Hauptvertretern. Sie stellten das politische Gegenstück zur ersten Gruppe dar.

Es ist jedoch fraglich, inwieweit sich der Autor des Romans *Le Feu* (1916), der sich im August 1914 als Kriegsfreiwilliger zur Armee gemeldet hatte, um – nach seinen Worten – den vom deutschen Kaiserreich verkörperten Militarismus und Imperialismus zu besiegen³, schon zum pazifistischen Internationalismus rechnen lässt. Man kann vielmehr davon ausgehen, dass Barbusses späteres politisches Engagement auf seine Haltung während der Kriegszeit zurückprojiziert wurde. Die Tatsache, dass auch ein Rolland sein berühmtes Antikriegsmanifest „Au-dessus de la mêlée“ erst Ende September 1914 veröffentlichte, als nach dem Marnesieg die größte Gefahr für Frankreich abgewendet schien, spricht dafür, dass – wie bei Barbusse – nicht nur die eigene Nation der primäre Bezugsrahmen blieb, sondern der französische Sieg über die Mittelmächte auch als Voraussetzung für die Verwirklichung internationalistischer Ziele verstanden wurde.

Wie Stéphane Audoin-Rouzeau zu Recht feststellt, war die uneingeschränkte Ablehnung des Krieges ein Phänomen der Nachkriegszeit⁴. Bis zum Waffenstillstand war der radikale Pazifismus in Frankreich aus Gründen der Zensur, aber auch wegen der breiten öffentlichen Zustimmung zur Kriegspolitik der Regierung – die keineswegs mit Kriegsbegeisterung zu verwechseln ist – zum Schweigen verurteilt. In den Augen der Zeitgenossen durfte ein Krieg, der so viele Opfer forderte, nicht sinnlos sein. Erst in der Zwischenkriegszeit, als sich die Durchhaltepropaganda erübrigte und Friedensliebe und Abscheu vor dem Krieg als ehrenhafter galten, entwickelte sich der Pazifismus zur Norm in der Kriegsliteratur. Nach Jean-François Sirinelli herrschte während des

³ Vgl. Barbusse, Lettre au directeur de *L'Humanité* (9.8.1914), in: ders., *Paroles d'un combattant. Articles et discours (1917-1920)*, Paris 1920, S. 7 f.

⁴ Becker, Jean-Jacques; Audoin-Rouzeau, Stéphane, *La France, la nation, la guerre 1850-1920*, Paris 1995, S. 293.

Konflikts ein Quasi-Konsens über die Notwendigkeit der nationalen Verteidigung, der auf mehr oder weniger stark nationalistisch geprägten Motiven beruhte⁵.

Auch wenn die Kriegserfahrungen von Zivilisten und Soldaten im Ersten Weltkrieg in der Regel höchst unterschiedlich waren, war die geistige Mobilmachung keine Besonderheit der Heimatfront. Mit ihrem Entschluss, während des Konflikts zu veröffentlichen, reihten sich auch die Frontschriftsteller in die „armée de la plume“ ein, die sich mit den Kriegsanstrengungen der eigenen Nation identifizierten⁶. Die unzähligen Kriegsberichte, Romane, Tagebücher und Briefsammlungen, die noch während des Krieges erschienen, waren mehrheitlich keine Auftragswerke der offiziellen Kriegspropaganda, sondern Teil des für die „culture de guerre“ 1914-1918⁷ so charakteristischen geistigen Selbstmobilmachungsprozesses, in dessen Rahmen der Krieg zwar nicht verherrlicht, aber immer sinnstiftend gedeutet wurde.

Vergleichsweise gering war die Zahl derjenigen Schriftsteller, die – wie etwa Alain, André Gide, Marcel Proust oder Roger Martin du Gard – während des Krieges schwiegen, sei es aus Respekt vor den Berufsgenossen, die fern von den Schreibtischen ihr Leben opferten, sei es aus Ungewissheit über den Ausgang des Konflikts oder weil sie sich nicht dem Druck der Zensur beugen wollten. Aufgrund der Unterschiedlichkeit der Motive kann das Schweigen der Schriftsteller jedoch nicht als bestimmte Haltung zum Krieg gedeutet werden. Schließlich ist auch die große Anzahl von Kriegsgefallenen zu erwähnen. In den fünf Bänden der *Anthologie des écrivains morts à la guerre 1914-1918*, die zwischen 1924 und 1926 veröffentlicht wurden, sind die Namen von insgesamt 530

⁵ Sirinelli, Jean-François, Les intellectuels français et la guerre, in: Becker, Jean-Jacques; Audoin-Rouzeau, Stéphane (Hgg.), Les sociétés européennes et la guerre de 1914-1918. Actes du colloque organisé à Nanterre et à Amiens du 8 au 11 décembre 1988, Nanterre 1990, S. 145-161, hier S. 149 f.

⁶ Hierzu und zur französischen Kriegsliteratur 1914-1918 siehe Lindner-Wirsching, Almut, Französische Schriftsteller und ihre Nation im Ersten Weltkrieg, Tübingen 2004.

⁷ Dieser von den Historikern des „Historial de la Grande Guerre“ in Péronne/Somme geprägte Begriff, der sich mit dem deutschen Terminus „Kriegskultur“ nur unzureichend wiedergeben lässt, bezeichnet einen Komplex von Vorstellungen, Meinungen, Mentalitäten sowie künstlerischen und literarischen Schaffensformen, die ihrerseits die Einstellungen und Verhaltensweisen während der Kriegsjahre prägten und dazu beitrugen, gesellschaftliche und kulturelle Differenzen innerhalb der einzelnen Nationen zu überwinden. Siehe hierzu Audoin-Rouzeau, Stéphane; Becker, Annette, Violence et consentement: la „culture de guerre“ du premier conflit mondial, in: Rioux, Jean-Pierre; Jean-François Sirinelli (Hgg.), Pour une histoire culturelle, Paris 1997, S. 251-271.

Schriftstellern aufgeführt, die der französischen Armee angehört hatten⁸. Allein in den fünf ersten Kriegsmonaten waren 140 gefallene Schriftsteller zu verzeichnen, fast genauso viele wie im ganzen Jahr 1915 und in den beiden Jahren 1916 und 1917 zusammen. Zu den berühmtesten unter ihnen gehörten Charles Péguy, Ernest Psichari, Alain-Fournier und Louis Pergaud, die alle keine literarischen Zeugnisse über den Krieg hinterließen, weil sie schon in den ersten Kriegswochen fielen.

Im Unterschied zu Deutschland, wo das „Augusterlebnis“ mit einer Welle von Gedichtveröffentlichungen verbunden war, die an eine aus den Befreiungskriegen hervorgegangene literarische Tradition anknüpften, und wo die Lyrik zumindest in der Wahrnehmung der Kriegsliteratur eine überproportionale Rolle spielte, war in Frankreich die Erzählliteratur während des Konflikts und bis in die Nachkriegszeit hinein bei weitem die beliebteste Gattung zur Darstellung des Krieges. Besonderen Anklang fanden die von „écrivains combattants“ verfassten „romans vrais“, die gleichzeitig das Bedürfnis der Leser nach Authentizität und nach einer lebendigen, anschaulichen Darstellungsweise erfüllten. Die erfolgreichsten unter diesen „Kriegsromanen“ im weiteren Sinne gehörten zu einer neuen Mischgattung aus journalistischem Bericht, Tagebuch und Roman.

Die angemessene Wiedergabe der Kriegswirklichkeit stand im Mittelpunkt der zeitgenössischen Debatte über die Kriegsliteratur. Da sich diese auf die unmittelbare Vergangenheit und die konkreten Lebenserfahrungen von Autoren wie Lesern bezog, war die künstlerische Gestaltungsfreiheit von vornherein eingeschränkt. Die Schriftsteller waren gezwungen, wenn schon kein wahres, so doch zumindest ein wahrscheinliches Bild vom Krieg zu zeichnen. Da jedoch kein einzelner Mensch mehr in der Lage war, den Ersten Weltkrieg in seiner Komplexität und Ausdehnung ganz zu überblicken, wie dies dem Beobachter der Schlacht von Waterloo noch möglich war, musste der Krieg entweder aus der beschränkten Perspektive einzelner Individuen – der spezifisch literarischen Sichtweise – oder aber aus der distanzierten Überschau des Historikers erzählt werden. Fast immer optierten die Verfasser von Kriegsliteratur für die beschränkte Perspektive des Augenzeugen („témoin“), ob sie nun selbst Frontkämpfer waren, den Krieg in der Heimat erlebten oder als imaginäre Augenzeugen nur die Autorität der Dabeigewesenen beanspruchten.

⁸ Anthologie des écrivains morts à la guerre 1914-1918, hrsg. v. Association des Ecrivains Combattants, 5 Bde., Amiens 1924-1926.

Über die Art und Weise, wie der Wahrheitsanspruch im literarischen Werk umgesetzt werden sollte, gingen die Meinungen auch der Frontschriftsteller weit auseinander. Gerade Schriftsteller wie Henri Barbusse und Maurice Genevoix, die in der ersten Kriegshälfte veröffentlichten, sprachen sich in deutlicher Abgrenzung vom „bourrage de crâne“ der Presse für ein dokumentarisches Schreiben, eine möglichst original- und wahrheitsgetreue Wiedergabe persönlicher Eindrücke aus und sahen in der sprachlichen und literarischen Bearbeitung eine Verfälschung⁹. Doch obwohl das „Tagebuch einer Korporalschaft“, so der Untertitel der deutschen Übersetzung von Barbusses Roman *Le Feu*, dem Anspruch nach ein Dokument des Krieges sein soll, wird es durch die Gattungsbezeichnung „Roman“ dem Bereich der Fiktion zugerechnet. Auch der Ausspruch eines Soldaten im Schlusskapitel: „Ce serait un crime de montrer les beaux côtés de la guerre, [...] même s’il y en avait!“, der das Prinzip der Kriegsdarstellung in *Le Feu* resümiert, zeigt die Grenzen des Authentizitätsanspruches auf. Eine eingehende Analyse der erzählerischen Struktur, der verwendeten Bilder und literarischen Reminiszenzen belegt, dass Barbusses Roman von einem spontan niedergeschriebenen Erlebnisbericht weit entfernt ist und es sich vielmehr um ein durchkomponiertes literarisches Werk handelt¹⁰.

Andere „écrivains combattants“ wie Georges Duhamel und Roland Dorgelès, deren Werke erst gegen Kriegsende erschienen, hielten es für unmöglich, Zeugnis vom Krieg abzulegen, ohne das Erlebte zu literarisieren. Dorgelès wie Duhamel betrachteten die Fiktion als eine Art Modell, das aus der Kriegswirklichkeit das Wesentliche, Allgemeingültige herausfiltern sollte, um bei den Lesern eine möglichst realistische Wirkung und einen Wiedererkennungseffekt zu erzeugen. Wohl in Anspielung auf Barbusses „Tagebuch einer Korporalschaft“ erklärt Dorgelès, er habe nicht das Tagebuch seines Regiments führen, nicht sein persönliches Kriegserlebnis wiedergeben wollen. Er habe vielmehr versucht, den Krieg an sich darzustellen, und dabei bewusst von allem Partikularen abstrahiert. Wozu tausend reale Begebenheiten beschreiben, fragte sich der Autor des Romans *Les Croix de bois* (1919), wenn man in der Lage sei, eine einzige zu erfinden, die all jene zusammenfasse? So habe er in ein imaginäres Handlungsgerüst „des éclats de vérité“ eingebaut, kaum veränderte Wiedergaben seiner unmittelbar an der Front

⁹ Genevoix, Maurice, Vorwort zu *Ceux de 14*, Paris 1950, S. 7.

¹⁰ Casabielhe, Olivier, *Le Feu: roman de la Grande Guerre*, in: *Guerres mondiales et conflits contemporains* 45 (juillet 1995), S. 131-145.

aufgezeichneten Eindrücke. Das Ergebnis sei weder ein Erlebnisbericht noch ein Roman, sondern gewissermaßen wieder erschaffene Wirklichkeit. Dorgelès rechtfertigte den Rückgriff auf die Fiktion jedoch auch mit moralischen Skrupeln, die ihn davon abgehalten hätten, die realen Schicksale seiner gefallenen oder verwundeten Kameraden abzubilden¹¹.

Bestimmte erzählerische Motive finden sich in einer großen Anzahl von Erzählwerken aus dem Krieg wieder. Dem neuen Typus von Krieg, in dem die heldenhafte Bewährung des Einzelnen kaum noch eine Rolle spielte, trugen die Schriftsteller durch die Figur des „citoyen-soldat“ Rechnung, die sich mit René Benjamins Roman *Gaspard* (1915) durchzusetzen begann. Im Unterschied zu dem heroischen Abenteurer, wie ihn die traditionelle Kriegsliteratur kolportierte, zeichnete sich der Bürger in Uniform durch ein hohes Pflichtbewusstsein und große Opferbereitschaft aus, war dabei aber nicht im mindesten kriegerisch.

Ab der zweiten Kriegshälfte wurde der Gegensatz zwischen Front und Heimat zu einem Topos der Frontliteratur. Die ständige Bedrohung des Lebens machte aus der Front einen besonderen Raum und vermittelte den Soldaten das Gefühl, eine Art Inseldasein zu führen. Das Leben in den Schützengräben trennte die Soldaten jedoch nicht nur räumlich von den Menschen in der Heimat, sondern auch von ihrer früheren bürgerlichen Existenz und von der menschlichen Zivilisation schlechthin. Die Front erschien als eine Art Niemandsland ohne eindeutige Grenzen zwischen Leben und Tod, die Soldaten im Schützengraben als lebendig Begrabene. Für Genevoix zählte die Erkenntnis, dass zwischen den feindlichen Soldaten eine bessere, tiefere Verständigung möglich war als zwischen den Soldaten und ihren engsten Angehörigen, rückblickend zu den einprägsamsten Erlebnissen des Ersten Weltkrieges¹². Die Isolation von der Heimat wurde von den „écrivains combattants“ allerdings sehr unterschiedlich interpretiert: Wurde die Grenzerfahrung der Frontkämpfer in der kriegsapologetischen Literatur eines Henry Malherbe, Jean des Vignes Rouges und Gabriel-Tristan Franconi durch ein ausgeprägtes Elitebewusstsein kompensiert, so waren die Soldaten für Autoren wie Barbusse und Dorgelès in erster Linie entwurzelte Zivilisten, deren Opfer und

¹¹ Vgl. Dorgelès, Roland, *Bleu horizon. Pages de la Grande Guerre*, Paris 1949, S. 9-44; ders., *Souvenirs sur 'Les Croix de bois'*, Paris 1929; ders., *Autour des Croix de bois*, in: *Conferencia 2* (1932), S. 495-509.

¹² Genevoix, Maurice, 50 ans après, in: *Le Figaro littéraire*, n° 1049, 26 mai 1966, S. 1.

Entbehrungen als schreiendes Unrecht begriffen wurden. Drückeberger („embusqués“) und Kriegsgewinnler („profiteurs de guerre“) wurden zu Symbolfiguren sozialer Ungerechtigkeit, die in der Hierarchie kriegsspezifischer moralischer Normen am untersten Ende standen, noch vor der treulosen Soldatenfrau, die in den trauernden, besorgten, sich als Krankenschwestern aufopfernden weiblichen Gestalten ein positives Pendant hatte. Die Soldaten unterschieden durchaus zwischen einer negativ konnotierten „Heimat“ und einem positiv besetzten „Zuhause“. Soziale Normen im Krieg bildeten einen wichtigen Schwerpunkt auch in den Werken der zivilen Schriftsteller, so zum Beispiel bei Paul Margueritte, der dem Fall eines Drückebergers einen über dreihundertseitigen Roman (*L'Embusqué*, 1916) widmete, ohne allerdings einen Bruch zwischen Front und Heimat festzustellen.

In den Werken der „écrivains combattants“ bilden Urlaubs- und Lazarettscenen den typischen Rahmen für die Konfrontation der jeweiligen Vorstellungen von Soldaten und Zivilisten. Die Gleichgültigkeit und das völlige Unverständnis der Menschen in der Heimat, die von den Soldaten in erster Linie die Bestätigung ihrer Vorstellungen vom Krieg erwarteten, wurde ebenso sehr zum Topos der Kriegsliteratur wie die ernüchterte Feststellung der Frontkämpfer, dass ihre Kriegserfahrungen sprachlich nicht vermittelbar seien. Dies hing nicht nur mit den Tabuthemen Tod und Töten zusammen, sondern ist auch darauf zurückzuführen, dass ihre Erfahrungen den vertrauten Rahmen von Bildern, Worten und Werten sprengten. Paul Géraudys kurzer Roman *La Guerre, Madame...* (1916) und Pierre Chaines *Mémoires d'un rat* (1917) zeigen, dass die Verschiedenheit von Front und Heimat aber auch einem emotionalen Bedürfnis der Soldaten entsprach: Für Géraudys Protagonisten Maurice Vernier wie für Chaines Soldat Juvenet waren die Frauen der Inbegriff der zivilen Welt und all dessen, was sie verteidigten. Gerade durch ihr Anderssein konnte die Heimat ein heiler Ort am Rande der universellen Zerstörung bleiben¹³. Letztlich blieb die Heimat trotz aller tatsächlichen Verständigungsprobleme ein wesentlicher Bezugspunkt für die Soldaten. Sie bemühten sich um die Anerkennung der Zivilisten, die ihrem militärischen Engagement erst Sinn verlieh. Schließlich zeugt auch die enorme Menge der Frontliteratur, die noch während des Konflikts veröffentlicht

¹³ Vgl. Geyer, Michael, Gewalt und Gewalterfahrung im 20. Jahrhundert. Der Erste Weltkrieg, in: Spilker, Rolf; Ulrich, Bernd (Hgg.), Der Tod als Maschinist. Der industrialisierte Krieg 1914-1918. Eine Ausstellung des Museums Industriekultur Osnabrück im Rahmen des Jubiläums „350 Jahre Westfälischer Friede“, 17. Mai-23. August 1998, Bramsche 1998, S. 241-257, hier S. 253.

wurde, von den nie nachlassenden Versuchen der Soldaten, einem überwiegend zivilen Publikum einen neuartigen Krieg nahezubringen.

Das Feindbild stellte einen weiteren Themenbereich dar, in dem sich Zivilisten und Kombattanten unterschieden. Die Werke der „*écrivains combattants*“ zeichneten sich hier vor allem durch ihren größeren Nuancenreichtum aus: Hass, Gewalt und die Ausgrenzung als Barbar oder Ungeziefer waren ebenso Bestandteil der Feinddarstellung wie die Anerkennung der Tapferkeit des Gegners, ja sogar eine „*obscure sympathie*“¹⁴ für den Leidensgenossen im kaum hundert Meter entfernten Schützengraben. Im Unterschied zu den zivilen Autoren brachten die Frontsoldaten dem Besiegten bisweilen Gefühle des Mitleids und der Vergebung entgegen, ohne ihn allerdings jemals als moralisch gleichwertig zu betrachten. Wie die jüngste Vergangenheit zeigt, findet sich die Herabsetzung des Feindes als Tier, Kranker, Krankheitserreger, Hindernis des Fortschritts der Menschheit oder Verkörperung des Bösen in ganz unterschiedlichen historisch-politischen Kontexten wieder und dient in erster Linie dem Abbau von Aggressionshemmungen und der Rechtfertigung von Gewaltausübung. Mit der Abwertung des Feindes war eine gleichzeitige Selbstvergewisserung und -rechtfertigung der eigenen Nation verbunden. Wurden beispielsweise die Deutschen als autoritätshörig, passive Untertanen vorgestellt, so wurden die Franzosen als freie, selbstbestimmte Staatsbürger dazu gedacht; wurde der Materialismus des Feindes betont, so wurde implizit der eigene Idealismus hervorgehoben, und die deutsche Brutalität und Grausamkeit stand im Gegensatz zur französischen Ritterlichkeit und Menschlichkeit selbst gegenüber dem Feind.

Wenn das Feindbild auch dazu diente, die Identifikation mit der eigenen Nation zu stärken, so sagte es doch insgesamt recht wenig über das nationale Selbstverständnis der Schriftsteller aus. Das französische Selbstbild wurde nicht einfach auf der Negativfolie des deutschen Feindbildes entworfen, sondern basierte darüber hinaus auf einem Inventar an positiven Integrationsfaktoren wie Geschichtsvorstellungen, politischen Traditionen, Werten und Deutungsmustern, das sich durch mehr oder weniger bewusste Auswahl herausgebildet hat. Zu nennen wäre etwa der Bezug auf die Französische Revolution und die republikanische Tradition oder auf die Vorstellung von Frankreich als „*fille aînée de l’Eglise*“ und „*Christ de l’humanité*“. Die Versöhnung der „beiden Frankreich“ in der

¹⁴ Chaine, Pierre, *Les Mémoires d’un rat*, Paris 1917, S. 49.

„union sacrée“ fand ihren literarischen Niederschlag in gegensätzlichen Freundespaaren und zentralen Einzelgestalten, die die geographischen, gesellschaftlichen und politischen Gegensätze in sich aufhoben. Als Besonderheit der weiblichen Schriftsteller ist die Darstellung der französischen Nation als große Familie zu betrachten, die an das deterministische Nationenkonzept („la terre et les morts“) von Maurice Barrès anknüpfte.

Die utopischen Hoffnungen auf eine zivilisierende oder regenerierende Wirkung des Krieges und vor allem der massive Rückgriff auf religiöse Bilder in der Kriegsliteratur zeigen darüber hinaus, dass das Feindbild allein nicht ausreichte, um Kampf und Leiden einen Sinn zu verleihen. Mit zunehmender Kriegsdauer rückte die Frage, wofür – nicht gegen wen – man kämpfte, immer stärker in den Vordergrund. Geläufig war etwa die Gleichsetzung oder Parallelisierung der französischen Soldaten mit Märtyrern oder mit Christus, deren gegenwärtiges Leid als eine Art „Lösegeld“ für eine bessere Welt betrachtet wurde.

Dass die „écrivains combattants“ ab dem zweiten Kriegsjahr begannen, die zivilen Verfasser von Kriegsliteratur aus dem Buchmarkt zu verdrängen, ist nicht allein auf die gewandelten Erwartungen der Leser zurückzuführen, die der heroisch-erhabenen Kriegsdarstellungen überdrüssig geworden waren. In der soldatischen Literatur hofften sie die unverfälschte Stimme der Front zu entdecken und sich gleichzeitig der guten Moral der Truppe zu vergewissern. Verlage wie Hachette oder Berger-Levrault reagierten 1915 auf den Wandel der Lesererwartungen mit der Schaffung besonderer Buchreihen wie „Mémoires et récits de guerre“ und „La guerre. Les récits des témoins“, in denen Prosawerke von Frontkämpfern erschienen. Die „écrivains combattants“, die in der ersten Kriegshälfte veröffentlichten, trugen mit der Verwendung einer Reihe von Authentizitätssignalen das Ihre dazu bei, dass sie als privilegierte Zeugen des Krieges angesehen wurden und dass sich der „témoignage“, der Zeitzeugenbericht, als Norm der französischen Kriegsliteratur durchsetzte.

Bahnbrechend wurde Barbusses Roman *Le Feu*, der nach seiner Veröffentlichung 1916 mit dem „prix Goncourt“ ausgezeichnet wurde und noch heute zu den berühmtesten Werken der französischen Kriegsliteratur zählt. Der Autor betonte den Authentizitätsanspruch seines Romans etwa durch die Verwendung einer Fußnote im Kapitel „Argoval“, das von der Erschießung eines Soldaten wegen militärischen

Ungehorsams handelt: Namen und Ort habe er geändert, heißt es in der Anmerkung des Autors¹⁵. Im Kapitel „Les gros mots“ setzte sich der Erzähler als Schriftsteller in Szene, der vor Ort Notizen für ein späteres Werk über den Frontalltag machte. Er zeigte sich dabei offen für die Anregungen seiner Kameraden und versicherte, er werde die Sprache der Frontsoldaten originalgetreu wiedergeben, auch wenn er sich dabei über literarische Konventionen hinwegsetzen müsse.

Zu den erzählerischen Verfahren und Stilmitteln, die von den „écrivains combattants“ als Authentizitätssignale eingesetzt wurden, ist auch die gewählte Perspektive zu rechnen: Die Frontschriftsteller schilderten den Krieg vorzugsweise aus dem begrenzten Blickwinkel eines einfachen Soldaten oder Offiziers bis zum Dienstgrad eines Hauptmanns. Dabei konnte es sich um eine Einzelgestalt oder um eine ganze Gruppe von Frontkämpfern handeln. Da die Schriftsteller die autobiographische Grundlage ihrer Werke in der Regel deutlich hervorhoben, suggerierten sie eine Identität zwischen Autor und Erzähler. Die „écrivains combattants“ stellten sich als Eingeweihte dar, die Zugang zu einer Welt hatten, die sowohl den Zivilisten als auch den Staboffizieren und Generälen verschlossen blieb. In deutlicher Abgrenzung von der durch die Presse verbreiteten Propaganda lieferten die Frontschriftsteller zum Teil recht drastische, schonungslose Darstellungen von Gewalt und Tod auf dem Schlachtfeld, die den einen Lesern als besonders authentisch erschienen, während die anderen sich über die „defätistische Wirkung“ solcher Beschreibungen empörten¹⁶. Der oft betont nüchterne, scheinbar kunstlose Stil und die Verwendung des „argot“ der Frontsoldaten in der direkten Rede wurde als Novum wahrgenommen und von vielen Lesern als Authentizitätsbeweis aufgefasst, obwohl es sich in vielen Fällen nur um eine fingierte Authentizität handelte. Das Publikum schätzte die Werke der „écrivains combattants“ als Gegenstück und Ergänzung zu den offiziellen Kriegsdarstellungen der Politiker und Militärs.

Mit dem „prix Goncourt“, dem bedeutendsten französischen Literaturpreis, wurden während des Krieges ausschließlich Kriegsromane ausgezeichnet. Vier der insgesamt fünf

¹⁵ Barbusse, Henri, *Le Feu*, Paris 1965 (Neuausgabe), S. 176.

¹⁶ So wurde etwa Barbusses Roman *Le Feu* Gegenstand einer Polemik, die von der rechtsextremen Zeitung *Action française* ausgelöst, von der konservativen und katholischen Presse (*La Croix*, *La Victoire*, *Le Figaro*) aufgenommen und bis ins Parlament getragen wurde.

Preisträger waren Autoren, die nachweislich über Fronterfahrung verfügten¹⁷. Bei manchen Literaturkritikern verengte sich der Begriff „Kriegsliteratur“ auf die Werke von „écrivains combattants“. Zivilisten wurden nun oftmals für außerstande gehalten, Kriegsliteratur zu verfassen, ja man sprach ihnen sogar das Recht ab, über den Krieg zu schreiben. Das große Interesse an „pages vécués“, an authentischen Schilderungen der Kriegswirklichkeit, erklärt, warum die Werke der Frontschriftsteller in erster Linie als historische Dokumente wahrgenommen wurden und man bereit war, so manche stilistische Unzulänglichkeit hinzunehmen¹⁸. Die Verlage nutzten die Fronterfahrung der Autoren als Verkaufsargument, selbst wenn es sich um bekanntere Schriftsteller handelte. So ersetzte beispielsweise Flammarion bei der Erstauflage von *Le Feu* den Klappentext durch die ehrenvollen Erwähnungen Barbusses bei der Armee.

So sehr auch die „écrivains combattants“ während des Konflikts die Kriegsliteratur dominierten, so rasch wandte sich das Publikum nach Kriegsende von der „témoignage“-Literatur ab. Die Verleihung des Goncourt-Preises 1919 an Marcel Proust, der sich gegen Roland Dorgelès durchsetzte, zeugt von der literarischen Demobilmachung, die fast parallel zur militärischen einsetzte. Während die großen Bucherfolge unter den Kriegsromanen bis weit in die zwanziger Jahre hinein besonders unter den Millionen ehemaliger Frontsoldaten ein dankbares Publikum fanden, ging die Zahl der Neuerscheinungen deutlich zurück. Die großen Schwierigkeiten, denen die „écrivains combattants“ bei ihrer Rückkehr ins zivile Leben begegneten, war ein wesentliches Motiv für die Gründung der bis heute existierenden „Association des Écrivains Combattants“ (AEC), die sich neben der Verteidigung der berufsständischen Interessen ihrer Mitglieder auch den schriftstellerischen Gefallenekult auf die Fahne schrieb¹⁹.

¹⁷ Mit Ausnahme von Barbusses *Le Feu* (1916) und Duhamels *Civilisation* (1918) sind die prämierten Werke heute in Vergessenheit geraten: René Benjamin, *Gaspard* (1915); Adrien Bertrand, *L'Appel du sol* (1916); Henry Malherbe, *La Flamme au poing* (1917). Der 1914 nicht verliehene Preis wurde im Jahr 1916 zusätzlich vergeben.

¹⁸ Diese dokumentarische Lesart auch solcher Werke, die ausdrücklich als „Roman“ bezeichnet werden, hält zum Teil bis heute an. So schrieb etwa Philippe Baudorre in seiner 1995 veröffentlichten Barbusse-Biographie über den Roman *Le Feu*: „Pas de fiction: les événements comme les personnages ne sont que la transposition exacte de la réalité.“ (Barbusse. *Le pourfendeur de la Grande Guerre*, Paris 1995, S. 153)

¹⁹ Siehe hierzu Beaupré, Nicolas, *Du Bulletin des Écrivains de 1914 à l'Association des Écrivains Combattants (AEC): des combats à la mémoire, 1914-1927*, in: Audoin-Rouzeau, Stéphane et al. (Hgg.), *La politique et la guerre. Pour comprendre le XX^e siècle européen. Hommage à Jean-Jacques Becker*, Paris 2002, S. 301-315.

Ein entscheidender neuer Impuls ging 1929 von der sehr erfolgreichen französischen Übersetzung von Remarques Roman *Im Westen nichts Neues* aus. Sie löste eine zweite Welle von Kriegsliteratur aus, in deren Folge große Meisterwerke wie *La Peur* von Gabriel Chevallier (1930), Jean Giono's *Le grand troupeau* (1931), Louis-Ferdinand Célines *Voyage au bout de la nuit* (1932) und Pierre Drieu La Rochelles Novellensammlung *La Comédie de Charleroi* (1934) entstanden. Gegen Ende der dreißiger Jahre schließlich wurde der Erste Weltkrieg Gegenstand breit angelegter Romanzyklen, die versuchten, den Krieg in seiner Totalität zu erfassen, indem sie eine Vielzahl unterschiedlicher Perspektiven auf das Ereignis boten. Alle diese Erzählwerke unterschieden sich jedoch grundlegend von den „témoignages“ der Kriegszeit. Wichtiger als Aufklärung und realistische Beschreibung wurde nun die Aufarbeitung und Bewältigung des Krieges. Auch die Kriegsdeutungen änderten sich. Célines Antiheld Bardamu, der durch die Erfahrung des Krieges zum bekennenden Feigling wird, wäre wohl noch zehn Jahre früher als Romangestalt undenkbar gewesen. Die Beschreibung des Krieges spielte bei Céline praktisch keine Rolle mehr: Der Krieg bildete zwar das Motiv für den inneren Wandel des Protagonisten, stand aber nicht mehr im Mittelpunkt des Romans.

Bei den Werken aus der Kriegszeit, die noch heute als Taschenbuchausgaben erhältlich sind, handelt es sich fast ausnahmslos um Erzählwerke, die von „écrivains combattants“ verfasst wurden: *Le Feu* von Barbusse, *Ceux de 14* von Genevoix, *Les Croix de bois* von Dorgelès, *Les Silences du colonel Bramble* von Maurois, *Clavel soldat* von Léon Werth, *Civilisation* von Duhamel. Überlebt haben vor allem diejenigen Werke, die durch ihre literarische Qualität und den Augenzeugenstatus ihres Verfassers eine doppelte Legitimität besaßen.

Im Unterschied zu den deutschen Frontdichtern des Ersten Weltkrieges sind die „écrivains combattants“ in der französischen Öffentlichkeit noch immer präsent. Im Jahre 1927 wurden die Namen der über 500 gefallenen Schriftsteller der „Grande Guerre“ in die Wände des Panthéon eingemeißelt, und ein Platz im 16. Pariser Arrondissement wurde „Square des Écrivains combattants morts pour la France“ benannt. 1991 sorgte die Entdeckung der Gebeine des jahrzehntelang vermissten Leutnants Alain-Fournier und seiner Gruppe im Wald von Saint-Rémy-la-Calonne, auf der Höhe von Les Épargés, für großes Aufsehen. Am Fundort wurde dem Soldaten und Autor des Romans *Le grand*

Meaulnes (1913) ein besonderes Denkmal errichtet²⁰. Auch die Wiederauflagen von Werken der „écrivains combattants“ anlässlich der Gedenkfeiern zum Kriegsausbruch und zum Waffenstillstand 1994 und 1998²¹ lassen sich nicht allein mit dem siegreichen Kriegsende oder mit der großen Wertschätzung erklären, die Schriftstellern allgemein in Frankreich entgegengebracht wird. Vielmehr war der kämpfende Schriftsteller als geradezu ideale Verkörperung des republikanischen „citoyen-soldat“ eine nationale Symbolfigur.

Als literarisches Thema gewann der Erste Weltkrieg in den späten achtziger und den neunziger Jahren, nicht zuletzt vor dem Hintergrund des Bosnienkonflikts, wieder an Aktualität. Die Kinder und Enkel der Kriegsteilnehmer sahen sich in ihren Familien und im öffentlichen Leben noch immer mit den Spuren des Ersten Weltkrieges konfrontiert und verarbeiteten diese Erfahrung im Roman, auch im Kriminalroman (Sébastien Japrisot, *Un long dimanche de fiançailles*, 1991), im Film (Bertrand Tavernier, *La Vie et rien d'autre*, 1989) und selbst im Comic. So waren für den Zeichner Tardi die Erzählungen seines Großvaters der Anlass, sich in dem Band *C'était la guerre des tranchées* (1993) mit der inhumanen Realität der „Grande Guerre“ auseinander zu setzen. Bei Claude Simon bildeten die Kriegserinnerungen seines Vaters (*L'Acacia*, 1989), bei Marc Dugain (*La Chambre des officiers*, 1998) die Kindheitserinnerungen an den gesichtsverletzten Großvater die Grundlage von Romanen. Jean Rouaud diente der Erste Weltkrieg und die Leere, die er in seiner eigenen Familie hinterließ, als Vorwand, um in seinem sehr erfolgreichen Erstlingsroman *Les Champs d'honneur* (1990) über den frühen Tod seines Vaters zu sprechen. Auch bei Henri-Frédéric Blanc ging die Bedeutung des Ersten Weltkrieges über das historische Ereignis hinaus in den Bereich des Symbolischen: in seiner Novelle *Le dernier survivant de quatorze* (1999) wurde der Krieg zur Metapher des technischen Fortschritts, der das menschliche Leben besiegt²².

²⁰ Siehe hierzu den Sonderteil der Zeitschrift *14-18 Aujourd'hui*, n° 2: L'Archéologie de la Grande Guerre, Paris: Noësis, 1999, S. 17-127.

²¹ Als Beispiel sei der Sammelband *Les Grands Romans de la guerre de 14-18* (Paris 1994) mit Werken von „écrivains combattants“ sowie die Wiederauflage des ersten Bestsellers der Kriegsliteratur, René Benjamins Roman *Gaspard* (Paris 1998), genannt.

²² Vgl. Marin La Meslée, Valérie, 14-18 selon les romanciers d'aujourd'hui, in: *Magazine littéraire* 378 (juillet-août 1999), S. 50-52.