

Henning Hufnagel

Stadt = Held = Luftkrieg

Régnier, Barrès, D'Annunzio über D'Annunzio in Venedig, 1916

Abstract: In this contribution, I examine three very different texts, all dealing with Venice during the First World War: Henri de Régnier's retrospective reflections on bombed Venice in *L'Altana ou la vie vénitienne*, Maurice Barrès' report of a propaganda tour examining the Italian war effort in 1916, *Dix Jours en Italie*, and Gabriele D'Annunzio's autobiographical *Notturno* centered on his war experience as an aviator, especially his convalescence after a severe crash landing. Starting from their different pragmatic contexts, I establish a typical pattern of representation of First World War Venice: a merging of the city and the hero, both fighting and suffering, marked by the conditions of the new air war. Its emblematic figure is Gabriele D'Annunzio, the poet turned pilot, lying wounded in the vulnerable city. Not least, my article sheds new light on *Notturno* and its context: D'Annunzio acts out his yet unpublished text in front of Barrès, and Régnier seems to be writing his own *Notturno*.

Keywords: Venice; Subjectivity; Memory; First World War; Aviation; Régnier, Henri de; D'Annunzio, Gabriele; Barrès, Maurice; *L'Altana ou la vie vénitienne*; *Notturno*; *Licenza/Leda senza cigno*.

In Henri de Régliers Buch *L'Altana ou la vie vénitienne* (1928), Summe seiner zwölf Venedig-Aufenthalte zwischen 1899 und 1924, fehlt auch ein Kapitel über die Stadt zur Zeit des Ersten Weltkriegs nicht, und dies, obwohl Régnier zu dieser Zeit seinen Fuß nicht in die Lagunenstadt gesetzt hat. Unter dem Titel „Venise menacée“, versehen denn auch mit der Ortsangabe „Paris“ (gegenüber einem stolzen „Venise“, gesetzt unter dem Titel der anderen Kapitel), schildert Régnier in einer Art Traumvision, wie er durch ein nächtlich menschenleeres, lichtloses, mondbleiches Venedig läuft. Nicht nur die Straßen sind leer, auch auf den Kanälen bewegt sich nichts, kein Geräusch ist zu hören: „Je marche comme dans un rêve, le rêve d'une ombre qui errerait dans une ville morte“.¹

Der traumhaft-befremdliche Charakter der Stadt wird dadurch noch verstärkt, dass Régliers Gang einer, wie er betont, in Wirklichkeit hundertfach wiederholten Strecke folgt. Die Abweichung vom Bekannten tritt also umso deutlicher hervor. Es

¹ Henri de Régnier, *L'Altana ou la vie vénitienne. 1899–1924*, hg. v. Patrick Besnier, Paris 2009, 191.

ist der Weg zum Palazzo Dario am Canal Grande, in dem Régnier bei seinen ersten Aufenthalten gewohnt hat, und darin, von Stockwerk zu Stockwerk steigend, bis aufs Dach hinauf, auf jene titelgebende „altana“ – einen hölzernen Dachbalkon, wie er viele venezianische Palazzi krönt, ein zugleich intimer wie exponierter Ort der Kontemplation, Beobachtung und Muße. Von dieser Altana aus hat Régnier in der Nacht nach seiner ersten Ankunft in Venedig einen ersten, panoramatischen Blick auf die Stadt geworfen, und seitdem ist sie ein magischer Ort für ihn.

Umso befremdlicher muss es daher erscheinen, dass nun schon jemand auf dieser Altana steht. Ein Mann schaut angestrengt in den Nachthimmel. Doch nimmt der vermeintliche Traum gleich eine noch befremdlichere Wendung. Plötzlich macht der Mann eine Geste, und ein höllisches Spektakel bricht los: Sirenen heulen auf, Kanonendonner rollt, Flakscheinwerfer malen leuchtende Streifen über den Himmel. Das ist das ‚neue Venedig‘, „cette nouvelle Venise“,² das der Krieg hervorgebracht hat, der in Venedig ganz im Zeichen der neuesten technischen Entwicklungen steht: Es ist ein Krieg in und aus der Luft. Wenn der onirische Anschein der ‚Toten Stadt‘ auch ganz der Topik der Décadence zu entsprechen scheint,³ ist er doch tatsächlich Tarnung – ist Teil des neuen Kriegs-Venedigs, das sich zum Schutz vor Luftangriffen verdunkelt. So greifen in diesem neuen Venedig und seiner literarischen Repräsentation Altes und Neues, Topik und Technik, Ästhetisches und Militärisches ineinander.

Entsprechend erscheint Venedig Régnier einerseits als eine „belle assiégee“, ein Opfer, das, dem lärmenden Verteidigungsspektakel zum Trotz, den Angriffen eines meist unsichtbaren Feinds weitgehend schutzlos ausgeliefert ist. Andererseits steht die Stadt aktiv im Zeichen des Heroischen: Venedig ist eine Stadt in Uniform, „centre de défense marine et terrestre“.⁴

Ich zeige in meinem Aufsatz, wie Régnier die Integration dieser Aspekte – Held und Opfer, Kunst und Krieg – über die Figur Gabriele D’Annunzios vollzieht. In der Figur D’Annunzios, des zum Flieger und Bombenschützen mutierten Dichters und Schriftstellers, fließen Luftkrieg, Held und Stadt zusammen. Fixiert wird dieses Amalgam durch D’Annunzios Krankenlager in der venezianischen *Casetta rossa*. Bei einer Bruchlandung im Januar 1916 hatte D’Annunzio eine Verletzung erlitten, die ihn die Sehfähigkeit auf dem rechten Auge kostete. Um das linke Auge zu retten, war er gezwungen, zwei Monate lang weitgehend bewegungslos im Dunkeln zu liegen. Zum einen entspricht der Stadt der Kunst, die Kommandozentrum geworden ist, der Dichter, der Soldat geworden ist. Zum anderen aber entspricht der ver-

2 Régnier, *L’Altana*, 192.

3 Hans Hinterhäuser, „Tote Städte“, in: ders., *Fin de siècle*, München 1977, 45–76.

4 Régnier, *L’Altana*, 193.

wundbaren Stadt der verwundete Held. Dabei wird die gerade im Falle Venedigs dominant weibliche Codierung der Stadt – die auch Régnier, wie gesehen, weiterhin aufruft, aktualisiert zur *demoiselle en détresse* – männlich überschrieben.

Solche Entsprechungen zwischen Stadt und Held im Zeichen des Luftkriegs strukturieren indessen auch zwei weitere Texte, die ganz anderen Gattungen entstammen und, im Unterschied zu Régniers Text, zeitlich direkt mit den Ereignissen verbunden sind: einmal Maurice Barrès' *Dix Jours en Italie* (1916), basierend auf einer Reihe von Zeitungsartikeln, die eine Propagandareise Barrès' mit einer französischen Delegation an die italienische Front im Mai 1916 dokumentieren; zum anderen D'Annunzios eigene Reflexion seiner Rekonvaleszenz, das teilweise im Dunkeln geschriebene *Notturno* (1921), ein Buch weitausgreifender Erinnerung an die Kriegsjahre und die gefallenen Fliegerkameraden, aber auch an die Mutter, die Kindheit, das Leben in Frankreich vor dem Krieg. Ich arbeite also heraus, was – aus ganz unterschiedlichen (literarischen und propagandistischen) Kontexten heraus – eine typische Konfiguration in der Darstellung Venedigs im Ersten Weltkrieg geworden ist. Sie ist bislang unbemerkt geblieben, zumal die Texte Barrès' und Régniers weitgehend vergessen sind und es aufgrund ihrer unterschiedlichen Gattungszugehörigkeit zunächst auch fernliegen mag, sie gemeinsam zu betrachten. Indessen lassen gerade sie am kanonischen *Notturno* neue Aspekte hervortreten.

Bezeichnend ist, dass dieses neue Venedig-Bild drei Autoren entwickeln, die auch vor dem Krieg schon literarisch in einer besonders prägenden Beziehung zur Stadt standen: Barrès hat mit „*La Mort de Venise*“ in *Amori et dolori sacrum* (1897/1903) die Topik des dekadenten Venedig kodifiziert, D'Annunzio hat sie mit *Il Fuoco* (1900) paradigmatisch in Szene gesetzt, und Régnier räumt 1928 im Vorwort zu *L'Altana* ein, nicht einmal allzu überspitzt, er habe in den letzten fünfundzwanzig Jahren kaum einen Text geschrieben, in dem der Name Venedig *nicht* auftauche.⁵

Zunächst entfalte ich die Situation jenes neuen Venedigs als militärischen Ziels wie als Militärstützpunkts. Dann arbeite ich die rhetorische Struktur von Barrès' Bericht heraus, die auf zweifache Weise, in einer Begegnung mit D'Annunzio und einem Flug über die Lagune, gipfelt. Anschließend zeige ich, wie D'Annunzio Venedig in *Notturno* als einen Wahrnehmungs- und Erinnerungsraum inszeniert, der mit dem stillgestellten Verwundeten verschmilzt. Zuletzt komme ich auf Régnier zurück. Ich mache deutlich, dass sich die Sprünge in seinem Erinnerungstext über eine Assoziationslogik erklären, die auf der Verbindung von D'Annunzio mit Venedig basiert: Régnier schreibt mit „*Venise menacée*“ quasi sein eigenes *Notturno*.

⁵ Régnier, *L'Altana*, 17.

1 Venedig als Ziel von Luftangriffen

Als Italien am 23. Mai 1915 Österreich-Ungarn den Krieg erklärt, zögert die österreichische Luftwaffe nicht: Nur wenige Stunden später, tief in der Nacht, erscheinen zwei Flugzeuge über Venedig und lassen fünfzehn Bomben fallen. Es ist der erste von insgesamt 42 Angriffen, bei denen bis Oktober 1918 mehr als 1000 Bomben abgeworfen werden. Es gibt insgesamt 52 Tote und 84 Schwerverletzte.

Diese Zahlen sprechen also nicht von einem effizienten Vernichtungswerzeug.⁶ Zudem suchten die Flugzeuge Venedig im Schnitt nur einmal pro Kriegsmonat heim. Abgesehen von dem beträchtlicheren materiellen Schaden sollte man aber die psychologische Wirkung der nächtlichen Angriffe, das Klima beständiger Bedrohung, das sie schufen, nicht unterschätzen. Angriffe aus der Luft waren zudem etwas völlig Neues. Noch zu Kriegsbeginn 1914 sahen die Militärdoktrinen der meisten europäischen Mächte für Flugzeuge lediglich eine Rolle bei der Feindaufklärung vor, auch wenn sich dies im Feld rasch änderte.⁷ Mehrere Autoren sprechen denn auch von einem „martirio della città“.⁸ Venedig ist eine der wenigen nicht-französischen Städte, die wie Reims oder Verdun mit der Tapferkeitsmedaille Croix de Guerre ausgezeichnet wurden.⁹ Ein gewichtiger Grund für diese Ehrung war gewiss die internationale Wahrnehmung Venedigs als einer Stadt der Kunst und nur der Kunst, eingeschlossen im Dornröschensarg ihrer eigenen Vergangenheit. Das aber ist eine touristische Wahrnehmung.

Nicht lange, nachdem Venedig 1866 italienisch geworden war, hatte sich der Generalstab der Stadt angenommen:¹⁰ Venedig wurde zum strategischen und logistischen Herz des italienischen Militärs in der nördlichen Adria ausgebaut. Neben der geostrategischen Lage mögen auch historische Überlegungen eine Rolle gespielt haben – die Serenissima als wiederbelebte Herrin der Adria, Meerbeherrschungsträume, wie sie D'Annunzio mit seiner ‚venezianischen‘ Tragödie *La Nave* (1905)

⁶ „Un bilancio sostanzialmente non grave per la città“, resümiert auch Camillo Tonini, „Venezia in armi“, in: *Venezia si difende. Immagini dall'archivio fotografico della Fondazione Musei civici di Venezia*, Venezia 2014, 19–29, 29.

⁷ John H. Morrow, jr., „Air War“, in: Jay Winter (Hg.), *The First World War*, Bd. I, *Global War*, Cambridge 2014, 349–375, 353.

⁸ Gino Damerini, *D'Annunzio e Venezia*, Venezia 1992 ('1943), 142; vgl. auch Giovanni Scarabello, *Il martirio di Venezia durante la Grande Guerra e l'opera di difesa della Marina Italiana*, Venezia 1933.

⁹ Vgl. die Liste auf der Seite der Association du Mémorial des batailles de la Marne, Dormans, <http://memorialdormans.free.fr/> (letzter Zugriff: 02.07.2022).

¹⁰ Vgl. zum Folgenden Tonini, „Venezia in armi“, 19–20.

befeuert hat.¹¹ Bewusst einkalkuliert wurden die Skrupel der möglichen Gegner, ihre Waffen auf eine Stadt zu richten, die wie kaum eine andere Weltkultur- und Kunsterbe repräsentiert. 1914 jedenfalls waren bereits zahlreiche Soldaten in der Lagune stationiert. Befestigungen und Munitionsdepots waren geschaffen worden, Anlagen für die Marine ebenso wie für die Luftwaffe. Bahnhof und Hafen waren zu potentiellen Umschlagplätzen ausgebaut, von denen Truppen und Nachschub an die zu erwartenden Fronten bei Trient und Triest geschickt werden sollten. Im Stadtzentrum befanden sich Kommandos, Kasernen und sogar Munitionsfabriken. Im Arsenal, einst Heimat der Galeeren, wurden nun Torpedoboote gebaut. Die „Venezia industriale e militare che possa dominare il mare Adriatico“¹² deren Heraufkunft die Futuristen 1910 im Manifest *Contro Venezia passatista* noch beschworen, war schon weit weniger Zukunftsfantasie, als sie selbst wohl wahrhaben mochten.

Von der strategischen Bedeutsamkeit Venedigs zeugt, dass die Stadt 1915 sofort unter Militärverwaltung gestellt wurde. Zum wirtschaftlichen Elend der Venezianer, nachdem seit Sommer 1914 der Tourismus völlig zum Erliegen gekommen war, kam damit das Elend eines repressiven Regimes, das alle zivilen Freiheiten außer Kraft setzte. Als Österreich-Ungarn über diplomatische Kanäle anfragen ließ, ob Venedig als „offene Stadt“ zu betrachten, also von den Kampfhandlungen auszunehmen sei, lehnte Italien ab. Es hätte bedeutet, die Marinebasis aufzugeben. Immer mehr Zivilisten flohen aus der Stadt.¹³

Jedoch mit dem touristischen Venedig-Bild im Kopf, zeitgenössisch verstärkt noch durch die Konjunktur Venedigs in der Literatur des Fin de siècle, mussten die Bombardements umso barbarischer erscheinen. Jener erste Angriff, lässt sich Barrès in Venedig sagen, habe gewirkt, als ob „on jetait des bombes sur le berceau d'un enfant“.¹⁴ Régnier erklärt in einem Zeitungsartikel Venedig insgesamt für unantastbar, denn „sa moindre pierre appartient au patrimoine universel de l'art et de la beauté“.¹⁵ In einem anderen Artikel setzt er die Lagunenstadt explizit in Parallele zu den ‚Märtyrerstädten‘ Reims und Arras, in denen die deutsche Artil-

¹¹ Viviana Agostini-Ouafi, „Venise dans l'œuvre de D'Annunzio (1895–1900)“, in: Christian Del Vento/Xavier Tabet (Hg.), *Le Mythe de Venise au XIX^e siècle. Débats historiographiques et représentations littéraires*, Caen 2006, 209–225, 212.

¹² Filippo Tommaso Marinetti, „Contro Venezia passatista“, in: ders., *Teoria e invenzione futurista*, hg. v. Luciano De Maria, Milano 1968, 30–33, 30.

¹³ Bruna Bianchi, „La vita a Venezia nello sguardo di fotografi e pittori“, *Cahiers de la Méditerranée* 97/1 (2018), Dossier „L'autre front/Il fronte interno. Art, culture et propagande dans les villes italiennes de l'arrière“, <http://journals.openedition.org/cdlm/10264> (letzter Zugriff: 15.07.2022), 8–10; 40–45.

¹⁴ Maurice Barrès, „Dix Jours en Italie“, in: ders., *L'Œuvre de Maurice Barrès*, Bd. IX, hg. v. Philippe Barrès, Paris 1967, 57–121, 72.

¹⁵ Henri de Régnier, „Lettre à Tiepolo“, *Excelsior*, 5.11.1915, 2.

lerie die Kathedralen beschossen hatte. Neben den (deutschen) Hunnen sieht er nun auch die (österreichischen) Vandalen am Werk.¹⁶

Bedroht und zerstört wurden tatsächlich Kunstschatze. Prominentester Fall, Opfer gleich eines der ersten Angriffe, am 24. Oktober 1915, ist die Chiesa degli Scalzi in unmittelbarer Nähe der Bahnhofsanlagen. Als das Dach einstürzt, geht ein spektakuläres Fresko Giambattista Tiepolos, *Il trasporto della santa Casa dalla Palestina a Loreto*, unwiederbringlich verloren. Die italienischen Stellen schlachten den Schaden propagandistisch aus: Das Fresko wird der Leuven-Moment Venedigs. Seitdem fungiert Venedig im alliierten Medienkrieg als cisalpiner Beweis teutonischer Barbarei.¹⁷ Régniers zitierter Artikel fügt sich nahtlos darin ein. Er kommt als direkt an den lang verstorbenen Künstler adressierte „Lettre à Tiepolo“ daher und fragt, ob der selige Maler im Paradies wohl über den Verlust seines Meisterwerks trauere, getröstet einzig, ein wenig, durch den Protest der gesamten zivilisierten Welt.

Die große Katastrophe blieb glücklicherweise aus.¹⁸ Unter dem Eindruck der Zerstörungen von Leuven und Reims hatten die italienischen Behörden schon Monate vor der Kriegserklärung Planungen eingeleitet und Vorkehrungen getroffen.¹⁹ Viele – mehr oder minder bewegliche – Kunstobjekte, von den Pferden des Markusdoms bis zu Tizians *Assunta*, wurden in Sicherheit gebracht, oftmals außerhalb der Stadt: Bis nach Florenz wurden Kunstwerke transportiert. Gebäude wurden mit Sandsäcken umgeben und mit Holzverschlägen geschützt. Das bedeutete eine tiefgreifende Veränderung des Stadtbilds; Barrès spricht von einer „Venise en tenue de guerre“.²⁰ Diese Vorkehrungen genügten, das Schlimmste zu verhindern. Manchmal kam auch Glück dazu; auf den Markusdom fielen Blindgänger.²¹ Letztlich scheint die Militärfliegerei auch noch zu schwach für einen Bombenkrieg gewesen zu sein. In größter Gefahr schwebte die Stadt, als nach dem Fiasco von Caporetto 1917 die Front bis auf wenige Kilometer an Venedig heranrückte und die Stadt in die Reichweite der österreichischen Artillerie geriet.²²

16 Henri de Régnier, „Vandales“, *Les Annales politiques et littéraires*, 18.03.1917, 261–262.

17 So schreibt Bruna Bianchi: „da allora a Venezia fu assegnata la funzione mediatica e simbolica di rappresentare la barbarie nemica“ (Bianchi, „La vita a Venezia“, 16). Bianchi berichtet auch, dass die Ruine der Kirche schnell so weit gesichert wurde, dass Besucher die Zerstörungen persönlich in Augenschein nehmen konnten.

18 Cesare De Michelis, „La grande guerra a Venezia“, in: *Venezia si difende. Immagini dall’archivio fotografico della Fondazione Musei civici di Venezia*, Venezia 2014, 13–17, 16.

19 Vgl. dazu und zu dem Folgenden Bianchi, „La vita a Venezia“, 19–24.

20 Barrès, „Dix Jours en Italie“, 111.

21 Damerini, *D’Annunzio e Venezia*, 142.

22 Tonini, „Venezia in armi“, 23.

Die Luftverteidigung, die Régnier so eindringlich imaginiert, hat Venedig jedenfalls kaum geschützt.²³ So neu die Angriffe aus der Luft waren, so improvisiert war auch die Luftabwehr. Ein zeitgenössisches Foto zeigt etwa eine Gruppe von Marineinfanteristen, die, dicht gedrängt auf einer Altana stehend, ihre einfachen Gewehre an die Holzkonstruktion lehnen, um besser in den Himmel schießen zu können. Auch Geschütze kamen zum Einsatz, doch statt die Flugzeuge zu treffen, richteten die niederfallenden Splitter und Geschosse zumeist mehr Schaden auf dem Boden an. Häufig waren die feindlichen Flugzeuge im Nachthimmel erst gar nicht auszumachen.

Für diese Aufgabe hatte man auf den Altanen Horch- und Beobachtungsposten eingerichtet, ganz wie es Régnier beschreibt mit reportagehafter Präzision, die er gleichwohl in onirische Fantastik kippen lässt. Tag und Nacht waren die Altanen mit Soldaten besetzt, die in endlosen und häufig auch ereignislosen Wachen jedes geringste Geräusch, jede seltsame Bewegung im Himmel und über dem Meer zu interpretieren versuchten. Noch während des Krieges, 1917, hat der Journalist und spätere faschistische Politiker Ezio Maria Gray, der selbst auf einer der Altanen Dienst tat, die Atmosphäre auf diesen Wachtposten beschrieben, eine Atmosphäre nervenzehrender Erwartung und gespannten Nichtstuns, die sich, wenn sich der Verdacht einmal bestätigte, in hektischer Aktivität entlud.²⁴

Meist konnten diese Wachtposten jedoch Entwarnung geben. Dann erscholl der beruhigende Ruf „Per l'aria buona guardia“, der per Megafon von Altana zu Altana weitergegeben wurde und so ein stereophonisches Echo über der Stadt ergab, das an die Wechselgesänge der Gondolieri im 18. Jahrhundert denken lassen mag, wie sie Rousseau oder Goethe erwähnen.²⁵ Anders als diese Gesänge zitiert der Ruf der Horchposten zwar keinen Vers von Tasso, doch hat ihn kein geringerer als Gabriele D'Annunzio geprägt,²⁶ so wie D'Annunzio 1917 auch einen Schlachtruf für die italienischen Flieger kreiert hat. Er trat an die Stelle des allzu germanischen und auch etwas dämlichen „Hip hip hurra“: „Eia eia, eia, alalà“, dessen Bestandteile man auf Pindar und Alexander den Großen zurückführen kann. In Fiume und unter dem Faschismus wird er widerhallen²⁷ (und Totò hat sich in dem Film *Sua Eccellenza si fermò a mangiare* von 1961 grandios darüber lustig gemacht).

23 Vgl. zum Folgenden Bianchi, „La vita a Venezia“, 35–37 sowie Tonini, „Venezia in armi“, 20–22.

24 Ezio Maria Gray, *Venezia in armi*, Milano 1917, 75–84.

25 Dieter Torkewitz, „Liszts Tasso“, in: Achim Aurnhammer (Hg.), *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1995, 321–348, 322–323.

26 Damiani, *D'Annunzio e Venezia*, 136, Tonini, „Venezia in armi“, 22.

27 Annamaria Andreoli, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele D'Annunzio*, Milano 2000, 545.

Dies zeigt, wie eng D'Annunzio mit dem Luftkrieg verbunden ist, faktisch wie symbolisch, noch über seine eigenen propagandistisch verbreiteten Feindflüge hinaus, wegen derer die österreichische Regierung ein Kopfgeld auf ihn aussetzte und er, so wird kolportiert, in der *Cassetta rossa* selbst Ziel von Luftangriffen wurde.²⁸ D'Annunzio prägt den Luftkrieg bis in militärische Rituale hinein (und reicht 1917 per Denkschrift beim Oberbefehlshaber gar Vorschläge für die strategischen Aufgaben einer italienischen Bomberflotte ein²⁹): Im Ruf „Per l'aria buona guardia“ ist D'Annunzio im Himmel über Venedig stets gegenwärtig.

2 Barrès, *Dix Jours en Italie*: Von Venedig nach Venedig, via D'Annunzio

„Per l'aria buona guardia“ ist auch der Schlussatz von Maurice Barrès' *Dix Jours en Italie*, einer Serie von zehn Zeitungsartikeln, die von Barrès im Anschluss an seine Reise an die italienische Front in der Zeitung *L'Écho de Paris* veröffentlicht wurden, stets auf der ersten Seite. Das war der angestammte Platz von Barrès' patriotischen Artikeln, die er seit Kriegsbeginn fast täglich schrieb. Nach dem Sieg als *Chronique de la Grande Guerre* gesammelt, ergeben sie vierzehn Bände. Barrès sah sie als seinen Kriegsdienst an; Romain Rolland nennt ihn daher bitter den „rossignol du carnage“³⁰.

Nicht darin aufgenommen sind die Artikel über die Italienfahrt, denn sie erschienen noch im selben Jahre auch in Buchform. Dort sind sie ergänzt um eine „note préliminaire“, die das Einander-näher-Kommen der beiden Länder seit 1914 nachzeichnet. Dieser Text war bereits am 8. Mai 1916, dem Tag von Barrès' Abfahrt nach Italien, im *Écho* erschienen.³¹

Dass Schriftsteller an die Front fuhren, war nichts Ungewöhnliches. In den ersten Kriegsmonaten machten sich, kaum kontrolliert, zahlreiche, ganz unterschiedliche Zivilisten ins Kriegsgebiet auf.³² D'Annunzio beispielsweise, bei

²⁸ Zu D'Annunzios Einsätzen Vittorio Martinelli, *La guerra di d'Annunzio*, Udine 2001, 76–130; Damiani, *D'Annunzio e Venezia*, 142–143.

²⁹ Gabriele D'Annunzio, „Dell'uso delle squadriglie da bombardamento nelle prossime operazioni“, in: Vittorio Martinelli, *La guerra di D'Annunzio*, Udine 2001, 310–315.

³⁰ Romain Rolland, *Journal des années de guerre 1914–1919. Notes et documents pour servir à l'histoire morale de l'Europe de ce temps*, hg. v. Marie Romain Rolland, Paris 1952, 131.

³¹ *L'Écho de Paris*, 8.5.1916, 1; Barrès, „Dix Jours en Italie“, 61.

³² Vgl. dazu und zu dem Folgenden Susanne Brandt, „Reklamefahrten zur Hölle oder Pilgerreisen? Schlachtfeldtourismus zur Westfront von 1914 bis heute“, *Tourismus Journal* 7/1 (2003), 107–124, 110

Kriegsausbruch ja schon seit vier Jahren im schuldenbedingten ‚Exil‘ in Frankreich lebend, setzte 1914 alles daran, an die Front zu kommen – und beschrieb die brennende Kathedrale von Reims, ohne sie freilich selbst gesehen zu haben.³³ Schnell erkannten die Heeresleitungen das propagandistische Potential eines solchen Fronttourismus, der den Krieg aus unmittelbarer Anschauung zu schildern versprach, und kanalisierten ihn zur Rechtfertigung der eigenen Kriegsführung. Dies wurde umso wichtiger, als der Krieg sich in die Länge zog und immer mehr Verluste und Entbehrungen, gerade auch an der Heimatfront, mit sich brachte.

So wurden Reisen für Politiker, Maler und immer wieder Schriftsteller organisiert. Die prominentesten Teilnehmer auf Seiten der Mittelmächte waren der Bergschriftsteller und Auflagenkönig Ludwig Ganghofer sowie der wegen seines neutralen schwedischen Passes besonders geschätzte, aber nichtsdestoweniger fest im deutschen Lager stehende Sven Hedin. Karl Kraus lässt in einer Szene seiner *Letzten Tage der Menschheit* (I, 23) Wilhelm II. denn auch den jodelnd auftretenden Ganghofer fragen („Hollo drio hdrohioh,/Jetzt bin ich an der Front“), ob ihm schon Sven Hedin, dieser „Prachtmensch“, begegnet sei.³⁴

Auf der Seite der Entente wurden mehrere Reisen mit dem expliziten Ziel veranstaltet, Solidarität zwischen den Verbündeten zu stiften. Rudyard Kipling besuchte im Herbst 1915 die französische Front, „On the Frontiers of Civilization“, wie der Titel seines ersten Artikels von dort lautet, und im Austausch tourte Barrès, kaum aus Italien zurück, im Sommer 1916 einen Monat lang durch Großbritannien. Dort irritierte ihn freilich der fröhliche Anblick eines vom Kriege scheinbar unberührten, hell erleuchteten London.³⁵

In diesen Kontext gehört auch die Reise nach Italien. Sie hat ein besonderes Gepräge, denn Barrès fährt nicht nur als hocharrivierter Schriftsteller, Mitglied der Académie française, sondern auch als Abgeordneter, Teil einer hochrangigen Delegation, bestehend aus fünf Personen: vom ehemaligen Premierminister Louis Barthou bis zum „Régent“ der Banque de France Stéphane Derville.³⁶ Hier sind also Spalten des politisch-industriellen Komplexes der Dritten Republik unterwegs. Die Einladung kommt denn auch von ganz oben, vom *Comando supremo*. Und es rollt den roten Teppich für die Franzosen aus: Fahrten an die verschiedenen Fronten,

sowie dies., *Vom Kriegsschauplatz zum Gedächtnisraum: Die Westfront 1914–1940*, Baden-Baden 2000, 63–74.

33 Andreoli, *Il vivere inimitabile*, 511.

34 Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, Frankfurt a. M. 1986, 167, 171.

35 Frank Field, *British and French Writers of the First World War*, Cambridge u. a. 1991, 44.

36 Es bedurfte einiger Detektivarbeit, sie alle zu identifizieren. Derville wird nur von Ugo Ojetti erwähnt, der die Gruppe als Verbindungsoffizier führte (Ugo Ojetti, *Cose viste*, Bd. 1, Firenze 1951, 390).

Diners mit Generälen, gar eine Audienz beim König und ein Treffen mit dem Oberkommandierenden, Luigi Cadorna.

Am Ende steht eine Begegnung mit D'Annunzio in Venedig. Aber sie ist, in gewisser Weise, bereits ein doppeltes Wiedersehen. Bevor Barrès D'Annunzio trifft, hat er seinen Namen im Bericht schon häufig erwähnt, ist er seinem Wirken immer wieder begegnet. Und treten die Franzosen in Venedig wieder ihre Heimfahrt an, sind sie von dort auch an die Front aufgebrochen: Diese Route, von Venedig wieder nach Venedig, folgt einer genau geplanten Choreographie.

Man hatte den Franzosen gesagt, man würde im Morgengrauen von Mestre direkt nach Udine abbiegen, aber, so schreibt Barrès, um den Gästen eine besondere Überraschung und Freude zu bereiten, habe die Eisenbahngesellschaft sie in Venedig erwachen lassen. Die Rahmenbedingungen des Blitzbesuchs erscheinen geschickt kalkuliert. Eine Stunde haben die Gäste nur Zeit – zu wenig, um bis zum Markusplatz zu gehen. Also besichtigen sie, nur wenige Schritte vom Bahnhof, die zerstörte Chiesa degli Scalzi. Die freudige Überraschung verwandelt sich in Empörung. Während sie in der strahlenden Morgensonne in den Trümmern stehen, fällt der zitierte Satz von den Bomben auf die Babywiege.³⁷

Die Schäden am Kulturerbe sind also der erste Kriegseindruck, den die französischen Besucher gewinnen. Dann werden ihnen die Anstrengungen des italienischen Militärs gezeigt. Und schließlich treffen sie in Venedig auf die Figur, die wie kaum eine andere Italien und Frankreich aktuell verbindet.

D'Annunzio war in Frankreich eine Berühmtheit. Während seines ‚Exils‘ hatte er sich bestens in der französischen Elite vernetzt. Im Kulturleben war er nicht nur in Übersetzung, sondern vor allem in neuen, auf Französisch geschriebenen Werken präsent. Im Zusammenhang des Krieges hatte sich D'Annunzio in Frankreich besondere Sympathien erworben, indem er, seit August 1914, vehement für den Kriegseintritt Italiens an der Seite Frankreichs geworben hatte, etwa mit seiner *Ode pour la résurrection latine*, erschienen im *Figaro*. Sie steht – und das unterstreicht die Wichtigkeit, die D'Annunzio selbst ihr beimaß – in derselben Strophenform der 21 freien Verse, die er für seine dithyrambischen *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi* geprägt hat. Anfang Mai 1915 nach Italien zurückgekehrt, schwor D'Annunzio in einer Reihe von Massenveranstaltungen die italienische Öffentlichkeit auf den Krieg ein.

Dieses Engagement für die „unité de front“, das Barrès – und auch Régnier – seinerzeit in Zeitungsartikeln gepriesen haben, ruft Barrès zu Beginn seines Be-

37 Barrès, „Dix Jours en Italie“, 70–72.

richts noch einmal anerkennend in Erinnerung.³⁸ Als er unterwegs einen Luftwaffenstützpunkt besichtigt, zitiert er erneut D'Annunzio. Denn der hat ihm von den Heldenataten eines Piloten berichtet, der von eben diesem Flugfeld gestartet war. Später trifft er einfache Soldaten auf Stellung, die ihm berichten, D'Annunzio komme gelegentlich vorbeiflogen und geselle sich ganz unprätentiös zu ihnen.³⁹

Vor der eigentlichen Begegnung ist Barrès auf seiner Reise D'Annunzio also schon mehrfach „begegnet“ – für die Leser evoziert er ihn sogar noch häufiger –,⁴⁰ und dies geschieht in der Regel im Zusammenhang mit der Fliegerei. Überhaupt ist diese neue Kriegstechnik immer wieder präsent, auch wenn sie bisweilen traditionell eingehetzt wird: die Piloten in ihrer Ledermontur erscheinen Barrès wie die fliegenden Ritter im *Orlando furioso*. Auf jenem Feldflugplatz wagt er sogar selbst einen Rundflug. Später erblicken die Franzosen ein österreichisches Flugzeug, gerade als der Krieg in einem bukolischen Winkel des Veneto vergessen scheint. In Udine werden sie sogar Zeugen eines Luftkampfs.⁴¹

Diese Aspekte, Fliegerei und D'Annunzio, werden schließlich in Venedig mit Venedig zusammengeführt. Barrès führt D'Annunzio als den „poète du Feu“ ein, dem also Venedig ästhetisch bereits angehört. Er sucht ihn in der *Casetta rossa* auf, in der D'Annunzio in den vergangenen Monaten gelegen hat. Als die französische Delegation in der zweiten Maihälfte in Venedig eintrifft, ist es erst wenige Tage her, dass D'Annunzio zum ersten Mal wieder das Haus verlassen hat.⁴² Er tritt ihnen zwar schneidig, in Uniform, entgegen, doch von der Verwundung gezeichnet: „amaigri, pâle, l'œil gauche caché par un bandeau noir“.⁴³ Vor lauter Rührung verwechselt Barrès die Seiten (zu *seiner* Linken sieht er die Augenklappe, die D'Annunzios rechtes Auge bedeckt). Wiederholt kommt er auf die zerbrechliche Erscheinung seines Freundes zurück, „le corps perdu dans son large manteau d'officier, le visage et les mains amenuisés par la souffrance“. So ruft er aus: „quel personnage précieux il fait, notre ami, dans ce crépuscule“. Über diese Charakterisierung verwandelt er ihn der Lagunenstadt an, wie sie ihm unter den – dannunzianischen – Rufen von den Altanen erscheint: „*Per l'aria buona guardia!* Mélopée qui saisit, attendrit le cœur en rappelant le péril du précieux trésor sans

³⁸ Barrès, „Dix Jours en Italie“, 63–64. Vgl. Maurice Barrès, „Lettre à Gabriele D'Annunzio“, *L'Écho de Paris*, 21.05.1915, 1; „Du Mariage des deux Nations un esprit survivra“, *L'Écho de Paris*, 25.05.1915, 1; Henri de Régnier, „Un Ami de la France“, *Le Gaulois*, 10.05.1915, 1.

³⁹ Barrès, „Dix Jours en Italie“, 87.

⁴⁰ Barrès, „Dix Jours en Italie“, 100, 113–115, 149–150.

⁴¹ Maurice Barrès, *L'Œuvre de Maurice Barrès*, Bd. XVIII, hg.v. Philippe Barrès, Paris 1967, 254; Barrès, „Dix Jours en Italie“, 76–77, 88, 104–105.

⁴² Damiani, *D'Annunzio e Venezia*, 152. Damiani nennt den 3.5.1916.

⁴³ Barrès, „Dix Jours en Italie“, 115.

défense.“ So kostbar wie das von den Fliegern bedrohte Venedig ist auch der kostbare, genesende Flieger-Poet.

Dieser Satz beschließt die Begegnung mit D’Annunzio. Er zieht das Fazit einer Überblendung, die sich bereits vorbereitet hatte: Sie markiert den Endpunkt eines mehrstündigen Ganges durch die dunkle Stadt, in dem Venedig als Veräußerlichung D’Annunzios erscheint. D’Annunzio, der selbst in der Dämmerung eine schwarze Schutzbrille tragen muss, führt Barrès alleine durch die *calli*; sie sprechen von Schriftsteller zu Schriftsteller. Er bringt Barrès an seine Gedächtnisorte, jene seines Krieges und, „à tâtons, [...] le long de ruelles sinistres que nul rayon de vie n’animait, vers les sites que son imagination préfère“.⁴⁴ So gelangen sie auch zum *Casino degli spiriti* mit seinem Garten, von dem aus man die Friedhofsinsel sieht. Barrès folgt D’Annunzios Blick: „C’est là, me dit Annunzio, que reposent mes pauvres compagnons“.⁴⁵ Und während D’Annunzio ihm ein Lob auf die lebenssteigernde, transformative Kraft der Gefahr singt, die er auf Mission in der Luft verspüre, hören sie über sich Flugzeuge kreisen: „Cette causerie [...], nous l’avons prolongée bien tard, jusqu’au milieu de la nuit, à travers la ville, survolée d’avions, toutes lumières éteintes“.⁴⁶

Nach den „extraordinaires ténèbres“⁴⁷ dieses D’Annunzio-Venedigs scheint Barrès durchaus froh, am nächsten Tag sich selbst eine neue Facette der Lagunenstadt zu erobern, bevor er wieder in den Zug nach Frankreich steigt. Er hat sein eigenes ekstatisches Flugerlebnis, als er in einem Zeppelin, möglichst tief und möglichst schnell, so hat er selbst gebeten, über die Lagune jagt und Venedig zum ersten Mal aus der Luft sieht. Er zieht den salzigen Dunst ein und sieht Venedig selbst unter sich atmen: die Stadt erscheint ihm als eine „fragile créature“,⁴⁸ ein Rückverweis auf D’Annunzio, ebenso wie er aus der Luft den Garten am *Casino* wiedererkennt. So ist D’Annunzio auch hier noch präsent, bis Barrès mit dem guten Wunsch des Rufs von den Altanen sich von seinen Gastgebern wie von seinen Lefern verabschiedet.

⁴⁴ Barrès, „Dix Jours en Italie“, 119.

⁴⁵ Barrès, „Dix Jours en Italie“, 118.

⁴⁶ Barrès, „Dix Jours en Italie“, 119.

⁴⁷ Barrès, „Dix Jours en Italie“, 119.

⁴⁸ Barrès, „Dix Jours en Italie“, 120.

3 D'Annunzio, *Notturno*: Die Stadt als Körper des Helden

Erscheint D'Annunzios Venedig in Barrès' Bericht als Totenstadt und Stadt der Erinnerung, ist dies genau das Bild, das D'Annunzio in seinem *Notturno* von Venedig zeichnet. Ja, mehr noch: Fünf Jahre, bevor er es publiziert, führt D'Annunzio Barrès das *Notturno* regelrecht vor.

Erst berichtet D'Annunzio von den Notaten, die er schlaflos im Fieber gemacht habe, unter dem Eindruck der Visionen, die ihm seine verletzte Netzhaut vorgegaukelt habe „et qu'il va publier sous le titre de *Nocturnes*.“⁴⁹ Und er erklärt Barrès stolz die Methode, die er entwickelt habe, um im Dunkeln und mit verbundenen Augen zu schreiben – nämlich auf einzelne dünne Papierstreifen, die seine Tochter ihm zuschnitt –, ganz wie man es auch zu Beginn des *Notturno* lesen kann.⁵⁰

Dann, wie gesehen, nimmt er ihn mit auf einen Gang durch Venedig, das als sein steinernes Gedächtnis erscheint – und solche erinnerungsschweren, erinnerungsauslösenden Gänge und Irrgänge durchziehen auch das *Notturno*, insbesondere seinen ersten Teil. Abwechselnd mit den Reflexionen des verwundet im Bett Liegenden zeigen sie D'Annunzio noch vor seinem Flugunfall, im Winter 1915, beschäftigt mit dem Begräbnis eines gefallenen Fliegerkameraden. Er irrt durch die Stadt im Nebel – „Mastichiamo la nebbia“, „Venezia in cenere. La morte per tutto.“⁵¹ –, er hört die nächtlichen Rufe von den Altanen, und mehrfach wird die Erinnerung an den Toten so stark, dass er sich gespenstisch zu materialisieren scheint. Beim Begräbnis auf der Toteninsel San Michele schließlich dreht sich D'Annunzio um und schaut auf die Gärten des *Casino degli spiriti*, wo er fröhliche Abende mit seinen Kameraden verbracht habe:⁵² Er präsentiert Barrès also dieselben Elemente, dieselbe Blickachse, nur aus der umgekehrten Perspektive.

Wie in Barrès' Wiedergabe, so also auch im *Notturno* selbst: Venedig fungiert als D'Annunzios mnemonischer Gedächtnispalast, der Erinnerungen aktualisiert, indem er abgelaufen wird. Dies ist in besonderer Weise noch in einem weiteren Text D'Annunzios der Fall, in der *Licenza* der *Leda senza cigno* (1916). Eigentlich ein Widmungsschreiben zu dieser Erzählung, ist die *Licenza* das Schwesterwerk des *Notturno*, mit dem sie Themen, gewisse Modi und gar Episoden teilt. Sie ist Frucht eines zweiten Besuchs aus Frankreich, der bei D'Annunzio anlangte, kaum dass Barrès wieder abgereist war. Eine indes weit weniger offiziöse Delegation: Da-

⁴⁹ Barrès, „Dix Jours en Italie“, 118.

⁵⁰ Gabriele D'Annunzio, *Notturno*, hg. v. Gianni Turchetta, Milano 1995, 3–4.

⁵¹ D'Annunzio, *Notturno*, 14, 33.

⁵² D'Annunzio, *Notturno*, 29, 14–15, 34, 50, 47.

menbesuch. Ende Mai 1916 hielten sich zwei Französinnen in der *Casetta rossa* auf, die mit D'Annunzio schon vor dem Krieg eng befreundet waren. An sie ist die *Licenza* adressiert.

Mit den beiden „alleate pellegrine“⁵³ machte D'Annunzio – nachts und mit Brille – lange Spaziergänge durch die Stadt, „di calle in calle, di campo in campo, di rio in rio“,⁵⁴ um nach dem langen Liegen wieder zu Kräften zu kommen:

Strana cosa, per me monocolo tra due e due occhi invitti, ritrovare a un tratto nelle mie gambe fiacche, su per i ponti disagevoli e lungo le fondamente [sic] anguste, il ritmo flessibile delle nostre lunghe passeggiate d'allenamento. [...] Sorridemmo tutt'e tre, del medesimo sorriso, quando riconoscemmo l'accordo.⁵⁵

Im Rhythmus des gemeinsamen Schritts kehren Erinnerungen an die gemeinsamen Erlebnisse im Frankreich der letzten Friedens- und der ersten Kriegstage wieder; und so gehen in der unmittelbar nach dem Besuch im Juni 1916 niedergeschriebenen *Licenza* Evokationen der „Venezia delle altane munite“,⁵⁶ des Frankreichs der Marneschlacht sowie der Rennpferde und Windhunde aus glücklicheren Zeiten ineinander über.

Aber nicht nur das Gedächtnis D'Annunzios ist mit Venedig verbunden. In der aktuellen Wahrnehmung verschmilzt der Dichter förmlich mit der Stadt. Im Halbschlaf lauschend, wie draußen ein Aprilschauer niedergeht, fühlt er sich mit seiner Umgebung synchronisiert: „Il mio sopore mi accorda col giardino che non vedo.“⁵⁷ Das löst eine wahre Kaskade weiterer Verwandlungs- und Verschmelzungsträume aus: mit sich entrollenden Blättern, einem „bel pino italico“,⁵⁸ mit einem Kraut auf dem Forum in Rom, das in den Trümmern eines Triumphbogens wächst. Was beginnt als zarte Reminiszenz der *Pioggia nel pineto*, D'Annunzios poetisch-musikalischen Meisterstücks in *Alcyone*, wird am Ende, im Zeichen des Krieges, patriotisch überformt.

Venedig und D'Annunzio folgen auch weiter demselben Rhythmus: Herrscht Ebbe, so fühlt er kaum seinen Puls. Wie tot liegt er da, und entsprechend steigt aus den Kanälen „un odore verdastro di tomba umida“⁵⁹

⁵³ Gabriele D'Annunzio, *Prose di romanzi*, Bd. 2, hg. v. Annamaria Andreoli/Niva Lorenzini, Milano 1989, 875.

⁵⁴ D'Annunzio, *Prose di romanzi*, 2, 995.

⁵⁵ D'Annunzio, *Prose di romanzi*, 2, 994.

⁵⁶ D'Annunzio, *Prose di romanzi*, 2, 994.

⁵⁷ D'Annunzio, *Notturno*, 151.

⁵⁸ D'Annunzio, *Notturno*, 152.

⁵⁹ D'Annunzio, *Notturno*, 161.

Es ist schließlich ein Luftangriff, unter dem die Verschmelzung ganz explizit und insistent vollzogen wird. Zunächst entwirft D'Annunzio eine Szenerie, die mit Topoi der Décadence ausstaffiert ist. Unter dem Vollmondlicht erscheint Venedig als tote Stadt wie aus einem Gemälde Gustave Moreaus: kostbar und exotisch, Angkor und Persepolis, samt weißen Pfauen, die durch einen Garten stolzieren. „La vita sembra esalata da secoli“.⁶⁰ Der plötzliche Einbruch der Kriegstechnik verändert alles:

A un tratto l'ululo della sirena d'allarme lacera il silenzio.
 Un colpo di cannone rimbomba dal Lido fino a San Giorgio, da San Giorgio fino alle Fondamente nuove [sic]. S'annunzia all'improvviso l'incursione notturna dei distruttori alati. Ed ecco, sotto la minaccia, la città tutta quanta rivive meravigliosamente nella mia carne, nelle mie ossa, in ognuna delle mie vene.
 Le cupole i campanili i portici le logge le statue sono le mie membra, sono il mio dolore. E mi contraggo su i miei guanciali, col viso rivolto al cielo di luce, non sapendo da qual parte sarò per essere mutilato.⁶¹

Die todbringenden Flieger bewirken eine doppelte Belebung: Zum einen gewinnt die eben noch tote Stadt in dem eben noch reglos daliegenden D'Annunzio neues, wenn auch prekäres Leben. Ja, in der parallelen Regungslosigkeit, die Stadt wie Dichter der Bedrohung gleichermaßen schutzlos ausliefert, geht D'Annunzios Leben vollständig in die Stadt über wie auch die Stadt in ihn – die vielgliedrigen Aufzählungen legen Zeugnis davon ab. Wie im Gespräch mit Barrès ist es die Gefahr, die die Belebung bewirkt, aber nun preist D'Annunzio nicht den heroischen Kitzel; hier notiert er die Angst vor der Vernichtung. So setzt sich der versehrte Flieger ineins mit der von Fliegern bedrohten Stadt: die Schmerzen, die er fühlt, fühlt er auch am Körper der Stadt; er hat bereits ein Auge verloren – welches Glied wird die Stadt nun verlieren?

Zugleich sind Tod und Leben noch auf eine weitere Weise, ästhetisch, gekreuzt: Im Augenblick der Bedrohung der dekadenten Topoi entsteht im Autor des *Fuoco* ein neues, anderes Venedigbild. Wie die zitierte Stelle zeigt, lässt sich dies nicht zuletzt an einem Wechsel in der anthropomorphen Metaphorik ablesen: In *Il Fuoco* hatte D'Annunzio Venedig systematisch mit einer Frau identifiziert – „la città e la donna, entrambe tentatrici e profonde, e stanche d'aver troppo vissuto“; auch Régniers geliebter Palazzo Dario erscheint im Roman, wenig positiv, als alternde

⁶⁰ D'Annunzio, *Notturno*, 198.

⁶¹ D'Annunzio, *Notturno*, 198–199.

Kurtisane.⁶² In *Notturno* hat Venedig zwar auch verletzliche, jedoch männliche Züge; hier lebt D'Annunzio im Marmor der Palazzi.

4 Régnier, „Venise menacée“: Neues Venedig und alte Erinnerung

Régnier kannte die *Licenza* und das *Notturno* gut. Er hat ihre französischen Übersetzungen 1922 und 1923 hymnisch rezensiert.⁶³ Er kannte auch D'Annunzio gut. In eben jenem Kriegskapitel aus *L'Altana*, in „Venise menacée“, lässt er seine Erinnerungen an ihn ausführlich Revue passieren, angefangen mit dem Moment, in dem er ihn zum allerersten Mal erblickt habe. Das mag zunächst verwundern, ja sogar irritieren, führt es doch vom Thema des Kapitels denkbar weg – sowohl von Venedig wie vom Krieg. Jedoch nur vordergründig. Denn die Sprünge im Text erklären sich, zumal im Licht der beiden zuvor analysierten Texte: Auch bei Régnier werden Venedig und D'Annunzio miteinander überblendet. In seiner *Notturno*-Rezension nennt er D'Annunzio, mit einer homerischen Periphrase, die die Verbindung zum Emblem erhebt, den „blessé de Venise“; in „Venise menacée“ gestaltet er dieses Emblem aus.

Ja, Régnier schreibt hier seine eigene Version des *Notturno*. In dieser Version kommt D'Annunzio weiterhin der Part des geschundenen Helden zu, Régnier aber übernimmt den Part des Erinnernden, und alle beide befinden sich unter der Drohung der Bomben: Das Kapitel schließt mit einer Schilderung der Luftangriffe auf Paris, in dem sich der Erinnernde befindet. Nicht nur entsprechen sich Anfang und Ende des Textes; auch Paris und Venedig, der Ort des Erinnernden und der erinnerte Ort, entsprechen sich: „Alors ma pensée unissait à Venise menacée Paris sur qui planait la même menace“.⁶⁴

Den Luftkrieg über Venedig schildert Régnier, wie zitiert, über seine Traumvision der Altana des Palazzo Dario. Dann kommt er auf einen zweiten Palazzo zu sprechen: „Il était encore une autre demeure vénitienne vers laquelle se reportait souvent ma pensée“.⁶⁵ Über diese Behausung, die *Casetta rossa*, wird D'Annunzio in das Kapitel eingeführt, als deren neuer, durch den Krieg hier etablierten Bewohner. Régnier berichtet, chronikalisch knapp, seine Taten und stellt ihn als „un des héros

⁶² D'Annunzio, *Prose di romanzi*, 2, 221, 198; vgl. dazu auch Agostini-Ouafi, „Venise dans l'œuvre de D'Annunzio“, 214.

⁶³ Henri de Régnier, „La Vie littéraire“, *Le Figaro* (09.05.1922), 3 bzw. (30.10.1923), 3.

⁶⁴ Régnier, *L'Altana*, 201.

⁶⁵ Régnier, *L'Altana*, 194.

de l'aviation italienne“ vor.⁶⁶ Ausführlicher skizziert er darauf die Umstände des *Notturno*, vom Flugunfall über das blinde Liegen bis zu den Papierstreifen, ähnlich wie es bei Barrès geschieht.

Dabei lässt Régnier die Erinnerung an D'Annunzio immer persönlicher werden. Zunächst erhält er über Freunde Nachricht von D'Annunzios Krankenlager: „Avec quelles anxiétés nos amitiés recueillaient les nouvelles de ces semaines de souffrance et de ténèbres!“⁶⁷ Anschließend erwähnt er, periphrastisch diskret, dass D'Annunzio vor seiner Rückkehr nach Italien 1915 das kalligraphische Manuskript seiner *Ode pour la résurrection latine* in die „mains amies“ seiner Frau gelegt habe. Diese Geste hat für D'Annunzio symbolisches Gewicht. Auf der Fahrt zur Front wird er auch der Stadt Ferrara ein Manuskript schenken.⁶⁸

Schließlich breitet Régnier seine eigenen Erinnerungen aus, angefangen beim ersten Blick auf D'Annunzio, just von der eingangs evozierten Altana des Palazzo Dario aus. Von dort habe er 1899 gesehen, wie D'Annunzio vor der *Casetta rossa* in eine Gondel gestiegen sei, damals noch als Gast des exzentrischen Fürsten Friedrich von Hohenlohe, des eigentlichen Besitzers dieses Palazzo, in dem D'Annunzio nun verwundet liegt. Später habe der Fürst die beiden Dichter auch einander in Venedig vorgestellt. Man sieht: Der Text entfaltet ein Netz von Motiven, das dicht und kunstvoll geknüpft ist, selbst wenn die Motive faktuell grundiert sind.

Besonders lang verweilt Régnier bei den Erinnerungen an ihren gemeinsamen Umgang, „plus familier“, in der Nähe von Arcachon, jener Stadt südlich von Bordeaux an der Atlantikküste, wo Régnier mit seiner Familie häufig den Sommer verbrachte und wo auch D'Annunzio während seines ‚Exils‘ meistenteils gelebt hat, in einer seiner idiosynkratischen Behausungen voller *bric-à-brac* (wie die *Capponcina* bei Florenz oder das endgültige *Vittoriale* am Gardasee), „un logis fort annunziesque“, wie Régnier schreibt, Windhundzwinger inklusive.⁶⁹ (Barrès wiederum hat die Villa zum Wallfahrtsort der französisch-italienischen Verbrüderung erklärt.⁷⁰)

Nach diesen Bildern von den Vorkriegssommern wirkt die Rückkehr zum Kriegs-Venedig umso brüske. Sie erfolgt über einen einzigen, zunächst wenig plausibel wirkenden Satz: „Ces souvenirs me sont revenus bien souvent lorsque je songeais avec angoisse au sort de Venise“.⁷¹ Auch wenn sie eigentlich wenig nahe liegen, will Régnier diese Gedankengänge häufig eingeschlagen haben. Dies erklärt

⁶⁶ Régnier, *L'Altana*, 194.

⁶⁷ Régnier, *L'Altana*, 195.

⁶⁸ Damiani, *D'Annunzio e Venezia*, 130.

⁶⁹ Régnier, *L'Altana*, 196.

⁷⁰ Barrès, „Lettre à Gabriele D'Annunzio“, 1.

⁷¹ Régnier, *L'Altana*, 197.

sich nur darüber, dass er Venedig und D'Annunzio mehr oder minder ineinsetzt: Wenn Régnier an Venedig im Krieg denkt, denkt er an D'Annunzio.

Im *Notturno* wird die sprunghafte Erinnerung an weit Entferntes und Disparates – wie die Kindheit oder geliebte Pferde oder einen Waldbrand bei Arcachon – plausibilisiert über die Ausnahmesituation des Verletzten, des in Todesnähe ganz auf sich selbst Zurückgeworfenen; in „Venise menacée“ wird die Assoziationslogik über die Verbindung zwischen D'Annunzio und Venedig einsichtig.

Dies wird im weiteren Verlauf des Textes noch einmal besonders deutlich. Denn kaum ist Régnier wieder zum bombenbedrohten Venedig zurückgekehrt, entfernt er sich auch schon wieder von ihm – und erinnert sich erneut an D'Annunzio. Vermittelt wird dieser Gedankengang über das Medium der Kunst: über Venedigs Architektur und D'Annunzios Literatur. Régnier fragt sich, welches Kunstwerk, welche Kirche als nächstes den Fliegern zum Opfer fallen werde und kommt so auf eine bestimmte Kirche zu sprechen, Santa Maria Zobenigo, und von der Kirche auf ein besonderes architektonisches Detail. Ihre Fassade erregt nämlich besondere Aufmerksamkeit durch eine Reihe von Bas-Reliefs. Sie zeigen den schematischen Plan von sechs Städten, die die Reichweite der Macht Venedigs demonstrieren (D'Annunzio erwähnt sie ebenfalls im *Notturno* und setzt sie mit dem aktuellen Krieg in Beziehung⁷²). An dem entferitesten (und klangvollsten) Namen entzünden sich Régniers Gedanken: Famagusta, der alten Hauptstadt des venezianischen Zypern. Dazu fällt ihm nun zuallererst – D'Annunzio ein: In Famagusta habe D'Annunzio sein auf Französisch geschriebenes Drama *La Pisanelle ou La mort parfumée* spielen lassen. Innerhalb des Motivmosaiks des Kapitels knüpft diese Erinnerung zudem an die vorige Erinnerung an Arcachon an, denn sie hatte mit der Evokation von D'Annunzios Diener-Faktotum geschlossen, das er stets geheimnisvoll als „l'homme pisan“ bezeichnet habe.⁷³

Dann erzählt Régnier die gräuliche Geschichte, wie die Osmanen nach der Eroberung der Stadt 1571 dem venezianischen Kommandanten die Haut vom Leibe abgezogen hätten, um anzuschließen, dass er selbst vor Jahren die Ruinen von dessen Gouverneurspalast besichtigt habe. Von dieser Erinnerung ausgehend, schildert Régnier seinen Besuch in der Stadt, die unter der Gluthitze ganz verlassen und tot wirkt. Wieder scheint der Text fern von Venedig und vom Krieg – und doch entwirft er assoziativ ihr visionäres Spiegelbild. Im Zusammenhang des Kapitels erscheint das ausgeglühte Famagusta – Régnier kehrt erfüllt von einer „impression de destruction et de désastre“⁷⁴ aus der Stadt zurück –, als das Drohbild Venedigs im

⁷² D'Annunzio, *Notturno*, 24.

⁷³ Régnier, *L'Altana*, 197.

⁷⁴ Régnier, *L'Altana*, 199.

aktuellen Krieg. Und der Spiegel zeigt noch mehr: Denn der Gouverneurspalast ist der dritte venezianische Palazzo, den Régnier in seinem Kapitel erwähnt. Er steht also neben dem Palazzo Dario und der *Casetta rossa*, und damit steht der geschundene Kommandant neben dem verwundeten D'Annunzio (wie *in modo minore*, in der Pariser Entfernung, auch Régnier, der Schmerzen um die bedrohte Stadt leidet): Krieg, Held, Stadt, Kunst und Opfer verschmelzen in diesem Glutofen.

Der ästhetische Effekt der sich entsprechenden Elemente im Erinnerungstext ist umso bemerkenswerter, wenn man sich vor Augen führt, dass Régnier hier einen präexistenten Text in sein Kapitel hineinmontiert hat. Ich habe entdeckt, dass der gesamte Abschnitt ab der Beschreibung der Kirche Santa Maria Zobenigo nahezu identisch bereits 1913 in der Zeitung *Le Gaulois* erschienen war, kaum eine Woche nach der Uraufführung von D'Annunzios *Pisanelle*, die dort als aktueller Aufhänger des Artikels dient. Damals (und das ist der wesentliche Teil der textuellen Unterschiede) sah Régnier einen Zusammenhang mit einem anderen Krieg: dem italienisch-türkischen Krieg von 1911/12 als einer Wiederherstellung der durch Venedig verkörperten italienischen Dominanz im Mittelmeer.⁷⁵

Angesichts dieser Montage mag es eher erstaunen, dass Régnier nicht noch mehr von seiner Kriegspublizistik in das Kapitel integriert, etwa seine bereits zitierten Artikel anlässlich der Bombentreffer auf die Chiesa degli Scalzi und Santa Maria Formosa: Dokumente seiner hier ja immer wieder beschworenen Sorge um Venedig. Diese Zerstörungen werden nur knapp, beide gemeinsam, in einem einzigen Satz erwähnt. In „Venise menacée“, so unterstreicht es die Montage des Famagusta-Artikels, steht Venedig ganz im Zeichen von D'Annunzio, D'Annunzio.

5 Fazit: Stadt = Held = Luftkrieg

Barrès schreibt, in seinem nächtlichen Gespräch mit D'Annunzio auf ihrem Gang durch die Lagunenstadt „j'ai cru voir naître un nouvel Annunzio“ – um im nächsten Atemzug ebenso die Neuheit des kriegsverdunkelten Venedig zu konstatieren. Dieser Anblick ist so unerhört, dass Barrès prophezeit, diejenigen, die die Gelegenheit hatten, jene Stadt in Waffen zu sehen, würden ihren Zeitgenossen auf ewig in den Ohren liegen, wann immer die Rede auf Venedig komme: „C'est en 1916 qu'il fallait s'y promener!“⁷⁶

Damit hebt er zum einen hervor, wie tiefgreifend der neue Luftkrieg das Stadtbild veränderte – und wie suggestiv diese Veränderungen gerade im Falle

75 Henri de Régnier, „Morte et Vivante“, *Le Gaulouis* (21.06.1913), 1.

76 Barrès, „Dix Jours en Italie“, 119.

Venedigs waren, der Stadt mit einer festgefügten literarischen Topographie, in der gemeinhin nur die Vergangenheit präsent ist. Die Reaktionen der drei je anders paradigmatischen Venedig-Schriftsteller sind dessen beredtes Zeugnis.

Zum anderen lässt Barrès hier noch einmal D'Annunzio und die Stadt einander entsprechen und ruft das auf, was ich als typische Konfiguration in der Darstellung Venedigs im Ersten Weltkrieg bezeichnet habe. Am stärksten erscheint sie im autobiographischen Text bei D'Annunzio selbst, wo sie als kreatürliche Verschmelzung auftritt, zuletzt katalysiert durch die Todesdrohung des Luftangriffs. Eine eminent textuelle Funktion erfüllt sie in Régliers Erinnerungsprosa: Dort hält die Verbindung von D'Annunzio und Venedig die Teile des Kapitels erst zusammen. Zielt Barrès' Artikelfolge schließlich darauf, die italienischen Kriegsanstrengungen – und Kriegsopfer – der eigenen Heimatfront nahezubringen, dient ihm D'Annunzio dabei als Galionsfigur: Zuerst präsentiert Barrès die Zerstörungen Venedigs im Luftkrieg, dann verbindet er D'Annunzio mit dieser neuen Waffe, und schließlich erscheinen die Aspekte in der Begegnung mit D'Annunzio in Venedig sinnbildhaft zusammengeführt – im Zeichen von dessen noch unpubliziertem *Notturno*.

Die Verbindung von D'Annunzio und Venedig im Zeichen des Krieges ist im Übrigen eine dauerhafte, selbst wenn die Fliegerei in den Hintergrund rückt. Noch in Hugo Pratts Corto Maltese-Comic *La Favola di Venezia* (1977) taucht D'Annunzio, in Fiume-Uniform, doch gespenstisch weiß, plötzlich, wie aus den Steinen selbst hervorgewachsen, auf einem nächtlichen *Campo* auf. Er hilft dem Helden aus einer misslichen Situation und ist ebenso schnell wieder verschwunden: als *spiritus loci*.

Literaturverzeichnis

- Agostini-Ouafi, Viviana, „Venise dans l'œuvre de D'Annunzio (1895–1900)“, in: Christian Del Vento/Xavier Tabet (Hg.), *Le Mythe de Venise au xix^e siècle. Débats historiographiques et représentations littéraires*, Caen 2006, 209–225.
- Andreoli, Annamaria, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele D'Annunzio*, Milano 2000.
- Barrès, Maurice, „Lettre à Gabriele D'Annunzio“, *L'Écho de Paris* (21.05.1915), 1.
- Barrès, Maurice, „Du Mariage des deux Nations un esprit survivra“, *L'Écho de Paris* (25.05.1915), 1.
- Barrès, Maurice, „Dix Jours en Italie“, in: ders., *L'Œuvre de Maurice Barrès*, Bd. IX, hg. v. Philippe Barrès, Paris 1967, 57–121.
- Barrès, Maurice, *L'Œuvre de Maurice Barrès*, Bd. XVIII, hg. v. Philippe Barrès, Paris 1967.
- Bianchi, Bruna, „La vita a Venezia nello sguardo di fotografi e pittori“, *Cahiers de la Méditerranée* 97/1 (2018), Dossier „L'autre front/Il fronte interno. Art, culture et propagande dans les villes italiennes de l'arrière“, <http://journals.openedition.org/cdlm/10264> (letzter Zugriff: 15.07.2022), 8–10; 40–45.
- Brandt, Susanne, „Reklamefahrten zur Hölle oder Pilgerreisen? Schlachtfeldtourismus zur Westfront von 1914 bis heute“, *Tourismus Journal* 7/1 (2003), 107–124.

- Brandt, Susanne, *Vom Kriegsschauplatz zum Gedächtnisraum: Die Westfront 1914–1940*, Baden-Baden 2000.
- Damerini, Gino, *D'Annunzio e Venezia*, Venezia 1992 ('1943).
- D'Annunzio, Gabriele, *Prose di romanzi*, Bd. 2, hg. v. Annamaria Andreoli/Niva Lorenzini, Milano 1989.
- D'Annunzio, Gabriele, *Notturno*, hg. v. Gianni Turchetta, Milano 1995.
- D'Annunzio, Gabriele, „Dell'uso delle squadriglie da bombardamento nelle prossime operazioni“, in: Vittorio Martinelli, *La guerra di D'Annunzio*, Udine 2001, 310–315.
- De Michelis, Cesare, „La grande guerra a Venezia“, in: *Venezia si difende. Immagini dall'archivio fotografico della Fondazione Musei civici di Venezia*, Venezia 2014, 13–17.
- Field, Frank, *British and French Writers of the First World War*, Cambridge u. a. 1991.
- Gray, Ezio Maria, *Venezia in armi*, Milano 1917.
- Hinterhäuser, Hans, „Tote Städte“, in: ders., *Fin de siècle*, München 1977, 45–76.
- Kraus, Karl, *Die letzten Tage der Menschheit*, Frankfurt a. M. 1986.
- Marinetti, Filippo Tommaso, „Contro Venezia passatista“, in: ders., *Teoria e invenzione futurista*, hg. v. Luciano De Maria, Milano 1968, 30–33.
- Martinelli, Vittorio, *La guerra di d'Annunzio*, Udine 2001.
- Morrow, jr., John H., „Air War“, in: Jay Winter (Hg.), *The First World War*, Bd. I, *Global War*, Cambridge 2014, 349–375.
- Ojetti, Ugo, *Cose viste*, Bd. 1, Firenze 1951.
- Régnier, Henri de, „Morte et Vivante“, *Le Gaulois* (21.06.1913), 1.
- Régnier, Henri de, „Un Ami de la France“, *Le Gaulois* (10.05.1915), 1.
- Régnier, Henri de, „Lettre à Tiepolo“, *Excelsior* (05.11.1915), 2.
- Régnier, Henri de, „Vandales“, *Les Annales politiques et littéraires* (18.03.1917), 261–262.
- Régnier, Henri de, „La Vie littéraire“, *Le Figaro* (09.05.1922), 3.
- Régnier, Henri de, „La Vie littéraire“, *Le Figaro* (30.10.1923), 3.
- Régnier, Henri de, *L'Altana ou la vie vénitienne. 1899–1924*, hg. v. Patrick Besnier, Paris 2009.
- Rolland, Romain, *Journal des années de guerre 1914–1919. Notes et documents pour servir à l'histoire morale de l'Europe de ce temps*, hg. v. Marie Romain Rolland, Paris 1952.
- Scarabello, Giovanni, *Il martirio di Venezia durante la Grande Guerra e l'opera di difesa della Marina Italiana*, Venezia 1933.
- Tonini, Camillo, „Venezia in armi“, in: *Venezia si difende. Immagini dall'archivio fotografico della Fondazione Musei civici di Venezia*, Venezia 2014, 19–29.
- Torkewitz, Dieter, „Liszts Tasso“, in: Achim Aurnhammer (Hg.), *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1995, 321–348.

