Stadt – Krieg – Literatur

spectrum Literaturwissenschaft/ spectrum Literature

Komparatistische Studien/Comparative Studies

Herausgegeben von/Edited by
Moritz Baßler, Werner Frick,
Monika Schmitz-Emans

Wissenschaftlicher Beirat/Editorial Board
Peter-André Alt, Aleida Assmann,
Marcus Deufert, Terence James Reed,
Simone Winko, Bernhard Zimmermann,
Theodore Ziolkowski

Band 75

Stadt – Krieg – Literatur

Stadt und Urbanität unter den Bedingungen des Krieges 1914–1945

Herausgegeben von
Henning Hufnagel, Thomas Klinkert und Olaf Müller

DE GRUYTER

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde durch 35 wissenschaftliche Bibliotheken und Initiativen ermöglicht, die die Open-Access-Transformation in der Germanistischen Linguistik fördern.

ISBN 978-3-11-073771-4
e-ISBN (PDF) 978-3-11-073392-1
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-073396-9
ISSN 1860-210X
DOI https://doi.org/10.1515/9783110733921

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).
Weitere Informationen finden Sie unter https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Library of Congress Control Number 2023941012

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2023 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2023 Henning Hufnagel, Thomas Klinkert, Olaf Müller, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Open-Access-Transformation in der Literaturwissenschaft

Open Access für exzellente Publikationen aus der Deutschen Literaturwissenschaft: Dank der Unterstützung von 35 wissenschaftlichen Bibliotheken und Initiativen können 2022 insgesamt neun literaturwissenschaftliche Neuerscheinungen transformiert und unmittelbar im Open Access veröffentlicht werden, ohne dass für Autorinnen und Autoren Publikationskosten entstehen.

Folgende Einrichtungen und Initiativen haben durch ihren Beitrag die Open-Access-Veröffentlichung dieses Titels ermöglicht:
Dachinitiative „Hochschule.digital Niedersachsen“ des Landes Niedersachsen
Universitätsbibliothek Bayreuth
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin
Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin
Universitätsbibliothek Bochum
Universitäts- und Landesbibliothek Bonn
Universitätsbibliothek Braunschweig
Staats- und Universitätsbibliothek Bremen
Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt
Technische Universität Dortmund – Universitätsbibliothek (Universitätsbibliothek Dortmund)
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
Universitätsbibliothek Duisburg-Essen
Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a. M.
Universitätsbibliothek Freiburg
Bibliothek der Pädagogischen Hochschule Freiburg
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
Universitätsbibliothek Greifswald
Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky
Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek, Hannover
Technische Informationsbibliothek (TIB) Hannover
Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel
Universitäts- und Stadtbibliothek Köln
Universitätsbibliothek der Universität Koblenz-Landau
Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern
Universitätsbibliothek Magdeburg
Universitätsbibliothek Marburg
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München
Universitäts- und Landesbibliothek Münster
Universitätsbibliothek Osnabrück
Universitätsbibliothek Vechta
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
Universitätsbibliothek Wuppertal
Zentralbibliothek Zürich

Inhalt

Henning Hufnagel
Stadt, Krieg und Literatur im Zeitalter der ‚Totalen Mobilmachung' (1914–1945). Mit Überlegungen zum Nexus von Moderne, Stadt und Literatur sowie dem Entwurf einer Narratologie der Stadt im Krieg —— 1

I Die Stadt im Krieg – zwischen Zeugenschaft und literarischer Konstruktion

Anna Seidel
Leningrad, Warschau, Sarajevo
Literarische Rekonstruktionen der Stadt im Ausnahmezustand —— **61**

Thomas Klinkert
Der Zusammenhang von Krieg, Stadt und Erinnerung bei Proust und Céline —— 79

Henning Hufnagel
Stadt = Held = Luftkrieg
Régnier, Barrès, D'Annunzio über D'Annunzio in Venedig, 1916 —— **99**

Joseph Jurt
Le Paris insurgé 1944
Les réactions de Camus, Sartre et Simone de Beauvoir —— **121**

II Die Stadt im Vernichtungskrieg – jüdische Perspektiven

Maria Coors
„Ich habe aufgeschrieben, was ich selbst gesehen und mitgemacht habe"
Jüdische Kriegserinnerungen und die Durchführung eines historiografischen Programms am Beispiel Jakub Wygodzkis —— **145**

Alfred Gall
Stadt und Vernichtung
Die Shoah in der literarischen Erinnerungsarbeit bei Danilo Kiš und Bogdan Wojdowski —— **161**

III Die Stadt in der Revolution – die Revolution in der Stadt

Anna Eremeeva
“But, quite unexpectedly, it became a capital”
Cultural Transformation in the Cities of Southern Russia at the Time of the First World War and the Civil War —— **179**

Wolfgang Asholt
Der Krieg der Surrealisten —— 195

Nicolas Offenstadt
Les mémoires urbaines des « marins rouges » (1917–1919) en Allemagne depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale —— 209

IV Die Stadt im Bürgerkrieg – der Fall Spanien

Florian Grafl
Der Erste Weltkrieg und seine Auswirkungen auf das städtische Leben in Barcelona während der Zeit des *Pistolerismo* (1918–1923) —— 247

Ulrich Winter
Die Stadt im Krieg im Photo
Agustí Centelles und der Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs (Barcelona, 19. Juli 1936) —— **263**

Frank Estelmann
Krieg und Urbanität
Die antagonistischen Reportagen von Manuel Chaves Nogales über die Verteidigung Madrids im Spanischen Bürgerkrieg und die Besetzung von Paris im Zweiten Weltkrieg —— **285**

V Die Stadt in Trümmern – zwischen Siegern und Besiegten

Steffen Bruendel
Löwen – umkämpfte Stadt seit 1914
Deutungskonjunkturen der Schuld im Krieg — **307**

Jean-Marc Largeaud
Arnhem ou les vertus de l'infortune — 337

Olaf Müller
Dreiundzwanzig Tage, einhundert Jahre und eine Tapferkeitsmedaille
Beppe Fenoglios *I ventitre giorni della città di Alba* (1952) und die Erinnerung an den Partisanenkrieg in Alba — **357**

Tobias Berneiser
Emmanuel Roblès und das von den Alliierten besetzte Neapel (1944)
Zur literarischen Repräsentation der okkupierten Stadt im Anschluss an Curzio Malaparte und John Horne Burns — **377**

VI Die Stadt im Krieg in Lyrik und Theater

Ahmed Cheniki
L'inscription de Sétif et de mai 1945 dans l'œuvre de Kateb Yacine — 401

Nikolas Immer
Sterbende Städte
Zur Kriegsgegenwart in Stephan Hermlins *Zwölf Balladen von den Großen Städten* (1945) — **411**

Ludivine Moulière
La Guerre comme matrice de l'imaginaire urbain dans l'œuvre de Jaccottet — 429

Die Autorinnen und Autoren dieses Bandes — 447

Personenregister — 453

Henning Hufnagel

Stadt, Krieg und Literatur im Zeitalter der ‚Totalen Mobilmachung' (1914–1945). Mit Überlegungen zum Nexus von Moderne, Stadt und Literatur sowie dem Entwurf einer Narratologie der Stadt im Krieg

Jahrestage sind ebenso Erinnerungs- wie Reflexionsanlässe, und daher spielte das Gedenken an das Ende des Ersten Weltkriegs im November 1918 selbstverständlich eine wichtige Rolle bei der Wahl des Themas für ein Kolloquium, das im November 2018 an der Universität Zürich stattgefunden hat.[1] Von Anfang an erschien es den Organisatoren dieser Tagung indessen angebracht, über den Jahrestag – als Erinnerung an das Ende der Kampfhandlungen an den verschiedenen Fronten – hinauszugehen, und zwar in zeitlicher wie in räumlicher Hinsicht. Im Hinblick auf die zeitliche Dimension erschien es wichtig, den Ersten Weltkrieg in einen über ihn hinausgreifenden diachronen Zusammenhang zu stellen, durch den Blick auf seine bruchlose ‚Fortsetzung mit anderen Mitteln' in der Nach- bzw. Zwischenkriegszeit. Diese war von einer Vielzahl bewaffneter Auseinandersetzungen, von Revolutionen, Befreiungs- und Bürgerkriegen geprägt, und zwar nicht nur im Osten, in den Trümmern des Zarenreichs, von Polen über das Baltikum bis zu den geographisch unübersichtlichen Kämpfen zwischen ‚Weißen' und ‚Roten' sogar in Innerasien, sondern auch am westlichen Rand Europas, etwa in Irland oder im zuvor neutralen Spanien, in dem Konflikte aufbrachen, als die Waffen in Mitteleuropa schwiegen,[2]

1 Ich danke Thomas Klinkert und Olaf Müller für die gemeinsame Planung, Organisation, Durchführung und Finanzierung des Zürcher Kolloquiums und für die Herausgabe des Tagungsbandes. Ebenfalls danke ich ihnen für das Vertrauen, das sie in mich gesetzt haben, indem sie mir die Verantwortung übertragen haben, diese Einführung zu schreiben. Allen Beiträgerinnen und Beiträgern sei für die Teilnahme am Kolloquium und die Zusendung der überarbeiteten Vorträge gedankt. Ein besonderer Dank gebührt Bruna Rosanò für ihre Unterstützung bei der Erstellung des Registers. *Last but not least* sei in unser dreier Namen den Herausgebern der Reihe *spectrum Literaturwissenschaft* Moritz Baßler, Werner Frick und Monika Schmitz-Emans sehr herzlich für die Aufnahme unseres Bandes in diese Reihe und für ihr aufmerksames und hilfreiches *peer review* Dank gesagt.

2 Vgl. die Beiträge in diesem Band von Maria Coors, Anna Eremeeva, Florian Grafl, Nicolas Offenstadt und, auf anderer Ebene, Wolfgang Asholt, sowie, am anderen Ende der Zwischenkriegszeit, in personellem, technologischem und ideologischem Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg, die Beiträge zum Spanischen Bürgerkrieg von Ulrich Winter und Frank Estelmann.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-001

und nicht zuletzt auch im mittelmeerischen Kolonialimperium der europäischen Mächte, etwa im marokkanischen Rif-Krieg (1921–1926), bei dem der spanische *Ejército de África* die neue, erstmals 1915 nahe dem belgischen Langemarck bei Ypern von deutschen gegen französische und kanadische Soldaten angewandte Angriffswaffe Giftgas nun gegen die einheimische Berber-Zivilbevölkerung einsetzte.[3]

Die verbreitete Rede von der ‚Zwischenkriegszeit', dem *entre-deux-guerres* bzw. *Interwar Period* verweist auf die Herausforderung, der sich die europäische und amerikanische Geschichtswissenschaft in den letzten dreißig Jahren immer stärker gestellt hat und die darin besteht, den ersten großen Krieg im Europa des 20. Jahrhunderts in seinem Zusammenhang mit dem zweiten zu sehen, für den, im Rückblick, die erwähnte Nachkriegszeit nicht selten als Vorspiel erscheint, so dass die wohl auf Charles de Gaulle zurückgehende Rede vom ‚Zweiten Dreißigjährigen Krieg' bei Historikern wie Ian Kershaw und Hans-Ulrich Wehler, theoretisch und begrifflich geschliffen, zu gängiger Münze geworden ist.[4] Es soll hier mit dieser Formel allerdings nicht ein Kausalzusammenhang zwischen dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg postuliert, sondern der Zeitraum zwischen 1914 und 1945 als chaotisches Kontinuum von Konflikten begriffen werden,[5] die – zwar in Anlehnung an den bekannten Titel Ernst Noltes, aber gegen den Sinn seiner berüchtigten Studie[6] – als Elemente eines europäischen Bürgerkriegs aufgefasst werden: als Zentralereignisse, noch einmal mit Ian Kershaw zu reden, in Europas Epoche der Selbstzerstörung.[7]

3 Vgl. Dirk Sasse, *Franzosen, Briten und Deutsche im Rifkrieg 1921–1926*, München 2006.

4 Vgl. Albert Muller, *La Seconde guerre de trente ans, 1914–1945*, Bruxelles 1947; Arno J. Mayer, *Why Did the Heavens Not Darken? The „Final Solution" in History*, New York 1988; Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Bd. 4: Vom Beginn des ersten Weltkriegs bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914–1949*, München 2003; Ian Kershaw, „Europe's Second Thirty Years War", *History Today* 55/9 (2005), 10–17.

5 Vgl. in diesem Sinne die Beiträge im vorliegenden Band von Steffen Bruendel, Maria Coors, Frank Estelmann und Anna Seidel.

6 Ernst Nolte, *Der europäische Bürgerkrieg 1917–1945. Nationalsozialismus und Bolschewismus*, Frankfurt a. M. 1987.

7 Vgl. Ian Kershaw, *Höllensturz: Europa 1914 bis 1949*, übers. v. Klaus Binder/Bernd Leineweber/Britta Schröder, München 2016, 13 (englischsprachiges Original: *To Hell and Back: Europe, 1914–1949*, New York 2015).

1 Die Stadt im Krieg: Zum Ansatz und zur Forschungslage

Die Anfangs- und die Endkatastrophe dieser Epoche, die destruktiven Höhe- oder vielmehr deprimierenden Tiefpunkte der europäischen Selbstzerstörung lassen sich auf eine Weise als ähnlich begreifen, die auf die oben angekündigte zweite Art verweist, über den Jahrestag der Einstellung der Kampfhandlungen zwischen nationalen Armeen hinauszugehen, indem der räumliche Fokus der Untersuchung verschoben wird: Anstatt sich wie zahlreiche andere literatur- und kulturwissenschaftliche Untersuchungen auf die Kampfhandlungen, die Materialschlachten, die Schützengräben und ihre literarischen und kulturellen Manifestationen und Auswirkungen zu konzentrieren,[8] haben die Beteiligten des Bandes in Bezug auf beide Weltkriege wie auch in Bezug auf die Gewalterfahrungen der Zwischenkriegszeit Praktiken und Repräsentationen des urbanen Raums in den Mittelpunkt gestellt, mithin die Stadt als materialen, kommunikativen und logistischen Schnittpunkt zwischen militärischem und zivilem Leben in den Blick genommen.

8 Um eine Auswahl aus der reichen Bibliographie rund um die Jahre 2014–2018 zu geben, vereinzelt auch in europäischer Perspektivierung: Karsten Dahlmanns/Matthias Freise/Grzegorz Kowal (Hg.), *Krieg in der Literatur, Literatur im Krieg*, Göttingen 2020; Giovanni Dotoli/Marie-Laure Grandgirard/Éric Sivry (Hg.), *Les Écrivains dans la tourmente de la Première Guerre mondiale*, Paris 2016; Werner Frick/Günter Schnitzler (Hg.), *Der Erste Weltkrieg im Spiegel der Künste*, Freiburg 2017; Jeanne E. Glesener/Oliver Kohns (Hg.), *Der Erste Weltkrieg in der Literatur und Kunst. Eine europäische Perspektive*, Paderborn 2017; Detlef Haberland/Csilla Mihály/Magdolna Orosz (Hg.), *Literarische Bilder vom Ersten Weltkrieg*, Wien 2019; Martina Ortrud M. Hertrampf/Beatrice Nickel (Hg.), *Deutsch-französische Chronotopoi des Ersten Weltkrieges*, Tübingen 2019; Alexander Honold, *Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs*, Berlin 2015; Daniela Kalscheuer, *Sieg! Heil? Strategien zur mentalen Aufrüstung im deutschen Weltkriegsfilm 1931–1939*, München 2014; Jochen Mecke/Martina Ortrud M. Hertrampf (Hg.), *Ästhetiken des Schreckens. Der erste Weltkrieg in Literatur und Film*, München 2019; Gernot Meier/Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.), *Schock, Trauma, Glorifizierung. Literarische Positionen zwischen den Weltkriegen*, Karlsruhe 2016; Christian Meierhofer/Jens Wörner (Hg.), *Materialschlachten. Der Erste Weltkrieg und seine Darstellungsressourcen in Literatur, Publizistik und populären Medien 1899–1929*, Osnabrück 2015; Miriam Seidler/Johannes Waßmer (Hg.), *Narrative des Ersten Weltkriegs*, Frankfurt a.M./Bern/Wien 2015; Katharina von Hammerstein/Barbara Kosta/Julie Shoults (Hg.), *Women Writing War, from German Colonialism through World War I*, Berlin/Boston 2018; Johannes Waßmer, *Die neuen Zeiten im Westen und das ästhetische Niemandsland. Phänomenologie der Beschleunigung und Metaphysik der Geschichte in den Westfront-Romanen des Ersten Weltkriegs*, Freiburg 2018; Niels Werber/Felix Hüttemann/Kevin Liggieri (Hg.), „Die Literatur des Ersten Weltkriegs", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 179 (2015); Anna Wołkowicz (Hg.), *Der Erste Weltkrieg in der Literatur. Zwischen Autobiografie und Geschichtsphilosophie*, Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Warszawa/Wien 2018.

Das ist alles andere als ein ausgetretener Pfad, insbesondere wenn man eine Perspektive verfolgt, die über einen engeren geographischen, nationalen, sprachlichen oder kulturellen Raum hinausweist und noch dazu darauf zielt, Literatur- und Kulturwissenschaften auf der einen Seite und Kultur-, Sozial-, Stadt- und Militärgeschichte auf der anderen Seite ins Gespräch miteinander zu bringen. Noch 2004 hatte Marcus Funck in der Einleitung zu seinem Themenheft der Zeitschrift des Deutschen Instituts für Urbanistik beklagt, Stadt- und Militärgeschichte hätten sich bis dato weitgehend ignoriert.[9] Dies galt für die deutsche Geschichtswissenschaft, es galt indes weniger für die im europäischen Ausland.[10] Seit 2013 liegt jedoch auch die deutschsprachige Monographie Friedrich Lengers über die Städte Europas in der Moderne vor. Deren zweiter Teil – immerhin 130, die Endnoten nicht eingerechnet, von monumentalen 750 Seiten – ist „Europas Städte[n] im Zeitalter der Weltkriege" gewidmet und reflektiert über die „Auswirkungen des Ersten Weltkriegs", „Gegenrevolution, Bürgerkrieg, Krieg", die „Mobilisierung, Zerstörung und Vernichtung" der Städte im Zweiten Weltkrieg und sogar über „Gewalt im städtischen Raum" in der Zwischenkriegszeit.[11]

So sind seither – und in noch einmal höherem Maß in der Spanne der hundertsten Jahrestage des Großen Kriegs – nicht wenige historiographische Untersuchungen erschienen, welche die Stadt im Krieg in den Fokus rücken. Allen voran ist dabei die als *histoire totale* apostrophierte[12] Fallgeschichte Roger Chickerings zu nennen: *The Great War and Urban Life in Germany. Freiburg 1914–1918*, auf deutsch unter bedeutsam verändertem Titel erschienen als *Freiburg im Ersten Weltkrieg. Totaler Krieg und städtischer Alltag 1914–1918.*[13] Diese und auch die anderen evo-

9 Marcus Funck (Hg.), „Stadt und Krieg im 20. Jahrhundert", *Informationen zur modernen Stadtgeschichte* 2 (2004). Vgl. auch den im selben Jahr von ihm gemeinsam mit Roger Chickering herausgegebenen Band *Endangered Cities. Military Power and Urban Societies in the Era of the World Wars*, Boston/Leiden 2004.

10 Vgl. Rainer Hudemann/François Walter (Hg.), *Villes et guerres mondiales en Europe au XX^e siècle*, Paris 1997, Antoine Picon (Hg.), *La Ville et la guerre*, Besançon 1996 sowie, grundlegend, Jay Winter/Jean-Louis Robert (Hg.), *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin 1914–1919*, Bd. 1, Cambridge 1997 und Bd. 2, *A Cultural History*, Cambridge 2007.

11 So lauten die Überschriften der Teilkapitel VIII, 1 und 3, IX, 5 und X, 1 in Friedrich Lenger, *Metropolen der Moderne. Eine europäische Stadtgeschichte seit 1850*, München 2013.

12 Christoph Cornelißen/Václav Petrbok/Martin Pekár, „Stadt und Krieg im 20. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf Deutschland und Ostmitteleuropa", in: dies. (Hg.), *Stadt und Krieg im 20. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf Deutschland und Ostmitteleuropa*, Essen 2019, 7–25, hier: 18.

13 Roger Chickering, *The Great War and Urban Life in Germany. Freiburg 1914–1918*, Cambridge 2007; ders., *Freiburg im Ersten Weltkrieg. Totaler Krieg und städtischer Alltag 1914–1918*, Paderborn 2009. Chickering kennt Freiburg i.Br. spätestens seit einem Forschungssemester 1991/92 am Militärgeschichtlichen Forschungsamt. Dass er selbst den Begriff des ‚totalen Kriegs' nicht unproblematisiert lässt, zeigt sein Aufsatz „Der totale Krieg. Vom Nutzen und Nachteil eines Begriffs", in: ders., *Krieg,*

zierten Arbeiten machen dabei zahlreiche (sub)disziplinäre Perspektiven – mal mehr, mal weniger miteinander verschränkt – fruchtbar: Sie umfassen neben jener der Militär-, Stadt-, Stadtplanungs- und Architekturgeschichte die der Sozialgeschichte, der Alltagsgeschichte, der Kulturgeschichte, der Geschlechtergeschichte, der Wissenschafts- und Universitätsgeschichte und berühren damit neben den Eingesessenen so unterschiedliche neue, in spe dauerhafte oder temporär bleibende Stadtbewohner wie militärische Generalkommandos und Mannschaften, Verwundete und Flüchtlinge, Kriegsgefangene, Deportierte und Zwangsarbeiter. Die Untersuchungen widmen sich der akuten Kriegszeit ebenso wie deren Nachwirkungen im Wiederaufbau, in der veränderten Identität des Weichbilds und, vielfach, in der Erinnerungskultur.[14] Hauptsächlich gelten die Untersuchungen, auch vergleichender Art, Städten in Nordwesteuropa – beschrieben, seit Jean-Louis Ro-

Frieden und Geschichte. Gesammelte Aufsätze über patriotischen Aktionismus, Geschichtskultur und totalen Krieg, Stuttgart 2007, 241–257.

14 Silvia Contarini/Dario De Santis/Francesco Pitassio (Hg.), *Documentare il trauma. L'Università Castrense di San Giorgio di Nogaro: saperi e immagini nella Grande guerra*, Pisa 2020; Christoph Cornelißen/Václav Petrbok/Martin Pekár (Hg.), *Stadt und Krieg im 20. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf Deutschland und Ostmitteleuropa*, Essen 2019, insbesondere die Beiträge: Katja Bernhardt, „Der Entwurf als Kampfmittel. Stadtplanungskonzepte im Reichsgau Danzig-Westpreußen", 203–232; Ján Gavura, „Kriegerischer und urbaner ‚Konflikt' in der slowakischen Zwischenkriegsliteratur", 153–172; Christoph Mick, „Krieg und Ethnizität: Lemberg im Zeitalter der Weltkriege", 173–189; Blanka Soukupová, „Die Transformationen der Identitäten der tschechischen nationalen Metropole (1918–1956)", 113–138; Marína Zavacká, „Die Stadt als formativer Raum kindlicher Regimeloyalitäten", 267–283; des weiteren: Jeffrey M. Diefendorf, *Rebuilding Europe's Bombed Cities*, New York 1990; Jeffrey M. Diefendorf, „Wartime destruction and the postwar cityscape", in: Charles Edwin Closmann (Hg.), *War and the Environment. Military Destruction in the Modern Age*, College Station 2009, 171–191; Alex Dowdall/John Horne (Hg.), *Civilians under Siege from Sarajevo to Troy*, London 2018; Robert Gerwarth/John Horne (Hg.), *War in Peace. Paramilitary Violence in Europe after the Great War*, Oxford 2012; Stefan Goebel, „Cities", in: Jay Winter (Hg.), *The Cambridge History of the First World War*, Bd. 2, *The State*, Cambridge 2013, 358–381; Grazyna Ewa Herber, *Wiederaufbau der Warschauer Altstadt nach dem Zweiten Weltkrieg. Im Spannungsfeld zwischen denkmalpflegerischen Prinzipien, politischer Indienstnahme und gesellschaftlichen Erwartungen*, Bamberg 2013; Marina Metzger, *Bewältigung, Auswirkungen und Nachwirkungen des Bombenkrieges in Berlin und London 1940–1955. Zerstörung und Wiederaufbau zweier europäischer Städte*, Stuttgart 2013; Jan Salm, *Ostpreußische Städte im Ersten Weltkrieg. Wiederaufbau und Neuerfindung*, München 2012; Dietmar Süss, *Tod aus der Luft. Kriegsgesellschaft und Luftkrieg in Deutschland*, München 2011; Dietmar Süss (Hg.), *Deutschland im Luftkrieg. Geschichte und Erinnerung*, München 2007; Danièle Voldman, „L'expérience urbaine de la guerre en Europe", *Histoire et Sociétés* 8 (2003), 35–49.

berts und Jay Winters grundlegendem Band von 1997, durch das Dreieck London-Paris-Berlin –, nur wenige hingegen Süd- oder Osteuropa.[15]

Die Beiträge des vorliegenden Bandes berühren gewiss nicht jede einzelne der angerissenen historiographischen Subdisziplinen, gelten aber doch nahezu allen der aufgezählten neuen Typen von Stadtbewohnern. Und sie bilden alle Richtungen des Kompasses ab: Städte in Italien und auf der iberischen Halbinsel – und zudem, jenseits des Mittelmeers, in Algerien – ebenso wie in Frankreich oder Deutschland, auf dem Balkan, in Polen und in Russland. Dabei war es ein besonderes Anliegen, neben den bevölkerungsreichen Staaten auch die ‚kleinen' Länder in den Blick zu nehmen, hier vertreten durch Städte in Belgien und den Niederlanden, Jugoslawien bzw. Serbien und Bosnien sowie in Litauen.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass die Forschungen zu Stadt und Krieg ganz überwiegend geschichtswissenschaftlich geprägt sind. Dort wird, wie bereits angedeutet, *eine* disziplinäre Perspektive überaus selten eingenommen; hier indessen ist sie, interdisziplinär geöffnet, zentral: die der Kultur- und Literaturwissenschaften.[16] Dies erscheint umso interessanter, als sie neben zahlreichen methodischen Implikationen ganz anders geartete Quellen – sonst durchaus marginal, wenn überhaupt, abgehandelt[17] – mit sich bringt und so die Forschungsbibliographie um eine, in doppelter Weise, neue Literatur bereichert.

Schließlich ist, gleichsam in Parenthese, noch auf ein hochinteressantes, nun nicht literaturwissenschaftliches, sondern *tout court* literarisches Projekt hundert Jahre nach dem Ersten Weltkrieg hinzuweisen, das den Nexus zwischen Stadt, Krieg

15 Vgl. Cornelißen/Petrbok/Pekár, „Stadt und Krieg im 20. Jahrhundert", 18. Diese Einleitung zu dem gleichnamigen Band umfasst einen konzisen Forschungsüberblick zum Thema „Stadt und Krieg in der historischen Forschung" (15–19), auf dem auch der hier vorgelegte teilweise aufbaut.

16 So schreiben auch Cornelißen und seine Kollegen, dass sie einen „erneuerten Blick" auf das historiographische Themenfeld von Stadt und Krieg werfen wollen, indem u. a. „verschiedentlich Anstöße aus den Literaturwissenschaften aufgegriffen werden" (Cornelißen/Petrbok/Pekár, „Stadt und Krieg im 20. Jahrhundert", 15). Als einige der wenigen dezidiert literatur-/kulturwissenschaftlich orientierten Studien, die das Thema also zu der von uns gewählten thematischen Trias von Stadt, Krieg und Literatur erweitern, seien genannt, zu unserem Untersuchungszeitraum: Martin Baumeister, *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur, 1914–1918*, Essen 2005; Eva Krivanec, *Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg. Berlin, Lissabon, Paris und Wien*, Bielefeld 2012; Vera Kaulbarsch, *Untotenstädte. Gespenster des ersten Weltkriegs in der literarischen Moderne*, Paderborn 2018; sowie zum 19. Jahrhundert: Frank Estelmann/Aurore Peyroles (Hg.), *Villes en guerre au XIX^e siècle. L'urbanité moderne à l'épreuve du conflit. Expériences, représentations, imaginaires*, Rennes 2021, in dem auch einige der im hier vorliegenden Band vertretene Autoren veröffentlicht haben, so Tobias Berneiser, Henning Hufnagel, Jean-Marc Largeaud und Olaf Müller.

17 Auszunehmen sind etwa Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, New York, London 1975 und Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge 1995.

und Literatur exploriert: 2014 haben auf Initiative des Netzwerks der Literaturhäuser in Deutschland, Österreich und der Schweiz dreiundzwanzig Autorinnen und Autoren aus zahlreichen Städten Europas ‚ihre' „Tageszeitungen von Juli und August 1914 gelesen und sich von dem darin vorgefundenen Material zu Texten anregen lassen", von Sarajevo über Rostock bis Helsinki, von Oostende über Basel bis Moskau, von Venedig über Graz bis Neukölln. Diese wurden anschließend in der Zeitschrift *Die Horen* veröffentlicht. Dabei haben sich, wie Ernest Wichner einleitend schreibt, die Schriftstellerinnen und Schriftsteller keineswegs als „dilettierende[] Hilfskräfte der Historiographie" verstanden.[18] Sie haben Texte verfasst, die, um eine in der großen zeitlichen Distanz eingezogene, zusätzliche Reflexionsebene bereichert, gewissermaßen jene Texte weiterschreiben, mit denen sich die Beiträge des vorliegenden Bandes vielfach und vielfältig auseinandersetzen.

2 Die Stadt im Krieg im 20. Jahrhundert: *Die Totale Mobilmachung* als Paradigma

Das Verhältnis zwischen Kriegsschauplatz und Stadt erscheint seit dem späten 19. Jahrhundert immer stärker als ein Kontinuum, auch jenseits der Belagerung und Stürmung von Städten, da sich die Kampfhandlungen technisch gesehen – durch die im 19. Jahrhundert noch gern in den Kristallpalästen der Weltausstellungen präsentierte Artillerie oder die nach 1914 schnell flügge und immer zerstörerischer werdende Luftwaffe – auf das Hinterland ausdehnen und die Front durch die Heimatfront verdoppelt wird, bis beide miteinander verschmelzen.[19] Damit entsteht eine fundamental neue Qualität des Krieges, welche Ernst Jünger in seinem Essay *Die Totale Mobilmachung* (1930) als Epochenscheide beschrieben hat:

> So fließt auch das Bild des Krieges als einer bewaffneten Handlung immer mehr in das weitergespannte Bild eines gigantischen Arbeitsprozesses ein. Neben den Heeren, die sich auf den Schlachtfeldern begegnen, entstehen die neuartigen Heere des Verkehrs, der Ernährung, der Rüstungsindustrie – das Heer der Arbeit überhaupt. In der letzten, schon gegen Ende dieses Krieges angedeuteten Phase geschieht keine Bewegung mehr – und sei es die einer Heimar-

18 Vgl. Netzwerk der Literaturhäuser (Hg.), „Mit dieser Welt muss aufgeräumt werden, August 1914. Autoren blicken auf die Städte Europas", *Die Horen* 59/2 (2014), Zitat aus der Einleitung: Ernest Wichner, „Der August 1914. Zu diesem Band", *Die Horen* 59/2 (2014), 3–4, hier: 3.

19 Vgl. Christoph Cornelißen, „Die Großstädte im ‚Großen Krieg'. Über die zunehmende Bedeutung der Heimatfronten", in: Christoph Cornelißen/Václav Petrbok/Martin Pekár (Hg.), *Stadt und Krieg im 20. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf Deutschland und Ostmitteleuropa*, Essen 2019, 27–44. Vgl. zu diesem Themenbereich auch die Beiträge von Thomas Klinkert und Henning Hufnagel im vorliegenden Band.

> beiterin an ihrer Nähmaschine –, der nicht eine zum mindesten mittelbare kriegerische Leistung innewohnt. In dieser absoluten Erfassung der potentiellen Energie, die die kriegführenden Industriestaaten in vulkanische Schmiedewerkstätten verwandelt, deutet sich der Anbruch des Arbeitszeitalters vielleicht am sinnfälligsten an – sie macht den Weltkrieg zu einer historischen Erscheinung, die an Bedeutung der Französischen Revolution überlegen ist.[20]

Jünger insistiert darauf, dass dieser historische Bruch mit dem Ersten Weltkrieg zwar begonnen habe, aber mit ihm noch keineswegs abgeschlossen sei – so wie im Übrigen die Rede vom ‚Totalen Krieg' denn auch, nicht nur wegen Goebbels' Berliner Sportpalastrede vom Februar 1943, gemeinhin mit dem Zweiten Weltkrieg verbunden wird, auch wenn sich diese Formel schon im Kontext des Ersten findet.[21]

Ihre Prägung geht zu einem guten Teil auf Léon Daudet zurück, den Journalisten, Rechtsintellektuellen und Brachialpolemiker, Chefredakteur der Tageszeitung *L'Action française*, des publizistischen Organs der gleichnamigen politischen Denkschule eines antidemokratischen, xenophoben, ebenso antisemitischen wie deutschfeindlichen „nationalisme intégral".

An Daudet lässt sich überdies eine besondere Verwicklung von Stadt (als dem intellektuellen Milieu wie dem sozialen Raum, welchen Daudet mit anderen teilt: ‚Paris'), Krieg, Literatur – und Politik – aufzeigen. Nach dem Krieg, 1919, sollte sich Daudet dafür starkmachen, dass der *Prix Goncourt* an Marcel Proust, seinen persönlichen Freund, für den in der ‚Welt von gestern' spielenden Roman *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* verliehen wurde und nicht an den weithin gehandelten Favoriten, den Kriegsroman ‚von unten', erzählt aus der *poilu*-Perspektive, *Les Croix de bois* von Roland Dorgelès, der an den hunderttausendfachen Tod der jungen Soldaten bereits mit den ‚Holzkreuzen' seines Titels erinnert. Daudet hat Dorgelès also durch sein Engagement um den bedeutendsten Literaturpreis Frankreichs gebracht (ein Engagement für den literarästhetisch unzweifelhaft würdigeren Kandidaten, doch welche Preisvergabe ist schon rein literarästhetisch motiviert). Auch später sollte Dorgelès diesen Preis niemals erhalten. Es steckt eine gewisse Ironie darin, dass er später aber mehr als vierzig Jahre lang über dessen Vergabe

---

20 Ernst Jünger, „Die Totale Mobilmachung", in: ders., *Blätter und Steine*, Hamburg 1934, 125–156, hier: 131–132. Zuerst erschien der Essay in dem von Jünger herausgegebenen Sammelband *Krieg und Krieger*, Berlin 1930.

21 Vgl. zur Diskussion des Begriffs in der Geschichtswissenschaft den bereits erwähnten Aufsatz von Roger Chickering, „Der totale Krieg. Vom Nutzen und Nachteil eines Begriffs" sowie insbesondere seinen Beitrag „World War I and the Theory of Total War. Reflections on the British and German Cases, 1914–1915", in: Roger Chickering/Stig Förster (Hg.), *Great War, Total War. Combat and Mobilization on the Western Front, 1914–1918*, Cambridge 2000, 35–54.

wachen würde – schon bald als Mitglied und dann sogar als Präsident der den Preis verleihenden *Académie Goncourt.*

Daudet hatte noch in der Endphase des Ersten Weltkriegs, im April 1918, ein Buch mit dem Titel *La Guerre totale* veröffentlicht, das den ‚totalen', d. h. über die Sphäre des Militärischen hinausgehenden Krieg anprangert, den Deutschland gegen Frankreich führe:

> Qu'est-ce que la guerre *totale* ? C'est l'extension de la lutte, dans ses phases aiguës comme dans ses phases chroniques, aux domaines politique, économique, commercial, industriel, intellectuel, juridique et financier. Ce ne sont pas seulement les armées qui se battent, ce sont aussi les traditions, les institutions, les coutumes, les codes, les esprits et surtout les banques.[22]

Diese weitausgreifende Definition scheint durchaus mit Jüngers ‚Totalisierung' der kriegerischen Aktivität zu konvergieren – als der „absoluten Erfassung der potentiellen Energie" eines Gemeinwesens, in dem „keine Bewegung mehr […geschieht], der nicht eine zum mindesten mittelbare kriegerische Leistung innewohnt".[23] Werden die Zivilisten durch diese Totalisierung ebenfalls zu – mindestens mittelbaren – Kombattanten, so werden sie auch zu legitimen Angriffszielen. Umgekehrt gesagt: Wo die Stadt, der Kreuzungspunkt von militärischem und zivilem Leben, in den Fokus des Konflikts gerät, verschwimmen auch die Grenzen des Gegners, des ‚Feindes', der zuvor eindeutig durch die andere Uniform kenntlich war; nun ist es, bis zum Beweis des Gegenteils, jeder andere, der mir gegenübersteht, ob in Zivil oder in Uniform.

Ein solches Verschwimmen der kategorialen Unterscheidung zwischen Soldaten und Zivilisten, die seit dem Ende der Religionskriege und dem Westfälischen Frieden (1648) in Europa zumindest einen gewissen Bestand hatte, wurde, wie eingangs angedeutet, seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in zunehmenden Maß wieder infrage gestellt. Im Amerikanischen Bürgerkrieg etwa zog der Unions-General William T. Sherman 1864 in einer Kampagne verbrannter Erde durch das konföderierte Georgia, eine Schneise der Verwüstung hinter sich lassend, vom völlig zerstörten Atlanta (*Gone with the Wind*, wie es sich dem populären Gedächtnis eingeprägt hat) bis zum Hafen von Savannah.[24] Bevor Sherman dieselbe ebenso brutale wie erfolgreiche Taktik in South und North Carolina fortsetzte – und den

---

22 Léon Daudet, *La Guerre totale*, Paris 1918, 8–9.

23 Vgl. das Langzitat oben, Jünger, „Die Totale Mobilmachung", 131.

24 Vgl. z. B. Joseph T. Glatthaar, *The March to the Sea and Beyond: Sherman's Troops in the Savannah and Carolinas Campaigns*, New York 1985; Anne J. Bailey, *The Chessboard of War: Sherman and Hood in the Autumn Campaigns of 1864*, Lincoln 2000. Vgl. auch den Roman von E.L. Doctorow, *The March. A Novel*, New York 2005, der diese Ereignisse aufarbeitet.

Südstaaten damit ökonomisch wie in puncto Kampfmoral das Genick brach –, schrieb er, ausgerechnet an Heiligabend, aus Savannah:

> I attach more importance to these deep incisions into the enemy's country, because this war differs from European wars in this particular: we are not only fighting hostile armies, but a hostile people, and must make old and young, rich and poor, feel the hard hand of war, as well as their organized armies. I know that this recent movement of mine through Georgia has had a wonderful effect in this respect.[25]

Für seine Leistungen hat die US-Armee Sherman ein besonderes Denkmal gesetzt, indem sie ihren Standard-Kampfpanzer im Zweiten Weltkrieg, den M4, nach ihm benannt hat, der seinerseits, in vielen tausend Exemplaren, besetzt nicht nur mit amerikanischen, sondern auch britischen, französischen oder sowjetischen Mannschaften, eine wichtige Rolle bei der Befreiung Europas vom Naziterror spielte.

In seinem Brief unterscheidet Sherman die eigene Art der Kriegführung zwar klar von den europäischen Usancen. Aber bald schon sollte auch in Europa die Linie zwischen der Zivilbevölkerung und dem militärischen Personal weniger genau gezogen werden. Dem Bombardement des belagerten Paris im Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 kommt dabei ein emblematischer Wert zu:[26] Die Preußen blasen der „Ville Lumière", der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, dem leuchtenden Symbol von Zivilisation und Fortschritt, das Licht aus. Der Versuch, den Krieg über eine genauere Definition des Kombattantenstatus einzuhegen, wie ihn die Haager Landkriegsordnung von 1907 unternimmt, bot nach 1914 allerdings auch nur bedingt Schutz. Guernica 1937, von Picasso ins Bild gebracht, ist ein weiteres Emblem dessen, wie der Angriff auf die Zivilbevölkerung Teil militärischer Strategie wurde. Spätestens im Zweiten Weltkrieg wurden sämtliche Demarkationen überschritten. Der Generalisierung des Feindes korrespondieren nun die „stratégies d'anéantissement", wie Jean-Marc Largeaud unterstreicht.[27] Sie führen zu nie dagewesenen Opferzahlen und Zerstörungsgraden in den Städten,[28] was Karl Schlögel den Begriff

---

25 William T. Sherman, "[Letter of William T. Sherman to Henry Halleck, December 24, 1864]", in: Jean V. Berlin/Brooks D. Simpson (Hg.), *Sherman's Civil War: Selected Correspondence of William T. Sherman, 1860–1865*, Chapel Hill 1999, 775–777, hier: 776.

26 So beschäftigen sich mit dem *siège de Paris* nicht weniger als fünf der insgesamt dreizehn Beiträge des Bandes Estelmann/Peyroles (Hg.), *Villes en guerre au XIX^e siècle.*

27 Jean-Marc Largeaud, „Introduction", in: Philippe Chassaigne/Jean-Marc Largeaud (Hg.), *Villes en guerre (1914–1945)*, Paris 2004, 8–13, hier: 9.

28 Vgl. Cornelißen/Petrbok/Pekár, „Stadt und Krieg im 20. Jahrhundert", 8; zu Bezifferungen von Opfern und Schäden vgl. 12–14.

des „Urbizids" hat prägen lassen.[29] Es ist eine Vernichtung, die auf Gegenständliches wie auf Geistiges zielt, auf die Waffen und die Waffenproduktion genauso wie auf das Selbstverständnis und die Selbstverständigungsformen. Gleichsam in Verdichtung der Definition Daudets schreibt Largeaud: „anéantissement, tout à la fois de la volonté de combattre, du moral, des capacités de production, des symboles nationaux".[30]

Diese historischen Erscheinungen bringt Jüngers Essay gewissermaßen in konzeptionelle Form. In seiner Begriffsmechanik erscheint die Totalisierung der kriegerischen Leistungen die Totalisierung der militärischen Ziele notwendig nach sich zu ziehen: Wo jede Handlung kriegerisch ist, muss für einen Sieg jede mögliche Handlung unterbunden werden. Totaler Krieg wird nur durch den totalen Sieg, durch totale Vernichtung des totalen Feinds, entschieden.

In derselben Vernichtungslogik steht letztlich auch die Shoah.[31] Und in dieser Logik steht auch das Kalkül der ersten Generation von Nuklearwaffen nach dem Zweiten Weltkrieg, steht die in den Stäben und *Think Tanks* geführte Diskussion um einen atomaren Präventivschlag, die sich zusammenfassen lässt mit dem nach mehreren Seiten provokanten Satz: „If you say why not bomb them tomorrow, I say why not today? If you say today at 5 o'clock, I say why not one o'clock?" Er stammt von John von Neumann, dem ungarisch-jüdisch-amerikanischen Mathematiker und Mitentwickler der Spieltheorie, dem – je nach Nähe und Perspektive – perfide verzerrten Vorbild für Stanley Kubricks *Dr. Strangelove* (*or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964) oder dem diabolischen, an seiner eigenen Nähe zum militärisch-industriellen Komplex zugrunde gehenden „Good Time Johnny":[32]

---

29 Karl Schlögel, „Urbizid: Europäische Städte im Krieg", in: ders., *Marjampole oder Europas Wiederkehr aus dem Geist der Städte*, München/Wien 2005, 171–182. Marjampole ist eine litauische Kleinstadt, die, so Schlögel, lange als wichtige Drehscheibe zwischen Ost- und Westeuropa fungiert hat – in Gestalt eines gigantischen Gebrauchtwagenmarkts. In diesem Sinne nimmt Schlögel auch in zahlreichen anderen Essays des Bandes, mit der Überschrift der ersten Sektion zu reden, urbane „Ortsbeschreibung als Zeitdiagnose" vor.

30 Largeaud, „Introduction", 9.

31 Vgl. Adam Piette, „War Zones", in: Kate McLoughlin (Hg.), *The Cambridge Companion to War Writing*, Cambridge 2009, 38–45; 45. Vgl. zur literarischen Reflexion der Shoah im vorliegenden Band die Beiträge von Maria Coors und Alfred Gall.

32 Zitat nach Steve J. Heims, *John von Neumann and Norbert Wiener*, Cambridge 1980, 247. Vgl. zum Spitznamen des *bon vivant* von Neumann Paul Strathern, *Schumpeters Reithosen. Die genialsten Wirtschaftstheorien und ihre verrückten Erfinder*, Frankfurt a. M. 2003, 280–282. Die britische Originalausgabe dieses Buchs bringt von Neumann alias Dr. Strangelove sogar auf den Titel: *Dr Strangelove's Game. A Brief History of Economic Genius*, London 2001. Die Ersetzung von Neumanns durch Schumpeter, des Düster-Grotesken durch das Harmlos-Spleenige für das deutsche Publikum ist bezeichnend. Vgl. auch die Erinnerungen an von Neumann zu dessen posthumem 70. Geburtstag

von Neumann starb, in neurotischer Angst vor sowjetischen Agenten einzig CIA-approbierte Krankenschwestern um sich duldend, einen frühen Krebstod, verursacht wohl durch seine persönliche Anwesenheit bei Atombombentests.

Mit zunehmender Aufrüstung geriet diese Vernichtungslogik allerdings in die Aporie der *mutually assured destruction*, so dass das 1945 über Hiroshima und Nagasaki losgebrochene Zeitalter des über- oder ultra-totalen Krieges in dem von Roger Chickering herausgegebenen Band der *Cambridge History of War* als Epoche des „Post-total warfare, 1945–2005" firmiert.[33] Sie hat Europa, wie unintentional, prekär und gefährlich auch immer, über vierzig Jahre, bis zu den 1991 beginnenden Jugoslawien-Kriegen eine historisch einmalig lange Friedenszeit beschert.

Wenn man die solcherart gezeichnete Linie bis zu Daudet zurückverfolgen kann, muss man gleichwohl betonen, dass dieser die Ausweitung der Kampfzone bei weitem nicht mit derselben Konsequenz wie Jünger denkt, selbst wenn er – dazu gleich noch – ganz offen in Vernichtungsphantasien schwelgt. Denn trotz seiner weitausgreifenden Definition des ‚Totalen Kriegs', die eine Vielzahl von Gesellschaftsbereichen einschließt, geht es Daudet, wie sich schon an den Kapitelüberschriften seines Buches ablesen lässt, vor allem um die ‚Zersetzung' der moralischen Geschlossenheit Frankreichs durch das Deutsche Reich und seine ‚Agenten'.[34]

In ähnlichem Sinne hatte Daudet die Formel vom ‚Totalen Krieg' bereits zwei Jahre zuvor, in einem Leitartikel von 1916, benutzt. Er bebt vor Empörung über den

---

durch seinen ehemaligen Assistenten Paul R. Halmos, „The Legend of John von Neumann", *The American Mathematical Monthly* 80/4 (1973), 382–394.

33 Roger Chickering (Hg.), *The Cambridge History of War*, Bd. 4, *War and the Modern World*, Cambridge 2012.

34 Daudets Text fährt nach seiner Definition denn auch fort: „L'Allemagne a mobilisé dans tous ces plans, sur tous ces points. Elle s'est livrée à un débordement de propagande, toujours acharnée, parfois intelligente, parfois stupide, rarement inutile. Elle a constamment cherché, au delà du front militaire, la désorganisation matérielle et morale du peuple qu'elle attaquait" (Daudet, *La Guerre totale*, 8–9). Damit stellt Daudets Buch das Negativ zu Erich Ludendorffs Bändchen mit dem Titel *Der Totale Krieg* dar, das 1935 erschien und in hoher Auflage in Nazideutschland zirkulierte. Die Dolchstoßlegende scheinbar analytisch unterfütternd, ficht Ludendorff darin noch einmal den Ersten Weltkrieg aus, der ihm zufolge für das Deutsche Reich nur aufgrund mangelnder ‚vaterländischer' „seelische[r] Geschlossenheit" zwischen Front und Heimatfront, der eigentlichen „Grundlage des totalen Krieges", verloren gegangen sei (Erich Ludendorff, *Der totale Krieg*, München 1935, 11. Vgl. dazu Roger Chickering, „Ludendorffs letzter Krieg", in: Rainer Hering/Rainer Nicolaysen (Hg.), *Lebendige Sozialgeschichte. Gedenkschrift für Peter Borowsky*, Wiesbaden 2003, 261–277). Zur ‚kulturellen' bzw. ‚moralischen' Mobilisierung in den verschiedenen Ländern von der Grundschule an vgl. den Sammelband John Horne (Hg.), *State, Society and Mobilization in Europe during the First World War*, Cambridge 1997; zum Verhältnis der Arbeiterbewegung – einer von Ludendorffs *bêtes noires* – zur Mobilisierung in Frankreich und Großbritannien vgl. John Horne, *Labour at War. France and Britain, 1914–1918*, Oxford 1991.

Tod von Pariser Zivilisten, die buchstäblich aus heiterem Himmel, aus der Luft, dem noch ungewohnten, eben erst für die Kriegsführung erschlossenen Element, durch eine Bombe, abgeworfen von einem Zeppelin, getötet worden waren; er bebt bis in die Typographie hinein. Gespickt mit schreienden Kapitälchen und Kursiven, fordert der Text eine angemessene Reaktion Frankreichs ein – erst ein Auge-um-Auge, dann aber, was Daudet praktikabler scheint, interne Repressalien („Conclusion: La pire folie serait de laisser sans représailles le dernier déchaînement de la férocité boche. Ces représailles sont à portée de la main."); Repressalien gegen die ‚inneren Feinde', die Daudet auch gleich benennt: die hinter einem neuen französischen Pass oder zumindest einer solchen Aufenthaltsberechtigung in Paris sich verschanzenden Deutschen – und Juden:

> L'institution de ces permis de séjour – qui ont fait la fortune des Lombard, des Garfunkel, des Rabbat, des Vigo et autres gibiers de bagne – date d'une période de début des hostilités où l'on pouvait encore, avec quelque bonne volonté d'aveuglement, croire que cette guerre serait limitée aux belligérants. Il n'en est rien. LA GUERRE QUE FAIT L'ALLEMAGNE EST UNE GUERRE TOTALE, UNE GUERRE DE TOUS SES NATIONAUX DU DEDANS ET DU DEHORS CONTRE LES NATIONALITÉS ALLIÉES. Dans cette forme de guerre, les naturalisés à la Delbrück, *que j'ai été le premier à signaler*, et les permis de séjour ou permis d'espionner jouent un rôle considérable. Ils ne sont pas seulement les yeux et les oreilles de l'ennemi chez nous. Ils sont encore le point d'appui de son retour offensif, industriel, bancaire, commercial d'après la guerre.[35]

Auf solch rassistisch-antisemitisch grundierte Feindbilder zielt Jünger indes ganz und gar nicht, anders auch als mancher von Jüngers deutschen ‚nationalrevolutionären' Autorenkollegen,[36] und noch weniger zielt er auf die Konkretionsebene gar benennbarer Individuen. Es geht ihm grundsätzlich, anders auch als Daudet in seinem gesetzteren Buch von 1918, nicht so sehr um die Effekte einer ausgeweiteten Kriegsführung auf die Gegner als vielmehr um die Veränderungen, denen die Kriegführenden selbst durch den neuartigen Krieg unterworfen sind. Jünger entwirft, vom Ersten Weltkrieg ausgehend, ein erschreckendes, mit erschreckend kaltem Blick nietzscheanischer Provenienz diagnostiziertes Zukunftspanorama („Heute blicken wir bereits durch die Risse und Fugen des babylonischen Turmes auf eine Gletscherwelt, vor deren Anblick auch das mutigste Herz noch erbebt").[37] Seinen letzten Fluchtpunkt hat dieses glaziale Panorama in nicht weniger als der

35 Léon Daudet, «Représailles. Après les raids des zeppelins sur Paris», *L'Action française. Organe du nationalisme intégral* (09.02.1916), 1.

36 Etwa Ernst Forsthoff und Carl Schmitt; siehe dazu im Anschluss weiter unten (vgl. Ulrich Bröckling, „Die Totale Mobilmachung (1930)", in: Matthias Schöning (Hg.), *Ernst Jünger-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2014, 100–104, hier: 103).

37 Jünger, „Die Totale Mobilmachung", 153.

Verabschiedung des Menschen. Das erklärt auch, warum Jünger dieser Zäsur eine größere Bedeutung als der Französischen Revolution einräumt; dieser Epochenbruch ist nicht nur von historischer Art, sondern hat auch eine fundamental anthropologische Dimension. Auf diese Weise hat der Erste Weltkrieg in einem zweiten Sinne eine neue Qualität: Er verändert das Selbstverständnis des Menschen. Er dehumanisiert: Er tilgt das Menschliche am Menschen und reiht ihn in die Dingwelt ein.

Für Jünger vollendet sich auf diese Weise, in dem nun anbrechenden „Zeitalter der Massen und Maschinen“,[38] die mit der Französischen Revolution begonnene „Demokratisierung“, die damit freilich in ihr Gegenteil umschlägt. So konstatiert er eine „wachsende Umsetzung des Lebens in Energie“,[39] d. h. eine gleichmachende, in Jüngers Optik mithin ‚demokratisierende‘ Unterwerfung aller Gegenstände, Handlungen und Wesen unter denselben quantifizierenden, ebenso physikalisch wie ökonomisch gedachten Nenner der ‚Energie‘. Als Energieaufwand betrachtet, erscheinen Krieg und Arbeit miteinander identisch, und damit erscheint Krieg als ubiquitärer Allgemein- und Dauerzustand. Insofern lässt sich dieser Essay als ein Paradigma der Zwischenkriegszeit lesen, die der hier vorliegende Band thematisch wie theoretisch umfasst: Vom Ersten Weltkrieg ausgehend, verweist er auf eine unter der Oberfläche des Friedens fortdauernde Konfliktgeschichte, die im Zweiten Weltkrieg kulminiert.[40]

Im Zeichen der „Umsetzung des Lebens in Energie“ tritt an die Stelle des bürgerlichen Individuums mit seinem unverwechselbaren Charakter und seiner persönlichen Freiheit, die allesamt eingeebnet werden, in Jüngers Begriffsmythologie der ‚Arbeiter‘,[41] der indes nichts mit dem proletarischen Gegenspieler des Bourgeois

38 Jünger, „Die Totale Mobilmachung“, 135.

39 Jünger, „Die Totale Mobilmachung“, 130.

40 Paradigmatisch erscheint der Text überdies auf eine zweite Weise – siehe dazu ausführlicher gleich weiter unten –, als Reflexion über Ort und Art des Menschen in dem durch den neuartigen Krieg transformierten Stadtraum. Diese ‚kulturalistische‘ Lektüre unterscheidet unsere Lesart von der spezialistischen Jünger-Forschung, die den Text in erster Linie im Zusammenhang von Jüngers politischer Publizistik liest, als Exponent eines deutschen Faschismus, in Teilen mehr, in Teilen weniger im Gleichschritt mit Ernst Forsthoffs *Der totale Staat* (1933), Erich Ludendorffs bereits erwähntem *Der totale Krieg* und Carl Schmitts Aufsatz *Totaler Feind, totaler Krieg, totaler Staat* (1937/38) (vgl. Bröckling, „Die Totale Mobilmachung“, 101–104).

41 Es bedarf kaum der Erwähnung, dass *Die Totale Mobilmachung* Jüngers Langessay *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, Hamburg 1932, vorbereitet. Jünger hat darin seinen kurzen Essay wie eine Teeblume aufgegossen, die sich in Kapiteln wie den folgenden entfaltet: „Der Einbruch elementarer Mächte in den bürgerlichen Raum“, „Die Ablösung des bürgerlichen Individuums durch den Typus des Arbeiters“, „Die Technik als Mobilisierung der Welt durch die Gestalt des Arbeiters“, „Der Übergang von der liberalen Demokratie zum Arbeitsstaat“.

aus der marxistischen Theorie gemein hat; er ist Gegenspieler des Bürgers, insofern dieser, wie angedeutet, Individuum ist und das heißt insbesondere auch: ins Private, gar in Augenblicke der Muße sich zurückzieht und als erstes an Bewahrung und Erhaltung seiner selbst und seines Schutzraums denkt. Jüngers Arbeiter hingegen ist schlicht – Arbeit ist Kraft mal Weg – ein ‚Energieaufwender'. Damit wiederum unterscheidet er sich nicht grundsätzlich von einer Maschine oder allenfalls durch seine kreatürliche Verletzlichkeit, weshalb er sich, in Anbetracht des allgemeinen Kriegszustands, ‚panzern' muss. So nähern sich Mensch und Maschine an, werden einander aufgepfropft, verschmelzen miteinander: Im Zeichen der Totalen Mobilmachung „genügt es nicht mehr, den Schwertarm zu rüsten, – es ist eine Rüstung bis ins innerste Mark, bis in den feinsten Lebensnerv erforderlich"; und aus umgekehrtem Blickwinkel spricht Jünger auch von „einer mit Blut gespeisten Turbine".[42]

Angesichts solcher Mensch und Metall kombinierenden „organischen Konstruktion[en]" – auch dies ist eine Formel Jüngers, aus dem Essay *Über den Schmerz* (1934)[43] –, liegt es nicht fern, Szenen aus Fritz Langs *Metropolis* (1926) zu assoziieren, Bilder von George Grosz oder Raoul Hausmann, ‚Junggesellenmaschinen', gar das *Triadische Ballett* (1922) und Hugo Balls Kostüm für den Vortrag seines Lautgedichts 1916 im Zürcher Cabaret Voltaire. Darin konnte sich Ball als Mensch kaum bewegen, zusammengesetzt, wie es war, aus mehr oder weniger gekrümmten oder zylindrischen Flächen um Beine, Rumpf, Hals und Kopf: ein Schamane aus dem Eisenwalzwerk. Jüngers Text reflektiert ganz offenkundig über Elemente, die, auf andere Weise, ebenso Dada und die Kunst der Neuen Sachlichkeit umtreiben[44] – im Übrigen bekennende Stadtkunst, d. h. dominant urban kodierte Kunst, in der Natur und Kreatur in erster Linie durch ihren Ort innerhalb des künstlichen Stadtraums, ihre Funktion für – oder gegen – ein materiell-immaterielles, technisch-soziales System bestimmt sind. So sind auch Jüngers „Schmiedewerkstätten"-Landschaften

42 Jünger, „Die Totale Mobilmachung", 132, 135.

43 Jüngers Beispiel ist dort ein japanischer Kamikaze-Torpedo, dessen Steuermann „man zugleich als ein technisches Glied und als die eigentliche Intelligenz des Geschosses betrachten kann" (Ernst Jünger, „Über den Schmerz", in: ders., *Blätter und Steine*, Hamburg 1934, 157–216, hier: 177).

44 Ja, es ist geschrieben worden, ‚Cyborgs' – im Sinne von der Verschmelzung bis hinab zu einer Verbindung schlicht qua ‚kybernetischer' Juxtaposition, zwischen Menschen und Technik –, seien in der visuellen Kultur der Weimarer Republik ubiquitär (vgl. Matthew Biro, „The New Man as Cyborg. Figures of Technology in Weimar Visual Culture", *New German Critique* 62 (1994), 71–110, zum Folgenden: 100–103). Jünger selbst ist beteiligt an dieser Bilderproduktion, nicht nur im übertragenen Sinne. Er mitverantwortet zwischen 1929 und 1933 mehrere Bildbände, darunter besonders prominent *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit*, herausgegeben von Edmund Schultz, mit einer Einleitung von Ernst Jünger, Breslau 1933. Zu Jüngers prägender Rolle bei der Erstellung dieses Bildbands, auch wenn er nicht als Herausgeber firmiert, vgl. Brigitte Werneburg, „Ernst Jünger and the Transformed World", *October* 62 (1992), 42–64.

und „in riesige Fabriken“ verwandelten „Länder […], die Armeen am rollenden Bande produzierten“,[45] bis zum funkensprühenden Paroxysmus urban konzentrierte Räume: Wie Mensch und Maschine in ihnen verschmelzen, verschmelzen hier auch Stadt und Krieg. Insofern erscheint Jüngers Essay noch auf eine zweite Weise als ein paradigmatischer Text für die Problemstellung dieses Bandes: als Text, an dem sich der kulturelle Umgang mit dem – im und durch den veränderten Krieg – veränderten Stadtraum kristallisieren lässt.

3 Stadt, Raum, Literatur, Moderne: von Mercier zu Baudelaire zu Mallarmé. Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Stadt

Will man, wie es in diesem Band geschieht, nach einem genuin literatur- und kulturwissenschaftlichen Zugang zur Stadt fragen, hat man zu Roland Barthes zu greifen: Die theoretische Fundierung der literatur- und kulturwissenschaftlichen Betrachtung der Stadt geht wesentlich auf seinen kleinen, kaum zehnseitigen Aufsatz „Sémiologie et urbanisme“ von 1967 zurück.[46] Darin hat er ihre Achsen gebahnt, indem er die Kategorien einer zur Semiotik generalisierten Linguistik auf den urbanen Raum übertragen hat. Eine Stadt lässt sich nach Barthes als Zeichen verstehen, und wie jedes Zeichen hat sie, mit Ferdinand de Saussure, einen *signifiant* und ein *signifié*, eine Ausdrucks- und eine Inhaltsseite, ist sie Bezeichnung und Bedeutung. Der *signifiant* bleibt immer gleich (oder wird allenfalls im Laufe von Jahrhunderten sprachlicher Evolution abgeschliffen, so wie das althochdeutsche *liubî* oder auch *liupa*, dem Grimm’schen Wörterbuch zufolge, zum neuhochdeutschen Wort *Liebe*). Demgegenüber ist das *signifié* mehr oder minder stets in Bewegung – vollständig und *per se*, wie Barthes aus poststrukturalistischer Warte denkt,[47] oder zumindest an seinen ‚Rändern‘, wie man mithilfe der auf Eleanor Rosch zurückgehenden Prototypensemantik sagen könnte.

---

45 Jünger, „Die Totale Mobilmachung“, 132, 135.

46 Roland Barthes, „Sémiologie et urbanisme“, in: ders., *L’Aventure sémiologique*, Paris 1985, 261–271. Der Text geht auf einen Vortrag vom Mai 1967 zurück, der zuerst in *L’Architecture d’Aujourd’hui* 143 (1970/71), 11–13, veröffentlicht wurde.

47 In der Tat kreisen alle drei der „observations“, die Barthes zu Beginn seines Textes ankündigt, um diesen Punkt des instabilen Signifikats: 1. „le ‘symbolisme’ […] n’est plus conçu actuellement […] comme une correspondance régulière entre signifiants et signifiés“; 2. „le symbolisme doit être défini essentiellement comme le monde des signifiants, des corrélations et surtout des corrélations

So auch bei der Stadt. Einerseits ist sie – entsprechend einem *signifiant* – ein topographisch definierbarer Ort mit einigermaßen klaren Grenzen. In Paris etwa markiert der *Boulevard périphérique* diese Grenze – eine Grenze, die im Übrigen engstens mit der Thematik dieses Bandes verknüpft ist: Die Stadtautobahn wurde (nach dem Zweiten Weltkrieg) auf einem Streifen der (nach dem Ersten Weltkrieg) geschleiften Stadtbefestigungen erbaut. In analoger Weise trat schon seit Ende der 1850er Jahre die Wiener Ringstraße mit ihrer imperialen Prachtentfaltung an die Stelle der alten Fortifikationen, die, wie man weiß, nicht ungeprüft geblieben waren, sondern sogar zweimal ‚den Türken' standgehalten hatten. Die Ringstraße markiert so den historischen Stadtkern, den „I. Bezirk". Innerhalb solcher Grenzen besteht die Stadt aus einem gleichfalls topographisch beschreibbaren Nebeneinander von Gebäuden und Straßen, Plätzen und Parks, die ihrerseits klar demarkiert sind – durch Bordsteine und Gitterzäune, durch Mauerwerk und Türen und nicht zuletzt, ihrerseits schon Zeichen, durch Straßennamen und Hausnummern.

Dies lässt sich bis zu mathematischer Klarheit treiben – etwa im Schachbrettmuster des Grundrisses geplanter Städte und Stadtteile wie Manhattan oder Mannheim, der ehemaligen Militär- und Festungsstadt, deren Straßen die Stadt in 144 ‚Quadrate' unterteilen, vom Kommandozentrum im Mittelrisalit des Schlosses aus, längs von 1 (am nächsten) bis, in der Regel, 7 (am fernsten) zählend, zweimal, nach links und nach rechts, und quer, auf der linken Seite (der Seite des Herzens und daher dort beginnend) von A bis K und rechts von L bis U: bereits durch die topographische Anlage eine Garantie effektiver Kommunikation und straffer Befehlsketten; im Falle eines Angriffs lässt sich ebenso präzise wie konzise angeben, wo beispielsweise durch Beschuss ein Brand ausgebrochen ist oder, wenn der Feind gar in die Festung eingedrungen wäre, wohin die Reserven zum Gegenstoß geschickt werden müssen.

Andererseits haben alle diese topographisch beschriebenen Elemente eine Funktion, bilden diese massiven *signifiants* einen Bedeutungsraum, der, je nachdem, wer sich darin bewegt und wann und wozu das geschieht, eine andere Funktion und Bedeutung annimmt – sprich, sich wandelnde *signifiés* ausbildet: „Wo sich Gebäude, Verkehrswege und Menschenmengen häufen, wird unaufhörlich kommuniziert", wie Robert Fajen schreibt, „wo Eigenes und Fremdes, Gegenwär-

---

qu'on ne peut jamais enfermer dans une signification pleine, dans une signification ultime"; 3. „actuellement, la sémiologie ne pose jamais l'existence d'un signifié définitif. […] nous nous trouvons devant des chaînes de métaphores infinies dont le signifié est toujours en retrait" (Barthes, „Sémiologie et urbanisme", 12–13).

tiges und Vergangenes, Nahes und Fernes aufeinandertreffen, wird Tag für Tag ein unermesslich dichtes Gewebe aus Bildern, Texten und anderen Zeichen geknüpft".[48]

Michel de Certeau hat die von Barthes adaptierte linguistische Dichotomie unausgesprochen in das Gegensatzpaar von *lieu* und *espace*, von Ort und Raum überführt, wobei ersterer sich durch ein (zwar historisch wandelbares, doch in einem bestimmten historischen Zeitraum) statisches Nebeneinander auszeichnet, während letzterer wesentlich durch die Dimension einer ver*gehen*den oder, vielleicht treffender, *voranschreitenden* Zeit bestimmt wird, so dass aus dem Nebeneinander ein Nacheinander, aus dem Standpunkt ein Verlauf, aus der Stasis Dynamik erwachsen kann – und im Gebrauch des Ortes, der sich in der Zeit vollzieht, der Raum entsteht. Certeau definiert in *Arts de faire* (zuerst 1980, deutsch 1988 als *Kunst des Handelns*) den Ort dementsprechend als „eine momentane Konstellation von festen Punkten", während der Raum „ein Geflecht von beweglichen Elementen" ist.[49]

Hier schimmern die Anleihen beim linguistischen Strukturalismus deutlich durch seine Konzeption: Mit den Orten verhält es sich wie mit den Wörtern, die sich synchron stets gleich bleiben in ihrer Lautgestalt, welche in der Diachronie der Sprachgeschichte aber durchaus wandelbar ist. Raum ist indessen verschieden vom Ort aufgrund der ihm eigenen zeitlichen Dimension. Er ist also immer schon Einstein'sche Raumzeit (auf die auch Michail Bachtin bei der Begriffsbildung seines vielzitierten Konzepts vom ‚Chronotopos' rekurriert), so dass man (davon abweichend, aber mit mindestens gleicher Berechtigung) Certeaus Terminologie auch griechisch fassen könnte als die Dichotomie von *geotopos* und *chronotopos*.

In Certeaus Konzeption von Raumzeitlichkeit lässt sich insofern ein Echo der dekonstruktivistischen Kritik am klassischen Strukturalismus erkennen, wie er sich dank der Arbeiten Claude Lévi-Strauss' von der Sprachwissenschaft auf zahlreiche andere Humanwissenschaften ausgedehnt hatte. Diese Kritik hat auch Barthes gepflegt; sie ist indessen insbesondere von Jacques Derrida auf den Begriff gebracht worden – als Einführung der Zeitlichkeit ins Zeichen. Dadurch wird Bedeutung dezentriert; sie wird veränderlich, ambi-, wenn nicht polyvalent, wie Derrida mit einer neologistischen Begriffsprägung nicht nur andeutet, sondern im Wort selbst vorführt: Sein Neologismus ist lautlich mit *différence* identisch, aber graphisch von

48 Robert Fajen, *Die Verwandlungen der Stadt. Venedig und die Literatur im 18. Jahrhundert*, München 2013, 33. Wo wir von *signifiant* und *signifié* sprechen, benennt Fajen, der ebenfalls die Vorreiterrolle Barthes' betont, die „zwei Gesichter" der Stadt: Sie ist einerseits ein „wirklicher, topographisch bestimmbarer Ort" mit seinen Grenzen. Andererseits besteht sie aus pluralen „Bedeutungswelten, welche die Stadt selbst schafft".

49 Michel de Certeau, „Praktiken im Raum", in Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie*, Frankfurt a. M. 2006, 343–353, hier: 345. Alle weiteren Certeau-Zitate stammen von dieser Seite.

ihr verschieden, und er oszilliert, als *différance*, im Wechsel zwischen Sprechen und Schreiben, Lesen und Hören beständig zwischen den Bedeutungen, denn *différance* meint sowohl differenzieren als auch differieren, unterscheiden und aufschieben.[50] Die Bedeutung eines Zeichens lässt sich für Derrida folglich nur in immer wieder anderen, neuen Unterscheidungen und Abgrenzungen von immer wieder anderen, neuen Zeichen bestimmen. Diese Bewegung findet nie ein Ende, kommt nie ans Ziel eines metaphysischen, bewegungslos-festen Ur-Grunds; das Erreichen eines Ziels erscheint beständig aufgeschoben. Die Bedeutung ist zuletzt diejenige (so lässt sich nun durchaus gegen die mit und im Umkreis von Derrida entwickelte Dekonstruktion des Subjekts sagen), die je situativ benutzt und gebraucht wird; die ihr voluntaristisch und per Konvention gegeben wird: Das Zeichen erhält durch die je konkrete Handlung seinen je konkreten Sinn; Gebrauch erzeugt Bedeutung, Bedeutung *ist* Gebrauch.

In analoger Weise begreift Certeau die Bedeutung des Raumes nicht als etwas Fixes, sondern als ein stets veränderliches „Resultat von Aktivitäten". Mit dem Nachdruck der Kursivierung definiert er: „Insgesamt *ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht*", und entwickelt dieses Begriffspaar von Raum und Zeit in einem Kapitel, das *Pratiques d'espace* überschrieben ist.

Dies lässt sich auch in eine makrohistorische Perspektive übertragen. Historisch haben die Soziologen einen globalen Megatrend zur Verstädterung festgestellt. Verstädterung hat, als Terminus, dabei sowohl einen quantitativen wie einen qualitativen Aspekt. Die Städte werden nicht nur – quantitativ – immer größer, sondern sie werden – qualitativ – auch immer komplexer: durch die Zunahme nicht nur von Elementen (Menschen wie Dingen) innerhalb des Weichbilds, sondern auch durch die Zunahme von Transportmitteln, Kommunikationskanälen und Aufgaben (etwa einer Versorgung der einzelnen Häuser zunächst mit einem Ablauf- und Abwassersystem, dann vielleicht mit einem Frischwasserzulauf, einer Zufahrt anstelle eines bloßen Zugangs, dann, lange nach dem fließenden Wasser, mit metaphorischem, elektrisch fließendem Strom, mit einem Fernseh-, einem Datenkabel, der letzten Abfahrt vom Datenhighway, ja mit drahtlosen Verbindungen über Antennen und Schüsseln, vom Radio, dem *wireless*, über Sat-TV bis hin zum ganz ohne sichtbare Empfangsmasten auskommenden Mobilfunk von Sprache sowohl wie auch von Daten in jeglicher Form). So wird die Stadt dank Technik und Technologie ein immer dichter geknüpftes Netzwerk, ein „Medium", mit Friedrich Kittler zu reden, das heißt ein Dispositiv, um Zahlen zu prozessieren, zu speichern und zu übermitteln, wie Kittler provozierend festhält – was mit den mobilen, gar in nur

50 Vgl. Jacques Derrida, „La différance", in: ders., *Marges de la philosophie*, Paris 1972, 1–29.

zwei Zahlen, 0 und 1, binär kodierten Computer-Daten eine schlagende Einsichtigkeit erhält.[51]

Ein Medium prozessiert, speichert und übermittelt mithin kodierte Informationen. Mit zunehmender Leistungsfähigkeit wird es allerdings zunehmend undurchschaubar, ja unkontrollierbar: Kittler verweist auf den schon erwähnten John von Neumann, der zur Beschreibung von Computernetzwerken und ihrem Daten-„Verkehr" und deren „Routing" in den Computer-„Architekturen" metaphorisch auf Elemente des Urbanen zurückgegriffen hatte.

Je dichter das Gewebe der Städte spätestens mit Beginn des 19. Jahrhunderts wurde, je nötiger es wurde, sich darin zurechtzufinden, desto mehr wurde auch eine Rede über die Stadt entwickelt. Mit Louis-Sébastien Merciers *Tableau de Paris* aus den 1780er Jahren erscheint der Gedanke der Lesbarkeit der Stadt, so Karlheinz Stierle, voll entwickelt: Dieser Text impliziert in seinen „1049 Bilder[n] der Stadt", dass die Stadt wie ein Text strukturiert sei,[52] das heißt als eine bedeutungsvolle, als sinnhaft begriffene Kombination von Elementen. Die Stadt ist Text mithin als Raum. So schreibt Mercier denn auch explizit in seinem Vorwort:

> Je vais parler de Paris, non de ses édifices, de ses temples, de ses monuments, de ses curiosités, etc. assez d'autres ont écrit là-dessus. Je parlerai des mœurs publiques et particulières, des idées régnantes, de la situation actuelle des esprits, de tout ce qui m'a frappé dans ces amas bizarres de coutumes folles ou raisonnables, mais toujours changeantes. […] Ce Livre leur [den Lesenden] apprendra peut-être quelque chose, ou du moins leur remettra sous un point de vue plus net et plus précis, des scènes qu'à force de les voir, ils n'appercevoient pour ainsi dire plus ; car les objets que nous voyons tous les jours, ne sont pas ceux que nous connoissons le mieux.[53]

Wenn die Stadt als Raum wie ein Text strukturiert ist, dann lässt sie sich genauso, analog zum Text, begreifen, lässt sich lesen und verstehen. Dabei mag die alte Idee vom *mundus sive liber naturae* – der Welt als Botschaft Gottes an seine Geschöpfe – hintergründig Pate gestanden haben. Im Großzusammenhang der Kosmologie bringt etwa auch Galilei diese theologische Metapher in Stellung, *gegen* die Theologen, seine mathematisch-astronomische Wissenschaft von der *ancilla theologiae* zur *soror* aufwertend, samt Alleinverständnisanspruch in ihrem besonderen Bereich, dem der Zahlen und Figuren im Gegensatz zu dem der Buchstaben und Sil-

51 Friedrich Kittler, „Die Stadt ist ein Medium", in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Frankfurt a. M. 2013, 181–197.

52 Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München 1993, 105–128, hier: 105.

53 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris. Nouvelle édition corrigée et augmentée*, 12 Bde., Amsterdam 1783–1788, Bd. 1, VII–VIII.

ben; doch hinter beiden Zeichensprachen steht immer noch derselbe Geist: Gottes Geist. So führt Galilei im *Saggiatore* (1623) aus, das Buch der Natur sei „in lingua matematica" geschrieben, „e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola".[54] Mit der Wiederbelebung dieser theologisch-kosmologischen Metapher im Mikrokosmos der großen Stadt einhundertfünfzig Jahre nach Galilei bei Mercier zeigt der Gedanke von der Lesbarkeit der Stadt indes auch die verschärften Bedingungen an, unter denen diese Lektüre stattfindet: Die wachsende Stadt wächst dem Menschen buchstäblich über den Kopf; in der wachsenden Stadt wird dem Menschen die eigene Schöpfung undurchschaubar.

Paradoxerweise entstand die Idee der Lesbarkeit der Stadt also in dem Moment, als sie unlesbar zu werden begann.[55] Ihre Lesbarkeit hängt freilich an der Prämisse, dass Stadt und Text – emphatisch: Stadt und Literatur – strukturhomolog sind: Beide sind gekennzeichnet von einer „Allgegenwart aufeinander verweisender Zeichen"[56] als einem Gesamt von sinnvoll angeordneten Einzelelementen, die sich, je nach Lektüreabsicht, je anders gebrauchen lassen. Man kann also durchaus versucht sein, das Unlesbarwerden der modernen Stadt mit der Verrätselung des Sinns in der modernen Literatur in Beziehung zu setzen. Paris, mit Walter Benjamin und, in seiner Nachfolge, mit vielen anderen, das Paradigma der modernen Stadt, wie sie das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat, die „Ville Lumière", korreliert, in einem schwarzen Spiegel, mit der a-mimetischen Dunkelheit der Texte eines diesem Paris zeitgenössischen, ja diese Stadt als *citoyen* gar bewohnenden Arthur Rimbaud oder Stéphane Mallarmé.

In Rimbauds rätselhaften Prosagedichten der *Illuminations* (entstanden 1872–1875) etwa fallen Titelwörter wie die wiederkehrenden pluralischen *Villes*, wie *Ville* (nun im Singular) und *Métropolitain*, wie *Ponts* und *Ouvriers* ins Auge.[57] Mallarmé wiederum lässt sich auf die Anthroposphäre der Stadt beziehen, insofern sich seine Dichtung ihre Gegenstände, sofern man überhaupt noch von Gegenständen sprechen kann, vielfach in der unspektakulären, kleinen Welt verschatteter bürgerlicher Intérieurs sucht, in Fächern, Kredenzen und quasi Morandi'schen Gefäßen,

54 Galileo Galilei, *Il Saggiatore*, hg. v. Libero Sosio, Milano 1992, 125. Vgl. dazu Mario Biagioli, „Stress in the Book of Nature", *Modern Language Notes* 118/3 (2003), 557–585.

55 Mit dieser Formulierung möchte ich die Einsicht Robert Fajens noch zuspitzen: „Die Idee des lesbaren Stadttextes liegt demnach paradoxerweise in einer zunehmenden Verrätselung des städtischen Lebens begründet" (Robert Fajen, *Die Verwandlungen der Stadt*, 34).

56 Fajen, *Die Verwandlungen der Stadt*, 39.

57 Vgl. Henning Hufnagel, „Über Wahrheit und Lüge im innerparnassischen Sinne", in: Kirsten von Hagen/Corinna Leister (Hg.), *Théophile Gautier. Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, Berlin 2022, 237–273, hier: 246.

wobei Mallarmé die Eigenart der Sprache auskostet, sie als abgelegte, zerbrochene, entfernte zu evozieren und so, nur durch Wörter, ihrer Abwesenheit Präsenz und ihnen im Rückblick Gegenwart zu geben: „aboli bibelot d'inanité sonore",[58] wie es in einem berühmten, mit seinen ausgefallenen, teils in altgriechischen Lehnwörtern vorgefundenen Reimen auf *-ixe* bzw. *-yx* und *-ore* bzw. *-or*, einem gleichsam aus Quecksilber und Gold („or") getriebenen, titellosen Sonett von 1887 heißt: der ‚abgetane Zierkram kling'nder Nichtigkeit' – vorstellbar etwa als ein funktionslos gewordenes, zerschelltes und daher entferntes Porzellantässchen, das nur noch im Hauch eines ausgesprochenen Worts, im bloßen Klang, im leeren *flatus vocis* gegenwärtig ist.

Eine solche Abkehr von der Wirklichkeit ist mit der Überforderung der Wahrnehmung im Gewimmel der Großstadt in Verbindung gebracht worden – Georg Simmel spricht von einer „*Steigerung des Nervenlebens*" in der Großstadt,[59] die in Dauerüberreizung und ‚Nervenschwäche', in Neurasthenie kippt, die Modekrankheit des *Fin de siècle*; Walter Benjamin spricht vom sozialpsychologischen Phänomen des „Chock", einer neuen Erfahrungspathologie, die den Einzelnen befällt, wenn er sich in der Menge auf den Boulevards untergehen sieht. In diesem Ertrinken und Sich-Auflösen fällt der das Individuum bewahrende „Reizschutz" aus, so dass es in gewisser Weise traumatisiert wird – insofern der „Chock" nicht als „Erlebnis" ins Selbstverständnis des Individuums integriert und damit erinnert werden kann, sondern dessen Kontinuität in einem unvermittelten (auch unvermittelt bleibenden und daher traumatischen) Ereignis aufsprengt. Wo diese Chock-Erfahrung künstlerisch produktiv gemacht wird, entsteht für Benjamin moderne Literatur – eine Literatur, die an die Stelle des (gleichsam Goethe'schen) „Erlebnisses" die „dichterische Erfahrung" setzt, eben die Erfahrung des Chocks.[60]

Benjamins Chock-Begriff, der mitunter schnell, ja umstandslos zwischen empirischem Dichter und implizitem Sprecher, zwischen Erinnerung und Imagination, Abbildung und Konstruktion, Außen und Innen, zwischen (wie nicht selten in einem marxistischen Horizont) ästhetischen und sozialen Kategorien hin- und hergleitet, ist viel kritisiert worden.[61] Unbenommen bleibt, dass mit bestimmten Gedichten

58 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, hg. v. Henri Mondor, Paris 1966, 68.

59 Georg Simmel, „Die Großstadt und das Geistesleben" [1903], in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, hg. v. Rüdiger Kramme, Frankfurt a. M. 1995, 116–131, hier: 116.

60 Walter Benjamin, *Schriften*, hg. v. Theodor W. Adorno, Frankfurt a. M. 1955, Bd. I,2, insbesondere der Aufsatz „Über einige Motive bei Baudelaire", Zitate: 557, 613, 614. Vgl. dazu Karl Heinz Bohrer, *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Frankfurt a. M. 1996, 101–105.

61 Vgl. mit besonderer Vehemenz Bohrer, *Der Abschied*, insbesondere das Kapitel „Walter Benjamins sozialhistorisches Mißverständnis", 77–107, mit den Literaturangaben in Fußnote 221. Die In-

Baudelaires sich in der Lyrik etwas fundamental verändert, insofern in ihnen die Sprechinstanz nicht in idealischer Muße Erinnerungen aufruft, sprich sich ungebrochen der eigenen Kontinuität und Stabilität ebenso wie der Kontinuität und Stabilität der Welt, die sie umgibt, vergewissern kann, sondern die Wahrnehmungssituation als eine Alltagssituation inszeniert wird, in der die Sprechinstanz von einem plötzlichen, unvermittelten Verlust befallen wird: Verlust sowohl des Besprochenen als auch Verlust der Zeit, sofern sie mehr sein soll als der diskontinuierliche Augenblick.

So lässt sich Karl Heinz Bohrers Baudelaire-Interpretation in seinem Buch *Der Abschied. Theorie der Trauer* (1996) zusammenfassen und zugleich zuspitzen.[62] Ihr Paradigma ist Baudelaires Sonett *À une passante*, in dem, im lärmenden Gewimmel der Großstadt, eine Frau in Trauerkleidern am Sprecher-Ich vorübergeht. Es ist eine ebenso flüchtige wie nichtsdestoweniger gefährliche Begegnung, die den Sprecher wie in einem epileptischen Anfall oder unter einem Hoch-Volt-Stromstoß zusammenzucken lässt. Diese unwillkürliche Verkrampfung seines ganzen Körpers löst ein inneres Geschehen aus, eine innere Reflexion eben jenes Zeitverhältnisses der unvermittelten Plötzlichkeit seiner Begegnung, während die Passantin je schon weitergegangen, je schon verschwunden ist. Wahrnehmung wird so durch ein imaginatives Sprechen überschrieben, nicht zuletzt im Schlussvers („Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !"[63]), ein Sprechen, das Möglichkeiten entwirft, während mit dem Verfall der kontinuierlichen Zeit in einen diskontinuierlichen Zeitpunkt auch der Wirklichkeitsbezug zugunsten eines inneren, eines Selbstbezugs, verfällt. Bezeichnenderweise artikuliert Baudelaire diesen Verfall des Wirklichkeitsbezugs in einer eigens für die zweite Auflage seiner *Fleurs du Mal* (1861) eingefügten und komponierten Abteilung mit dem Titel *Tableaux parisiens:* Hatte Mercier unter dem (singularischen) Titel *Tableau de Paris* die Lektüre der Stadt (Paris) eingeläutet, läutet ihr Baudelaire mit den (pluralischen) *Tableaux parisiens* (die Merciers suggerierte Einheit und Gesamtschau in die Vielfalt diskrepanter Ansichten auflöst) keine hundert Jahre später schon die Totenglocke: als Distanznahme von der Wirklichkeit, die dem Subjekt im Chock zu nahe getreten ist.

Eine solche mehr oder minder weit, bis hin zur Verneinung reichende Problematisierung der eigenen Wahrnehmung im Zeichen von nichtintegrierbarem, Diskontinuität und Imagination auslösendem Chock ist schließlich auch das verbindende Element zwischen der modernen Lyrik als Stadtlyrik und den großen

terpretation des Chocks gehört zu den am heißesten diskutierten Kernfragen der Baudelaire-Forschung.

62 Bohrer, *Der Abschied*, 161–181 („Die Aufhebung des epiphanen Moments: ‚À une passante'").

63 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, hg. v. Claude Pichois, Bd. 1, Paris 1975, 92–93.

Stadtromanen der klassischen Moderne, in denen, wie Robert Fajen unterstreicht,[64] das Konzept der Lesbarkeit der Stadt in Frage gestellt wird: In James Joyces *Ulysses* (1922), John Dos Passos' *Manhattan Transfer* (1925) und Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929). In allen findet man den Versuch einer totalisierenden Darstellung bei gleichzeitiger Verneinung totalisierender Darstellungsinstanzen. Indes gibt keiner dieser Romane den Wirklichkeitsbezug in einem Maße auf wie die Gedichte; die Wahrnehmung von Wirklichkeit wird problematisiert, nicht verabschiedet; die Prosa ist weit enger an Mimesis geknüpft als die schon als Vers, als metrische, rhythmische und klangliche Einheit sprach-selbstbezügliche Lyrik. Insofern darf, mit dem vielzitierten Untertitel eines frühen Poetik-und-Hermeneutik-Kolloquiumsbands (1966), *Lyrik als Paradigma der Moderne* gelten, freilich als ein Paradigma, das variierend durchgespielt wird. Deutlich ist indes auch: Dieses Paradigma entzündet sich an der Stadt; moderne Literatur bezieht sich auf sich selbst durch die Stadt.

4 Kleine Narratologie der Stadt im Krieg: Typologie der triadischen Relation von Stadt, Krieg und Literatur

Oben haben wir geschrieben, dass Front und Hinterland im Zeichen der Totalen Mobilmachung miteinander verschmelzen. Damit ist die Stadt, die die Truppen stellt und unterhält, tendenziell nicht weniger vom Krieg betroffen als die Stadt, die sich der Truppen erwehrt oder sich den Truppen ergibt – Hamburg 1943 im Phosphor-Bombenkrieg der „Operation Gomorrha" genauso wie die labyrinthische ‚Hölle' des ‚Rattenkriegs' 1942 von Stalingrad. Dennoch ist es geboten, die unterschiedlichen Formen beschreibend zu differenzieren, in denen Stadt und Krieg sich typologisch relationieren lassen, – und diese zweistellige Typologie sogleich zu einer dreistelligen zu erweitern und die Relation von Stadt und Krieg mit Literatur zu relationieren, in einer quasi Genette'schen Narratologie, freilich ohne dessen scholastische Neologismen. Es gilt im Folgenden in der Tat, die vieldimensionalen Möglichkeiten der Bezugnahme von Literatur auf die Stadt im Krieg zu verdeutlichen. Nur dank möglichst präziser Unterscheidungen lässt sich ja erst feststellen, wo überall Grenzen überschritten und Differenzen eingeebnet werden.

Erste Differenz: Die Stadt ist entweder militärisches Ziel oder sie ist es nicht. Das ist nur auf den ersten Blick banal, denn selbst wenn die Stadt materiell intakt

64 Fajen, *Die Verwandlungen der Stadt*, 35.

ist, ja, ihre Bewohnerinnen und Bewohner nicht nur physisch, sondern auch psychisch vom Kriege gänzlich unberührt bleiben, kann sie, durch eine Beobachtungsinstanz, sei es literarisch, künstlerisch, journalistisch oder sogar bloß lebensweltlich-konversationell, durch die Brille des Krieges wahrgenommen, durch den *frame* ‚Krieg' reflektiert werden: Eine unübersehbare Absenz ist eine gespenstische Präsenz. Maurice Barrès beispielsweise war als Schreibtischstratege der Erste Weltkrieg selbst in den stillen Straßen von Neuilly stets gegenwärtig, weil er sich seit August 1914 jeden Morgen zum Schreiben eines patriotischen, den Kampfgeist steigernden oder zumindest erhaltenden Zeitungsartikels verpflichtet fühlte, so dass ihn, als er zum Zwecke einer *entente toujours plus cordiale* im Sommer 1916 durch Großbritannien tourte, die offenbar bruchlose Fortsetzung des heiteren Vorkriegslebens in einem so strahlend wie je erleuchteten London durchaus konsternierte.[65]

Solcherart schockierende Kontraste von Krieg und Frieden, Leid und Freud, Tod und Leben sind denn auch ein zentrales Konstruktionsprinzip von Curzio Malapartes autofiktionalem Roman *Kaputt*, 1944 erstmals, mit diesem ‚deutschen' Titel publiziert, den Malaparte im Epigraph seines Vorworts vom „hebraischen [sic] Koppâroth, Opfer, oder französisch Capot, matsch, zugrunde gerichtet, entzwei" ableitet (Quellenangabe: „Meyer, Conversationslexikon, 1860")[66] – *Kaputt* ist ein Text also über ein Europa, das materiell nicht weniger als moralisch in Trümmern liegt. Er beginnt im Palais *Valdesmarhudde* in der neutralen Kapitale Stockholm, in einem Kapitel mit der Proust'schen Überschrift, scheinbar sorglos-gestrig, *Le Côté de Guermantes* und zeigt ‚Malaparte' im Gespräch mit dem schwedischen Prinzen Eugen, der, anders als sein habsburgisch-savoyardischer Namensvetter zweihunderfünzig Jahre vor ihm, kein Feldherr war, sondern, jenseits der repräsentativen Pflichten eines Königssohns, das friedliche Metier eines Kunstmalers ausübte (der genannte Palais beherbergt denn auch heute ein Kunstmuseum, das auf die Sammlung des Prinzen zurückgeht). In diesem Palast-*qua*-Villa-*cum*-Atelier, einem Jugendstilbau, dessen exquisite Interieurs und klare Architektur die meisten Ranken des *art nouveau* im Geiste eines nüchterneren *Empire* bändigt und beschneidet, erzählt Malaparte dem Prinzen von den Horrorn der Ostfront, bis Eugen am Ende des dritten Kapitels ausruft, auf Französisch, in der Sprache der Mondanität, einer Sprache, die, wie angedeutet, auch der Ort ihrer Zusammenkunft spricht: „‚Taisez-vous' […]. Poi si piega verso di me, e dice a voce bassa: ‚Ah! si je pouvais souffrir comme vous!'".[67] An diesem friedvollen Ort, nah am „cuore di Stoccolma", wie der

65 Vgl. Frank Field, *British and French Writers of the First World War*, Cambridge u. a. 1991, 44. Vgl. auch den Beitrag von Henning Hufnagel im vorliegenden Band.

66 Curzio Malaparte, *Opere scelte*, hg. v. Luigi Martellini, Milano 1997, 429.

67 Curzio Malaparte, *Opere scelte*, 499.

Erzähler gleich auf der ersten Seite des Buches explizit festgehalten hatte, ist Malaparte mit seinen Evokationen des bestialischen Vernichtungskriegs dem Herzen des Prinzen augenscheinlich zu nahegetreten.

Wenn die Stadt hingegen militärisches Ziel und damit Ort von Kämpfen ist, kann sie dies sein 1. als Stadt *an* der Frontlinie oder 2. als Stadt, *durch* die die Frontlinie verläuft, oder 3. als Stadt mehr oder weniger *nah und fern* von der Front, im Hinterland, an der Heimatfront, so dass in diesen letzteren Fällen der Kampf weniger über Soldaten denn über Kanonen, Raketen und Flugzeuge, weniger über Krieger als über Kriegstechnik geführt wird. Die größte Präsenz des Kriegs in der Stadt, ja, die *Durchdringung* der Stadt durch den Kampf liegt 4. im Bürgerkrieg und in der Revolution vor,[68] einem Kampfgeschehen, in dem die städtischen Fronten eher politisch-soziologisch denn räumlich-geographisch gezogen sind, zwischen den Menschen, quer durch die Familien, bisweilen in den schwankenden, hin- und hergerissenen Subjekten selbst.

Darauf eine andere Perspektive aufbauend, kann man einen Krieg *um* die Stadt von einem Krieg *in* der Stadt und einem Krieg *gegen* die Stadt unterscheiden: die belagerte und berannte von der gestürmten und in Krieg oder Bürgerkrieg umkämpften Stadt und diese beiden von der zu zerstörenden, zu vernichtenden, auszulöschenden Stadt[69] – auszulöschen durch Bombardement, Aushungerung oder Deportation, so dass von der Stadt nach der Vernichtung des städtischen Lebens, ähnlich einem gebleichten Korallenriff, nur noch das Gerippe der Bauten bleibt: ein Ort ohne Raum.

Man kann damit sagen, dass sich der Krieg in der Regel – außer im Fall der Blockade und jenem der noch euphemistischeren ‚Säuberung' – gegen die Stadt als Ort richtet, gegen das materielle Substrat, mit dem Ziel, den Gebrauch der Stadt als eines bestimmten Raums zu unterbinden: als ‚Schmiedewerkstätten-Landschaft', ‚die Armeen am rollenden Bande produziert', um Jüngers Formulierung aus der *Totalen Mobilmachung* aufzunehmen – Armeen sowohl im Hinblick auf die sie konstituierenden Menschen als auch das sie einsatzbereit machende Material –, als Logistikdrehscheibe und strategischen Wege- und Verkehrsknotenpunkt oder auch als Verwaltungszentrum oder gar Hauptstadt eines Staates, was neben Ort und

68 Vgl. Largeaud, „Introduction", 10.

69 Vgl. die Typologie Jean-Louis Dufours, paraphrasiert von Frank Estelmann und Aurore Peyroles: „la guerre contre la ville (la ville assiégée), la guerre dans la ville (la ville assaillie, la ville insurgée), la guerre à la ville (la ville bombardée, la ville otage)", nach Jean-Louis Dufour, *La Guerre, la ville et le soldat*, Paris 2002, vgl. Frank Estelmann/Autore Peyroles, „Introduction. Quand la guerre s'invite en ville : représentations et perspectives", in: dies. (Hg.), *Villes en guerre au XIX^e siècle. L'urbanité moderne à l'épreuve du conflit. Expériences, représentations, imaginaires*, Rennes 2021, 7–20, hier: 7.

Raum zu einer weiteren, dritten Ebene überzuleiten vermag: der semiotischen Ebene der Stadt als Symbol.

Zum Teil deutet sich diese Ebene in der gleichwohl nicht mit Ort und Raum identischen, sondern vielmehr zwei verschiedene Raum-Arten bezeichnenden Dichotomie an, die Aurore Peyroles und Frank Estelmann einführen als die Unterscheidung zwischen *urbs* und *polis*[70] bzw. – vielleicht besser anstelle des griechischen Ausdrucks – der *civitas*, zumal sich von diesem Wort, das zunächst Bürgerrecht und Bürgerschaft und dann metonymisch auch den Ort deren Gemeinwesens bedeutet, die romanischen Wörter für ‚Stadt' ableiten – *ciudad*, *città*, *cité* – sowie, nicht zu vergessen, importiert durch die normannischen Eroberer, die englische *city*. Genauso leiten sich von *urbs* Urbanismus (*urbanistica*, *urbanismo*, *urbanisme*) als räumliche Bau-Konfiguration sowie Urbanität (*urbanità*, *urbanité*) als ‚Stadt-lichkeit' und ‚Stadt-artigkeit', als Konfiguration des ‚stadt-lichen', ‚-artigen', gepflegten Umgangs miteinander ab. Im Einklang mit diesen Etymologien soll *urbs* laut Peyroles und Estelmann den städtischen Zusammenhang bezeichnen als „espace de sociabilité urbaine", insofern er die Entfaltung menschlichen Soziallebens (persönlichen, wirschaftlichen, kulturellen und anderen Austauschs mehr) ermöglicht; *civitas* als „espace politique",[71] in dem sich die politisch-gesellschaftliche Organisation eines Gemeinswesens abbildet.

Deren beider in Barthes' Sinne ‚mythische' Bedeutung[72] ist das, was ich mit der Stadt als Symbol fassen will: eine konnotative Bedeutung, eine geläufige Assoziation, für die der *signifiant*-Ort und der *signifié*-Raum zu einem neuen *signifiant* eines Zeichens zweiter Ordnung verschmelzen – einem Ort in metaphorischem, übertragenem Sinne, als *topos* eben im Sinne eines feststehenden Verständnisses, eines Bedeutungsmusters, losgelöst von jenen stets konkreten und veränderlichen Praktiken, die nach Certeau einen Ort ja erst und je temporär zu einem Raum machen, und doch mit einem bestimmten Typ von Praxis allgemein verknüpft.

In diesem Sinne ist Paris als „Ville Lumière" die mythisch-symbolische *urbs* der Zivilisation, des Fortschritts und, auch, der Lebenslust, und womöglich paradigmatisch kommen alle diese Elemente in komisch-verdrehter Weise zusammen in Jacques Offenbachs *Orphée aux enfers* (1858), worin die griechischen Götter und Heroen zu Bürgerinnen und Bürgern des Zweiten Kaiserreichs geworden sind und sowohl Olymp als auch Hades die Facetten des modernen Paris vertreten. Als Stadt der Revolutionen von 1789, 1830 und 1848, in gewisser Weise auch der *Commune* 1871 und des *mai 68*, ist Paris die mythisch-symbolische *civitas* der Volkssouveränität

70 Estelmann/Peyroles, „Introduction. Quand la guerre s'invite en ville", 8.
71 Estelmann/Peyroles, „Introduction. Quand la guerre s'invite en ville", 8.
72 Vgl. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris 1957.

und Demokratie. Als *urbs symbolica* von Kunst, Kultur und Literatur war Paris selbst den Nazi-Besatzern so wichtig, dass sie für einen stets gesicherten Zustrom von Papier für die Buchproduktion sorgten und einiges unternahmen, um das weitere Erscheinen der *Nouvelle Revue Française* zu betreiben, bis Mitte 1943 durchaus erfolgreich. Entsprechend wurde 1942 mit allem Aufwand eine Retrospektive für Arno Breker in der Orangerie des Louvre organisiert (wo heute Monets Seerosen-Panorama zu sehen ist), und während Goebbels' Propagandaministerium einen Vertreter der ‚Neuen deutschen Kunst' feierte, versuchten die französischen Offiziellen, alle in Zivil, vor den deutschen Besatzern, die in Militäruniform, selbst die Diplomaten, zur Ausstellungseröffnung gekommen waren, die Machtverhältnisse ein wenig zu ihren Gunsten zu verschieben, indem sie Breker als Bildhauer der französischen Tradition etwa eines Maillol oder Rodin priesen, sekundiert auch von Nichtoffiziellen, echten Kulturschaffenden wie Jean Cocteau.[73] Auf diesem Ansehen von Paris beruht noch Quentin Tarantinos bitterböser Märchen-Film *Inglorious Basterds* (2009) (der in der Tat mit dem Schriftzug beginnt „Chapter 1: Once upon a time… in Nazi-occupied France"), in dem in einem Pariser Kino während der Premiere eines ‚Neuen deutschen Propaganda-Films' die gesamte Naziprominenz, Hitler, Goebbels, Göring inklusive, in einem Akt poetischer Gerechtigkeit verbrannt wird.

Als ein zweites Beispiel für eine Stadt, die wegen ihres Symbolgehalts zum militärischen Ziel wird, lässt sich das von der Deutschen Wehrmacht berannte Stalingrad 1942 nennen. Einesteils zwar ein Verkehrsknotenpunkt an der Wolga von unleugbar strategischem Wert, weil über ihn massive Hilfslieferungen der Westalliierten liefen, die zur Resilienz der Sowjetunion beitrugen, war Stalingrad andernteils aber auch Symbolstadt Stalins, die es gerade deshalb einzunehmen und, auf der anderen Seite, unbedingt zu verteidigen galt. Auf ebensolche Weise ist drittens die Stadt Venedig Symbol von Kunst schlechthin, deren Bombardement im Ersten Weltkrieg die österreichischen Angreifer als umso barbarischere Barbaren erscheinen ließ, auch wenn sie es durchaus auf die modernen, neben den getroffenen Tiepolo-Fresken vorhandenen Industrie- und Militäranlagen abgesehen hatten.[74]

In der Zerstörung des Stadt-Ortes zur Unterbindung eines bestimmten räumlichen Gebrauchs kommt es freilich zur Emergenz neuer Raumpraktiken. Der Krieg (oder schon die Kriegsgefahr) bringt, wie Jean-Marc Largeaud unterstrichen hat, einen spezifischen Urbanismus hervor[75] – man denke etwa an die mittelalterlichen

73 Vgl. Patrick Neuhaus, *Die Arno Breker-Ausstellung in der Orangerie Paris 1942. Auswärtige Kulturpolitik, Kunst und Kollaboration im besetzten Frankreich*, Berlin 2018.

74 Vgl. dazu den Beitrag von Henning Hufnagel weiter unten in diesem Band.

75 Largeaud, „Introduction", 10.

Stadtmauern, die Vauban'sche Geometrie der Kasematten und Redouten, an die Hochbunker von Flak und Luftschutz, die in aller Eile in den Städten der ‚Festung Europa' des Zweiten Weltkriegs in Form gegossen wurden, oder auch die Betonmassen der U-Boot-Bunker in Städten wie La Rochelle oder St. Nazaire, die so gewaltig sind, dass sie sich nach dem Krieg nicht entfernen ließen – und neue Umgangsweisen erfahren mussten.[76] Ebenfalls im Gefolge des Krieges werden Orte verändert, sei es durch Wiederauf- und Neubau, sei es durch die Errichtung von Monumenten und Denkmälern, sei es, dass Trümmer als Trümmer bewahrt werden wie lange Zeit, aus Not oder aus Tugend, die Dresdner Frauenkirche oder wie weiterhin, eingefasst in ein neues, seinerseits schon historisch gewordenes Ensemble, die Westberliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche.

In der sich darin ausdrückenden nachzeitigen Präsenz und Reflexion des Krieges in der Stadt als bewusste Erinnerung an das Kriegsereignis (durch Denkmäler) oder als sein mehr oder minder traumatisches Erbe (durch die Trümmer), die im Alltags-Raum vieler Stadtbenutzerinnen und -benutzer (zumal der nachgeborenen) indes kaum einen Platz und Stellenwert haben, deutet sich eine Analogie zur Literatur über die Stadt im Krieg an.[77] Auch sie ist in aller Regel durch Nachzeitigkeit geprägt, selbst wenn sie, zum Beispiel über Anleihen bei der Oralität und die Verwendung des historischen Präsens, Unmittelbarkeit suggeriert.[78] Diese kann man jedoch *qua* literarischer Technik bezüglich jeder beliebig fernen Vergangenheit erzeugen – der Plünderung Roms durch Alarichs Visigoten 410 oder des Falles des Weströmischen Reiches 476, des *Sacco di Roma* 1527 und der ‚*Roma città aperta*' 1944. Zwischen der erlebenden und der erzählenden Instanz tut sich immer eine Differenz auf, selbst wenn sie diese zu verbergen suchen; zwischen *res* und *gesta* passt immer ein Blatt Papier. Aufschreiben und Erinnern sind zwei Seiten derselben Medaille, des Propriums von Literatur: einerseits die Speicherung, emphatisch und damit auch nicht unproblematisch: die Bewahrung, andererseits die Weitergabe, ebenso emphatisch und ebenfalls nicht unproblematisch: die Immortalisierung von Vergangenem und Vergänglichem – seien es Handlungen, Personen, Institutionen, Kunstwerke oder Bauten, ja, sogar andere Texte, im Zitat, durch Beschreibung oder

76 Man darf hier durchaus Paul Virilio, *Bunker Archéologie. Étude sur l'espace militaire européen de la Seconde Guerre mondiale*, Paris 1975 assoziieren, auch wenn sich Virilio in erster Linie auf die Bunker des sogenannten ‚Atlantikwalls', an der bedeutungsschweren Grenze zwischen Land und Meer, nicht Stadt und Land, konzentriert.

77 Vgl. für das 19. Jahrhundert Estelmann/Peyroles, „Introduction. Quand la guerre s'invite en ville", 10.

78 Vgl. z. B. die Ausführungen zu den in einem solchen Gestus, desungeachtet 25 Jahre nach dem Geschehen aufgezeichneten Erinnerungen Miron Białoszewskis an den Warschauer Aufstand im Beitrag von Anna Seidel.

Kopie. Diese Tradierungsleistung von Literatur, gebunden an das scheinbar unbeständige Medium Sprache, doch tatsächlich *aere perennius*, liegt mithin, mit Benjamin gesprochen, in dessen unauratischem Charakter, in seiner Reproduzierbarkeit.

Umgekehrt kann man sich zwar tatsächlich eine weitgehend gleichzeitige Produktion – etwa in Tagebüchern, Blogposts, Tweets, Videos und anderen Foren und Formaten – sowie, zumindest heute, gar gleichzeitige Rezeption des Echtzeit-Augen- und Ohrenzeugnisses von den Ereignissen vorstellen, doch selbst wenn diese dann gesammelt als ‚Dokument' in einem Buch oder auch einem Web-Archiv publiziert und konserviert würden, bekämen sie in der veränderten Rezeptionsform der Sammlung, des Archivs wieder einen nachzeitigen Charakter. Eine Gleichzeitigkeit kann auch noch bei der breiteren Gegenwart eines aus einzelnen Ereignissen bestehenden Ereigniszusammenhangs in Anschlag gebracht werden und damit eine Wirksamkeit der (etwa als Gedicht, Zeitungsartikel, Zeitungsfoto oder Karikatur) medialisierten Reflexion auf die Ereignisse selbst.[79]

Daneben ist selbst eine Vorzeitigkeit der Reflexion vor dem Ereignis weniger ungewöhnlich als es auf den ersten Blick scheinen mag: Zu denken ist an die apokalyptische Vision, an den von der Gegenwart extrapolierenden Zukunftsentwurf, mehr oder minder bruchlos vereinbar mit dem jeweils historisch geltenden Wirklichkeitsmodell, etwa die Prophetien des Alten Testaments, die *Apokalypse* des Johannes oder H.G. Wells' *War of the Worlds* (1898).[80]

Zuletzt soll auch eine ‚Unzeitigkeit', eine utopische Zeitlosigkeit nicht selten allegorischer Reflexion der Stadt im Krieg durch Literatur als durchaus prominent gepflegte literarische Möglichkeit erwähnt werden. Beispielsweise erscheint in dem Roman *Le Rivage des Syrtes* (1951) von Julien Gracq der – als Konsequenz erwähnte, aber nicht auserzählte – Untergang der dekadenten See- und Stadtrepublik Orsenna in einem jahrhundertealten, doch plötzlich neu entfachten Krieg mit dem südlichen Land Farghestan, schon dank dieses Namens *far, far away*, als vergangene Zukunft Venedigs, wenn nicht gar zukünftige Vergangenheit Europas. Der städtische Mikrokosmos einer Bergfestung, von der aus der titelgebende *Deserto dei Tartari* (1940) im Roman Dino Buzzatis in beständiger Erwartung beobachtet wird, eine Leere und Einöde, deren Name sich aus einem widerhallenden Echo eher als von

79 Vgl. z. B. die Beiträge von Joseph Jurt zum Pariser Aufstand 1944 und von Frank Estelmann zum Spanischen Bürgerkrieg.

80 Mit diesem letzteren, gerade noch im 19. Jahrhundert verfassten und für das 20. Jahrhundert prophetischen Text, nicht dem Buchstaben des städtevernichtenden Lichtstrahls, aber dem Geist der Atombombe nach, beginnen bezeichnenderweise sowohl Largeaud als auch Peyroles und Estelmann ihre jeweiligen Reflexionen zur Stadt im Krieg im 20. bzw. 19. Jahrhundert (vgl. Largeaud, „Introduction", 8; Estelmann/Peyroles, „Introduction. Quand la guerre s'invite en ville", 7).

einer ethnographischen Bezeichnung herleitet, wird gar zum Sinnbild menschlicher Existenz, und nicht von ungefähr hat sich Albert Camus für diesen Autor begeistert.

Mit der Prophetie und der Allegorie sind zwei besondere Fälle literarischer Darstellung im Spannungsfeld von Faktualität und Fiktionalität aufgerufen, in dem fiktive oder auch als real markierte Städte in ebenso fiktiven oder empirisch belegbaren Kriegen präsentiert oder als jeweils solche in die je anderen Kontexte eingebettet werden können, wobei sich ihre Funktionen verändern, in zahlreichen Unterformen vom Dokumentarischen, Zeugnis- und Zeugenhaften über das Autobiographische, Autofiktionale bis zur realistischen oder phantastischen, märchenhaften oder parabolischen Fiktion.

Je nach Standpunkt und Absicht kann der Vektor der Darstellung der Stadt im Krieg dabei auf der Kontinuität – und sei sie als kontinuitätsstiftende Rekonstruktion der unwiederbringlich zerstörten Stadt und Stadtgemeinschaft – oder auf der – positiv oder negativ vermerkten – Veränderung liegen, auf den Effekten des Kriegs auf Ort und Raum, nicht zuletzt in der Hervorbringung eines anderen Ich oder der Emergenz eines besonderen Wir angesichts von Bedrohung und Zerstörung, Befreiung und Neubegründung.[81]

Von diesem Vektor zu unterscheiden und entsprechend potentiell anders mit ihm zu kombinieren ist dabei, wie angedeutet, der Standpunkt, der *point of view*, die Perspektive, die ‚Fokalisierung', mit Genette zu reden: Es kann eine unbetroffene, gleichsam olympische, was nicht notwendig heißt indifferente und empathielose Überperspektive sein oder eine des *embedded narrator*, ein Terminus, der in Ähnlichkeit zum *embedded journalist* verstanden sei, der einen Truppenteil als Kriegsberichterstatter begleitet, was ihm ein zwar unmittelbar-authentisches, indes nur ausschnitthaftes und womöglich durch Zensur in diesem Ausschnitt zusätzlich verkleinertes Bild vom Krieg ermöglicht, das damit ohne Zusammenhang bleibt: so chaotisch, wie in Stendhals *La Chartreuse de Parme* (1839) Fabrice Del Dongo im Getümmel, fern vom Feldherrnhügel und erst recht vom Katheder militärgeschichtlicher Forschung, die Schlacht von Waterloo erscheint: ohne jeden Über-Blick.

Der mit der jeweiligen Perspektive verbundene Wissensstand differenziert sich weiter, durchaus nicht immer linear, je nach der Rolle, der Aktantenposition und *agency*, die der einzelnen Figur oder Person zukommt, doch auch nach der Situation, in der sie sich befindet, zusätzlich gefiltert oder angereichert durch die Prä-

81 Vgl. ähnlich Estelmann/Peyroles, „Introduction. Quand la guerre s'invite en ville", 15. *In concreto* des vorliegenden Bandes vgl. dazu Passagen im folgenden Abschnitt 5 und die dortigen Hinweise auf die entsprechenden Beiträge.

ponderanz je des erlebenden oder des erzählenden Ich. Dieser *embedded narrator* kann vom Kriegsgeschehen in der Stadt tangiert sein als Angegriffener oder Angreifer, Parteigänger oder Neutraler, Zivilist oder Soldat, Handelnder oder Betroffener, Täter oder Opfer, durchaus im Verlauf des Geschehens wechselnd, als Mann oder Frau, Erwachsener oder Kind, Verwundeter, Kranker oder Gesunder, mehr oder minder weitgehend frei oder abhängig in seinen Entscheidungen.

Mit diesen unterschiedlichen Perspektiven lassen sich, wiederum variabel, als Modi unterschiedliche Äußerungsabsichten und Enunziationsstrukturen verbinden. Sie hängen nicht nur vom Produzenten der Äußerung ab, sondern werden mindestens ebenso sehr vom Adressaten und Rezipienten der Äußerung determiniert: Wem kann ich als Sprecher was in welcher Situation berichten, wem kann ich wann welche Wahrheit zumuten? Unterscheiden lassen sich dabei mindestens vier idealtypische Modi: erstens der Modus der Propaganda, welcher, der empirischen Überprüfbarkeit der eigenen Behauptungen nur lose verpflichtet, unter dem Erzählerischen argumentativ konfiguriert ist und primär auf die Zukunft gerichtet, ein Ergebnis festschreibend in Vorbereitung zukünftiger Ergebnisse. Dann der Modus der Zeugenschaft, die empirische Überprüfbarkeit der eigenen Behauptungen durch den Status der Äußerungsinstanz als Zeuge selbst beglaubigend (in Besetzung der deiktischen Origo nach Karl Bühler: „Ich war damals dort, mir ist es geschehen."), ebenfalls unter dem Erzählerischen argumentativ konfiguriert, nun aber primär auf die Vergangenheit gerichtet, gegebenenfalls um eine bessere Zukunft zu ermöglichen, mit dem Ziel, einen *fait accompli* zu revidieren. Ihnen gegenüber stehen die beiden Modi der Reflexion und der Konstruktion, die beide ohne eine unmittelbar persuasive Zielrichtung auskommen. Die Reflexion geht primär faktual, rückblickend und sammelnd vor, die Konstruktion hingegen fiktional, projektiv, von Gegebenheiten einzelne Aspekte abstrahierend, um sie zu transformieren und in andere Kontexte umzubetten, wie Proust beispielsweise mit dem Ersten Weltkrieg in seiner *Recherche* über Zeit, Altern und Erinnerung, Verschwinden und Vergessen verfährt.[82] Die Reflexion lässt sich paradigmatisch mit der Gattung des Essai, die Konstruktion mit der des Romans verbinden.

Alle diese vielfach facettierten Parameter der dreifachen Relation von Stadt, Krieg und Literatur machen deutlich: Von literaturwissenschaftlicher Warte aus sprudelt aus einer ‚Quelle' nie durchsichtiges, klares Wasser; es irisiert stets in den Farben des Regenbogens, die alle einzeln benannt und erkannt sein sollen.

82 Vgl. dazu den Beitrag von Thomas Klinkert sowie die diesbezüglichen Überlegungen im folgenden Abschnitt 5.

5 Zur interdisziplinären Anlage des Bandes, seinen Leitfragen und den behandelten Städten, Genres und Medien

Wie werden angesichts der „Totalen Mobilmachung" konkrete Städte, wie wird das städtische Leben an realen Orten verändert, während und nach dem modernen Konflikt? Und wie reflektiert moderne Literatur diesen veränderten Umgang mit dem Stadtraum? Wie bestimmen die Bedingungen des Krieges insbesondere die Produktion von Literatur und Kultur in den Städten, die auf die eine oder andere Weise vom Konflikt betroffen sind? Wie prägen sie private Aufzeichnungen und öffentliche Darbietungen, welche Formen und Auswirkungen haben Zensur und Propaganda, und wie spiegeln sie sich in den zeitgenössischen und den rückblickenden Texten wider? Eine wichtige Frage in diesem Zusammenhang ist ebenfalls, wie die Stadt zu einem ästhetisch-ideologischen Schlachtfeld wird, nicht zuletzt für die Konstruktion einer Nachkriegsgesellschaft und einer neuen Nachkriegskunst und -literatur. Insofern ist der Nexus zwischen Stadt, Krieg und Literatur bzw. allgemeiner: Kunst fundamental für die – sich ja selbst mit einem militärischen Ausdruck benennenden – Avantgarden.[83]

Im vorliegenden Band wird versucht, einige Antworten auf solche Fragen zu geben. Die Beiträge machen die Methodiken der Geschichts-, der Kultur- und der Literaturwissenschaften fruchtbar; sie stammen von Forscherinnen und Forschern, die sich in diesen verschiedenen Disziplinen verorten und hier miteinander in einen interdisziplinären Dialog treten. Gemeinsam und zusammengenommen nehmen sie eine vergleichende, gesamteuropäische Sichtweise ein, die, wie bereits angedeutet, auch die Auswirkungen der europäischen Kriege auf die koloniale Welt einschließen.[84] Die Städte, die in den Beiträgen behandelt werden, sind sehr unterschiedlich, sowohl in geographischer Hinsicht als auch in Bezug auf ihren Status und ihre Größe. Sie reichen von Hauptstädten und Metropolen wie Paris,[85] Warschau,[86] Leningrad,[87] Madrid,[88] Berlin[89] und Neapel[90] bis hin zu kleinen Städten in

83 Vgl. den Beitrag von Wolfgang Asholt zum realen ebenso wie metaphorischen Krieg der Surrealisten.

84 Zum (post-)kolonialen Zusammenhang s. den Beitrag von Ahmed Cheniki.

85 Zu Paris vgl. die Aufsätze von Thomas Klinkert, Joseph Jurt, Frank Estelmann und Ludivine Moulière.

86 Warschau wird in den Beiträgen von Anna Seidel und Alfred Gall behandelt.

87 Zu Leningrad finden sich Bemerkungen im Aufsatz von Anna Seidel.

88 Zu Madrid s. den Beitrag von Frank Estelmann.

89 Zu Berlin vgl. die Untersuchungen von Nicolas Offenstadt und Nikolas Immer.

der ‚Provinz' und der ‚Peripherie', die plötzlich und vorübergehend ins Rampenlicht der Geschichte gerückt sind, wie Arnheim,[91] Wilna,[92] Novi Sad,[93] Löwen,[94] Alba[95] oder Krasnodar.[96] Sie reichen von Städten in Konfliktgebieten, die direkt von Krieg, Zerstörung oder Vertreibung betroffen sind, wie Venedig[97] oder Neapel, Warschau und Paris, bis hin, zumindest im Tagungsvortrag, zu Städten wie Zürich, die in der vermeintlichen Sicherheit der Neutralität liegen.

So unterschiedlich wie die Städte sind auch die Genres und Medien, die in den Mittelpunkt der Analyse rücken. Sie umfassen Zeugnisliteratur, Memoiren, journalistische Reportagen ebenso wie ästhetische Konstruktionen und Rekonstruktionen der Stadt, Belletristik ebenso wie Sach- und Gebrauchstexte, Romane ebenso wie Gedichte und Theaterstücke, Texte ebenso wie Fotografie und Film und sogar Skulpturen und Denkmäler. Dank der Berücksichtigung dieser generischen und medialen Vielfalt kann das Phänomen des städtischen Raums unter Kriegsbedingungen sowohl in seiner Breite als auch in seiner Tiefe angemessen erkundet werden.

6 Zur Gliederung des Bandes, den Beiträgen und ihren Querverbindungen

Damit diese Vielfalt nicht zentrifugal in Einzelnes und Vereinzeltes zerfällt, haben wir sechs Achsen gebildet, anhand derer sich die Untersuchungen entwickeln, – Achsen, entlang derer die zentralen Leitfragen des Bandes in je unterschiedlicher Weise dekliniert werden: Wie verändert sich die Stadt im Krieg als Geotopos und als Chronotopos? Und wie verändern der veränderte Ort und der veränderte Raum (als veränderter Umgang mit dem Ort) die literarische Produktion und die literarische Reflexion über diese Veränderungsprozesse?

In einem ersten Teil nehmen wir **Die Stadt im Krieg – zwischen Zeugenschaft und literarischer Konstruktion** in den Blick. Entscheidend sind hier die Spannungsfelder zwischen empirischer Faktualität und textueller Fiktionalität, zwischen autobiographischer Individualität und kollektiver Repräsentativität sowie

90 Neapel steht im Zentrum des Aufsatzes von Tobias Berneiser.
91 Zu Arnheim vgl. den Beitrag von Jean-Marc Largeaud.
92 Wilna wird von Maria Coors behandelt.
93 Zu Novi Sad vgl. die Untersuchung von Alfred Gall.
94 Löwen wird von Steffen Bruendel fokussiert.
95 Zu Alba vgl. die Untersuchung von Olaf Müller.
96 Zu Krasnodar s. den Beitrag von Anna Eremeeva.
97 Venedig wird im Aufsatz von Henning Hufnagel behandelt.

zwischen Gleichzeitigkeit und Nachzeitigkeit von Text und Ereigniskontext. Im Beitrag **Joseph Jurts** sind Texte und Ereignisse in einer Gleichzeitigkeit relationiert, die es erlaubt, sogar von einer (wie auch immer limitierten) Prägung der Ereignisse durch die Texte zu sprechen – als ein bestimmtes kollektives Verständnis der Ereignisse, das durch den individuellen Autor (Sartre, Simone de Beauvoir) geprägt worden ist – in Beobachtung des vorgängigen kollektiven Handelns (des Aufstands der Pariser 1944). Im Beitrag **Anna Seidels** ist hingegen der mehr oder minder große zeitliche Abstand zur Zerstörung (Leningrads, Warschaus, Sarajevos) das Element, das die je andere literarische Rekonstruktion der zerstörten Stadt determiniert. Währernd auch diese individuellen Rekonstruktionen über verschiedene Verfahren Repräsentativität suggerieren oder gar produzieren, zielt der zentrale Autor D'Annunzio im Beitrag **Henning Hufnagels** mit seinem Text und seinem Handeln auf alles andere als darauf, seine Besonderheit in einer Allgemeinheit aufgehen zu lassen; vielmehr macht er sich selbst zur Repräsentation der Stadt und die Stadt zur Repräsentation seiner selbst. **Thomas Klinkert** zeigt schließlich, wie der empirische Krieg zu einem Motiv im fiktionalen Roman wird – sei es, dass er, wie bei Proust, damit eine Erinnerunsgpoetik verändert, indem er das Gegengewicht eines Poetologems der Auslöschung im Text einführt, sei es, dass er, wie bei Céline, den Roman als fiktionales Genre rechtfertigt, insofern der Protagonist feststellen muss, dass man sich den Nicht-Kriegsteilnehmern mit einer ‚authentischen' Erzählung vom Krieg gar nicht verständlich machen kann: Zu weit klaffen die Erfahrungshorizonte auseinander.

Hatten wir den Begriff der Zeugenschaft schon für die erste Abteilung in Anschlag gebracht – als Terminus emphatischer und anklagender Authentizität faktualer Darstellung –, so ist er für die zweite Abteilung **Die Stadt im Vernichtungskrieg – jüdische Perspektiven** umso stärker mitzudenken, als er aus dem Umkreis der ‚Lagerliteratur' stammt, die von der Shoah Zeugnis ablegen will, durchaus im Sinne Primo Levis, das heißt im Sinne eines Gerichtsverfahrens.[98] In der Shoah wird die jüdische Stadt in ihrer doppelten Dimension von *urbs* und *civitas*, städtischem Zusammenhang menschlicher Gemeinschaft ebenso wie gesellschaftlicher Organisation, zerstört. So stellt sich angesichts des totalen Kontinuitätsbruchs der Shoah die Frage, wie überhaupt noch zu schreiben sei – so bei den Überlebenden des NS-Terrors Danilo Kiš und Bogdan Wojdowski, deren Darstellungen von Isolierung und Vernichtung jüdischen Lebens **Alfred Gall** untersucht.

98 Vgl. dazu und zum Verständnis von ‚Zeugenschaft' und ‚Zeugnisliteratur' in einem weiteren Sinne, der sich auf das Ereignis der (Selbst-)Zerstörung des Paris in der brutalen Niederschlagung der *Commune* 1871 zurückführt, Estelmann/Peyroles, „Introduction. Quand la guerre s'invite en ville", 12 sowie insbesondere Jean-Louis Jeannelle, „Pour une histoire du genre testimonial", *Littérature* 135 (2004), 87–177, hier 93–94.

Dass, jenseits der theoretischen Beschwörungen von Negativität und Unmöglichkeit, prominent etwa durch Theodor W. Adorno, ein bereits nach dem Ersten Weltkrieg entwickeltes und praktiziertes Genre jiddischer Literatur – die sogenannten *Khurbn*-Texte – auch für die Shoah-Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg fruchtbar wurde, zeigt **Maria Coors** in ihrem Aufsatz, indem sie Licht auf diese weniger bekannte Gattung, ihren Entstehungs- und Funktionskontext wirft. **Marino Ferri** schließlich hat in seinem Kolloquiumsvortrag 2018 anhand zahlreicher neu entdeckter Archivmaterialien herausgearbeitet, dass auch ein Ort wie Zürich für die als Ausländer und Flüchtlinge in der Schweiz internierten polnisch-jüdischen Studentinnen und Studenten zwar Schutz, aber keineswegs Freiheit bedeutete, sondern ein streng reglementierter und nur eingeschränkt zu navigierender Stadt-Raum war. Kontingente Umstände des akademischen Lebens haben Marino Ferri zu dem Entschluss geführt, seinen schönen Beitrag zurückzuziehen, was uns sehr leid tut, was wir aber selbstverständlich akzeptieren.

Wie die Stadt sich jenseits, aber in Abhängigkeit der Kampfhandlungen transformiert; wie der öffentliche Raum im Zuge einer Veränderung der *res publica*, auch der *république des lettres*, verändert wird, quasi im politischen, ideologischen, ästhetischen Echo des Kriegs – dies fokussiert die dritte Abteilung **Die Stadt in der Revolution – die Revolution in der Stadt: Anna Eremeeva** untersucht die im Zuge der Kriegswirren und der russischen Revolution erfolgte Transformation der Provinzstädte Krasnodar und Rostov am Don in Hauptstädte der ‚Weißen', in denen sich geflüchtete Intellektuelle begegneten. In dieser vorübergehenden Phase hauptstädtischen Lebens kam es in diesen Städten zu einer Blüte kultureller, künstlerischer und wissenschaftlicher Aktivitäten, die auch über diese Zeit hinaus wirksam blieben und die Stadtkultur geprägt haben. **Nicolas Offenstadt** analysiert, wie deutsche Städte durch die Errichtung von Denkmälern für die aufständischen Matrosen der Deutschen Hochseeflotte verändert wurden, die 1917/1918 das Ende des Kaiserreichs und die ‚deutsche Revolution' einläuteten, und wie sich der erinnernde Umgang mit diesen Denkmälern im Laufe der Zeit, erst in zwei Ländern, links und rechts des Eisernen Vorhangs, und dann in einem wiederveinigten Land veränderten. **Wolfgang Asholt** wiederum zeichnet nach, wie die Surrealisten die Kriegserfahrung in die Stadt trugen, um Kunst wie Gesellschaft gleichermaßen zu revolutionieren.

Die nächste Abteilung, **Die Stadt im Bürgerkrieg – der Fall Spanien**, schließt direkt an die vorige an, indem sie von der Revolution über deren Nachbarformen wie Unruhe, Revolte und Putsch zum Bürgerkrieg fortschreitet und untersucht, insbesondere an ihren massenmedialen, journalistischen und photographischen Reflexionsformen, wie Umwälzungen sich in der Stadt selbst als Gewalt manifestieren. Sie tut dies an dem aus der Zwischenkriegszeit auf den Zweiten Weltkrieg vielfach vorausweisenden Spanischen Bürgerkrieg, der sich hier in den

beiden Städten Barcelona und Madrid kristallisiert: **Florian Grafl** nimmt mit dem sogenannten *pistolerismo* eine Episode seiner Vorgeschichte, die waffen- und gewaltgeladenen Nachkriegsjahre des Ersten Weltkriegs in Barcelona, in den Blick, **Ulrich Winter**, mit den Fotografien derselben Stadt von Agustí Centelles, den Moment seines Beginns, und **Frank Estelmann** entwirft mit seiner Untersuchung zweier Reportagen Manuel Chaves Nogales' implizit einen Rückblick, indem er deren Darstellung der erfolgreichen Verteidigung Madrids im November 1936 mit Chaves Nogales' Interpretation der Aufgabe von Paris im Juni 1940 korreliert.

Wie die Gegensätze, Entzweiungen und Konflikte fordauern oder auf anderer Ebene aufbrechen, gerade nachdem die Waffen verstummt sind, ist der Vektor der fünften Achse, **Die Stadt in Trümmern – zwischen Siegern und Besiegten.** Drei der hier zusammengefassten Beiträge untersuchen, wie die Stadt selbst zur mehr oder minder scharfen Waffe wird – im Streit um die Deutung der Vergangenheit: so bei **Steffen Bruendel**, am Beispiel des belgischen Leuven, bei **Jean-Marc Largeaud** am Beispiel des niederländischen Arnhem und bei **Olaf Müller** am Beispiel des italienischen Alba. **Tobias Berneiser** schließlich führt die verschiedenen gegensätzlichen Perspektiven auf die Stadt von Siegern und Besiegten, Besatzern und Befreiten, Soldaten und Zivilisten, Fremden und Einheimischen am Beispiel von Neapel 1944 eng, und welch explosives Gemenge sie bilden, drückt sich durchaus im Titel von Berneisers Referenztext aus, dem Roman *Le Vésuve* (1961) von Emmanuel Roblès.

Die letzte Achse, **Die Stadt im Krieg in Lyrik und Theater**, führt noch einmal in eine ganz andere Richtung und doch in gewisser Weise auf die erste Abteilung wieder zurück, insofern hier die literarische Gestaltung besonders eindrücklich hervortritt, die ‚literarische Konstruktion' gegenüber der Zeugentreue, eindrücklich schon aufgrund der gewählten Gattungen, die, anders als die mehr oder minder erzählende Prosa aller anderen Abteilungen, durch eine spezifische Rezeptionsform (so im Theater) oder spezifische Form sprachlicher Überdeterminierung (so im Vers) ihren literarischen Konstruktcharakter signalisieren. **Ahmed Cheniki** untersucht dies insbesondere anhand des Theaters des algerischen Autors Kateb Yacine, **Nikolas Immer** am Debutband des späteren DDR-Großschriftstellers Stephan Hermlin und **Ludivine Moulière** an der Bilderwelt des Schweizer Lyrikers Philippe Jaccottet.

Eine zweite Logik des Bandes bilden, jenseits der Abteilungen, die zahlreichen Querverbindungen zwischen den Beiträgen, die im Folgenden entfaltet werden;[99] eine zusätzliche, dritte Verbindungslogik gleichsam ‚unter dem Strich' zeichnet sich

99 Die sich anschließenden Zusammenfassungen und Verknüpfungen stammen zum größten Teil von Thomas Klinkert, dem ich für seine Unterstützung hier sehr herzlich danke.

überdies in der Präsenz der Beiträge in den Fußnoten des vorliegenden Einführungsaufsatzes ab.

In den hier betrachteten Auseinandersetzungen mit dem Krieg manifestiert sich vielfach die besondere Qualität der **Stadt als eines privilegierten Beobachtungsstandortes.** Dieser zeichnet sich durch soziale Verdichtung und die damit verbundene Möglichkeit der Begegnung verschiedenster Gruppen und Milieus aus. Aus solchen Begegnungen heraus kann sich ein **Bewusstsein für kollektive Identitäten und deren Veränderung angesichts der durch den Krieg bewirkten Umwälzungen** bilden. Ein Beispiel hierfür ist die von **Maria Coors** untersuchte Manifestation jüdischer Identität in den Schriften von Jakub Wygodzki, die in den 1920er Jahren in Wilna (Vilnius) auf Jiddisch erschienen sind. Die Erfahrung von Krieg und Besatzung durch deutsche Truppen wurde von den Juden in Wilna einerseits als Katastrophe, andererseits aber auch als politischer Möglichkeitsraum erlebt. Ein weiteres Beispiel für die Ausbildung einer Gruppenidentität in einer von kriegsähnlichen Ereignissen geprägten Stadt ist die von **Ahmed Cheniki** untersuchte Einschreibung der in der algerischen Stadt Sétif im Mai 1945 verübten Massaker an der Zivilbevölkerung durch die französische Kolonialmacht in das literarische Werk von Kateb Yacine. Wie Cheniki darlegt, finden sich in Yacines Werk vielfache Spuren dieses Massakers, die sich zu einer antikolonialistischen Bewusstwerdung zusammenfügen. Ein drittes Beispiel für den Zusammenhang von städtischem Raum im Krieg und der Herausbildung einer kollektiven Identitätsbildung sind die journalistischen Beiträge von Jean-Paul Sartre, die unter dem Titel „Un promeneur dans Paris insurgé“ 1944 in der Zeitschrift *Combat* erschienen sind und die Sartre an den Tagen der militärischen Befreiung von Paris durch die alliierten Truppen im August 1944 als flanierender Augenzeuge unter Mitarbeit von Simone de Beauvoir verfasst hat. In diesen Artikeln beschreibt er, wie **Joseph Jurt** darlegt, die Entstehung eines revolutionären kollektiven Bewusstseins unter Rückbeziehung auf die revolutionäre Geschichte Frankreichs. Schließlich zeichnet auch **Anna Seidel** die Veränderungen des städtischen Geo- wie Chronotopos, ihrer Reflexion in autobiographischer Literatur und deren Wirkung auf kollektive Identitätsnarrative nach. Sie tut dies anhand von Leningrad und Warschau im Zweiten Weltkrieg und schaut mit der Belagerung Sarajevos 1992–1996 sogar auf die Rückkehr kriegerischer Konflikte in Europa nach 1989 voraus. Auch wenn diese autobiographischen Texte zunächst eine individuelle Perspektive, grundgelegt in den je individuellen Erinnerungen, transportieren, entwickeln sie Dimensionen kollektiven Erinnerns, insofern sie kollektive Praktiken des veränderten Stadtraums konservieren, wie es sich etwa schon in dem stellvertretend-typisierenden Titel von Lidia Ginsburgs *Aufzeichnungen eines Blockademenschen* niederschlägt oder in Miron Białoszewskis *Erinnerungen aus dem Warschauer Aufstand:* Anders als die meisten anderen Berichte vom verzweifelten Kampf der Polnischen Hei-

matarmee im Oktober 1944, Polen selbst von den Nazis zu befreien und sich nicht von den Sowjets befreien lassen zu müssen – den anderen Aggressoren von 1939 –, fokussieren die *Erinnerungen* nicht die Kampfhandlung, die militärischen Ereignisse, sondern die zivilen Nicht-Ereignisse, den Alltag des Ausnahmezustands und erschließen so neben der ‚großen' Geschichte der Kämpfe die ‚kleine' Geschichte des Überlebens.

Indem Anna Seidel individuelles literarisches und kollektives Gedächtnis und ihr Zusammenspiel untersucht, gehört ihr Aufsatz auch zu einem zweiten Set thematisch verbundener Beiträge, die den **GEÄNDERTEN BEDINGUNGEN DES ERINNERNS** gelten, über die Schriftstellerinnen und Schriftsteller vom städtischen Beobachtungsstandort aus reflektieren. Indem im modernen Vernichtungskrieg nicht nur millionenfacher Tod von Soldaten und Zivilisten verursacht wird, sondern auch Städte, Monumente, Bauwerke zerstört werden, entsteht das Bewusstsein unwiederbringlicher Verluste, verbunden mit einer fundamentalen Erschütterung der Erinnerungskultur. Dies kann sich wie bei den von **Thomas Klinkert** betrachteten Autoren Proust und Céline auf den Status des literarischen Textes auswirken, welcher angesichts des Krieges sein eigenes Verhältnis zu Erinnerung und Tod neu definieren muss. Darüber hinaus kommt es in diesen Texten zu einer Neubestimmung des Verhältnisses zwischen Literatur und Wirklichkeit. Dies gilt auch und ganz besonders, wie **Alfred Gall** darlegt, für die jüdische Identität nach der Shoah. Am Beispiel von Danilo Kiš und Bogdan Wojdowski zeigt er, dass es diesen Autoren darum geht, die durch den Genozid bewirkte Zerstörung von Kontinuität als solche sichtbar zu machen. Literarisches Erinnern steht somit im Zeichen der Zerstörung und Diskontinuität und nicht, wie in der Tradition üblich, im Zeichen der Kontinuität mit der Vergangenheit. Auch der von **Olaf Müller** untersuchte Roman *I ventitre giorni della città di Alba* von Beppe Fenoglio lässt Rückschlüsse auf das Verhältnis zwischen lebensweltlicher und literarischer Erinnerung zu. Dominierte in den frühen Nachkriegsjahren zunächst die heroisierende Erinnerung an den antifaschistischen Widerstand in Alba, so setzte sich auf längere Sicht die den Heroismus unterlaufende literarische Darstellung Fenoglios durch, die in einer quasi dialektischen Wendung der Verhältnisse mittlerweile selbst ein zentrales Element der offiziellen Erinnerungskultur der Stadt Alba geworden ist.

Eine besondere **NÄHE UND AFFINITÄT ERGIBT SICH ZWISCHEN DEN EUROPÄISCHEN AVANTGARDEN UND DER ERFAHRUNG DES KRIEGES**, insofern es das Grundanliegen der Avantgarden war, die Grenze zwischen Kunst und Leben radikal zu überschreiten und alle bisher gültigen Konventionen und Traditionen zu zerstören. Während die italienischen Futuristen den Krieg als eine Umsetzung ihrer Zerstörungsfantasien wahrnehmen, postulieren die französischen Surrealisten, wie **Wolfgang Asholt** darlegt, in ihren Manifesten und literarischen Produktionen der 1920er Jahre in Anlehnung an die Kriegserfahrung den gesellschaftlichen Ausnah-

mezustand mit dem Ziel, Kunst und Gesellschaft zu revolutionieren. Eine **bewusste Kassierung der Grenze zwischen Kunst und Leben** vollzieht auch schon Gabriele D'Annunzio, der italienische Dekadenzdichter, der zum Kampfpiloten wird und in seiner Schrift *Notturno* über seine Kriegserfahrung und die dabei erlittene Verwundung berichtet, die er als Rekonvaleszent in Venedig auskuriert. In seiner Schrift inszeniert er, wie **Henning Hufnagel** darlegt, eine Verschmelzung von Dichter, Stadt und Heldentum im Zeichen der technisch neuen Kriegsform des Luftkriegs.

Eine dazu nicht unähnliche Verschränkung zeigt sich in der im Spanischen Bürgerkrieg nachweisbaren **Interaktion von Kampfhandlungen und künstlerischen oder journalistischen Interventionen.** Dies zeigt zum einen **Ulrich Winter** mit seiner Untersuchung der engen Verflechtung von Fotografie und Bürgerkrieg am Beispiel der ikonisch gewordenen Fotografien von Agustí Centelles, deren auratische Qualität sich aus der Verschränkung zwischen Stadt, Krieg und dem Medium Fotografie ergibt. Zum anderen weist dies **Frank Estelmann** in seiner Studie zu Chaves Nogales' Reportagen nach, in denen er von der Verteidigung der Stadt Madrid gegen die Falangisten im Bürgerkrieg 1936 berichtet und dabei den Zusammenhang zwischen moderner Demokratie und Journalismus hervorhebt, in dessen Folge der Journalist nicht nur neutraler Beobachter, sondern Partei im Kriegsgeschehen wird.

Dass Parteinahmen nicht mit dem Kriegsgeschehen enden, macht der Beitrag von **Steffen Bruendel** einsichtig, indem er den hundertjährigen, erst propagandistisch, dann historiographisch geführten ‚Kampf um Löwen', das heißt um die Deutungshoheit über die Schuld an der Zerstörung der belgischen Stadt 1914 – zwischen *furor teutonicus* und Vergeltung für Partisanenangriffe – nachzeichnet. Der Aufsatz Bruendels ist einer von gleich mehreren Beiträgen, die **Erinnerungskulturen vielfältiger, auch miteinander interagierender Medialitäten** künstlerischer, populärer und politischer Art einerseits, bildlicher, schriftlicher, performativer und materialer Art andererseits betrachten, gerade in ihrer mitunter wechselnden **ideologischen Aufladung.** Am Beispiel der niederländischen Stadt Arnheim zeigt **Jean-Marc Largeaud**, wie entgegen den in den Niederlanden ansonsten herrschenden Gepflogenheiten ein spezifischer, mit dem Krieg verbundener Erinnerungsdiskurs entstanden ist, in dessen Zentrum der Straßenkampf zwischen den Deutschen und den Alliierten im Zweiten Weltkrieg steht. Dieser Erinnerungsdiskurs zeichnet sich durch die Verbindung von offiziellen und populärkulturellen Praktiken aus und seine Intention ist es, die Niederlage der britischen Armee zu glorifizieren und durch den damit beschworenen Heroismus des Widerstands die dunklen Kapitel der eigenen Vergangenheit, sprich die Kollaboration mit den NS-Besatzern zu überdecken. Am Beispiel der ‚roten Matrosen' untersucht **Nicolas Offenstadt** den Wandel der Erinnerungskultur in West- und

Ostdeutschland während der Zeit des kalten Krieges und bis hin zur Gegenwart. Die Matrosenaufstände von Wilhelmshaven (Sommer 1917), von Kiel (Oktober/November 1918) und die Beteiligung der Volksmarinedivision an den revolutionären Aktionen des Winters 1918/1919 in Berlin wurden in den beiden deutschen Staaten unterschiedlich bewertet: In der DDR wurden sie als Vorkämpfer des Sozialismus positiv vereinnahmt, während sie in der BRD eher als ‚Spartakisten' und Feinde der Demokratie gesehen wurden. Erst nach der Vereinigung der beiden deutschen Staaten kam es zu einer Entpolitisierung der Erinnerung und einer Würdigung der aufständischen Matrosen, insbesondere auf lokaler Ebene, in den Städten Berlin, Köln, Kiel, Rostock und Wilhelmshaven.

Wird der städtische Geotopos durch solche Denkmäler und sein Chronotopos durch die daran geknüpften, durchaus variablen Erinnerungspraktiken *ex post* verändert – im Nachgang der Ereignisse, um diese Ereignisse reflexiv zu perpetuieren –, analysieren drei Beiträge, **wie sich die Stadt als Chronotopos, aber mitunter auch als Geotopos durch den Zustrom neuer Stadtbenutzer und -bewohner im Zuge kriegerischer Konflikte verändert. Anna Eremeeva** untersucht die ebenso blitzartige wie temporäre Transformation zweier Provinzstädte in Hauptstädte, in allen Veränderungen am Ort und am Raum: in der Neuerrichtung wie der Umwidmung von Gebäuden und Institutionen. Jenseits der berühmteren Darstellung Neapels unter alliierter Besatzung durch Curzio Malapartes *La Pelle*, die mit Marcello Mastroianni in der Rolle des *alter ego* des Autors auch prominent verfilmt worden ist, legt **Tobias Berneiser** eine Lektüre des bereits erwähnten, weitgehend unbekannten Romans *Le Vésuve* vor, der die Erlebnisse eines französischen Soldaten im besetzten Neapel des Jahres 1944 schildert. Berneiser macht dazu Mary Louise Pratts Begriff der *contact zone* fruchtbar, so dass die Stadt als Raum erscheint, der durch asymmetrische Machtbeziehungen zwischen Besatzern und Befreiten strukturiert wird. Am Beispiel von Barcelona zeigt **Florian Grafl** schließlich unterirdische Bedingungszusammenhänge zwischen dem Ersten Weltkrieg und der Nachkriegszeit auf. Die Wirksamkeit solcher Zusammenhänge erscheint paradox, insofern Spanien am Ersten Weltkrieg gar nicht teilgenommen hat. Dennoch lässt sich die in den unmittelbaren Nachkriegsjahren 1918–1923 in Barcelona sich manifestierende bürgerkriegsähnliche Gewalt, welche mit dem Begriff *pistolerismo* bezeichnet werden kann, als indirekte Konsequenz des Weltkriegs begreifen, in dessen Folge einerseits illegal Waffen von Frankreich her nach Barcelona gelangten und andererseits Spione, Geheimagenten und Gewaltexperten nach Spanien kamen. Dieses explosive Gemisch ist die Grundlage der spezifischen Gewaltkultur der Nachkriegsjahre, auch wenn, wie die Untersuchung der Quellen zeigt, historische Fakten und von der Presse betriebene Mystifizierung nicht immer streng voneinander zu trennen sind.

Mystifikationen prägen auch Autor und Text, denen der Aufsatz von **Nikolas Immer** gilt: Stephan Hermlins *Zwölf Balladen von den Großen Städten.* Hermlin – dieser Name ist ein Pseudonym (und steht anstelle des weit weniger kostbaren Namens Rudolf Leder) – ging bei seinem *self-fashioning* als Autor über gängige Lizenzen weit hinaus, als er sich einen ‚Lebensmythos' ‚wahrer Lügen' zurechtlegte von einem Kämpfer, gar Offizier im Spanischen Bürgerkrieg und Frankreich-Flüchtling, der, die SS im Nacken, mit zerrissenen Hosen und blutigen Schenkeln in die Schweiz gekommen sei. Die beginnende Arbeit an diesem Mythos fällt, wie Immer unterstreicht, zeitlich mit seinem Dichter-Werden, der Publikation seines ersten Gedichtsbands, eben jener *Balladen* 1945, weitgehend zusammen. So wie die Städte in diesen Gedichten vom Autor Hermlin zu Leidensfiguren des Krieges stilisiert werden, wird Hermlin, Autor seiner selbst, zu einer Heldenfigur jener Konflikte – und wie er eine neue Existenzform als Dichter beginnt, reflektiert er in den Gedichten über Neuanfänge und Neubegründungen von Sprache und Dichtung, was seinen Rezensenten Hans Mayer hymnisch hat formulieren lassen, hier beginne die „Hoffnung einer neuen Gesellschaft" zu sprießen. Damit verbindet sich dieser Text aus der letzten Abteilung des Bandes einerseits auf anderer Ebene mit denen der ersten, die nach dem Spannungsfeld zwischen Zeugenschaft und Konstruktion gefragt hatte, andererseits aber auch mit den Beiträgen von Bruendel, Largeaud und Müller aus der vorletzten Abteilung neben jenem von Offenstadt sowie, anders gewendet, Asholts Aufsatz zur Avantgarde, welche die Stadt als ästhetisch-ideologisches Schlachtfeld fokussieren, auf dem die **Konflikte um die Erinnerung des Kriegs, um die Konstruktion einer Nachkriegsgesellschaft und einer neuen Nachkriegskunst und -literatur** mehr oder minder laut und polemisch ausgetragen werden.

In diesen Zusammenhang gehört zuletzt auch der den Band beschließende Beitrag von **Ludivine Moulière**. Bei Hermlin unterminieren sich Dichtung und Wahrheit gegenseitig. Selbst im faktualen Medium der Zeitungsreportage treten, wie in Grafls Beitrag deutlich wird, Fakt und Fiktion in unklare Übergangsbereiche ein, indem literarische Muster als Wahrnehmungsdispositionen (oder auch -filter) fungieren. Moulière zeigt hingegen, wie die Vestigien des Kriegs im Weichbild der Städte bei dem Schweizer Dichter Philippe Jaccottet, der kurz nach Kriegsende, 1946, ohne eigene Kriegserfahrung, nach Paris übersiedelte, im Horizont seiner Leseerfahrung literarischer Vorbilder wie Kafka und Dostoevskij zum Ausgangspunkt einer Poetik der modernen Dichtung werden, deren Imaginäres von einer ruinösen Welt geprägt ist. Sie wird von der Bilderwelt eines *univers concentrationnaire* gespeist, die mit traditionellen Bildern von Hölle und Unterwelt amalgamiert sind. Jaccottets Texte sind Ausfluss einer literarischen Imagination, die den konkreten Krieg hinter sich lässt, übersteigt und doch nicht vergisst.

Von diesem Endpunkt des Bandes aus lässt sich ein Resümee formulieren, das den sich wandelnden Kontakt der literarischen Moderne mit der Stadt im Krieg zwischen 1914 und 1945 zusammenfasst. Eine Ruine,[100] Produkt und Rest des Krieges in der Stadt, ist *per se* von einer besonderen Zeitlichkeit gekennzeichnet – sie ist ein Zeit-Zeichen als ‚Spur', als Anzeichen einer nurmehr abwesenden Präsenz, einer vergangenen Gegenwart sowohl des ehemals intakten Gebäudes wie auch des zerstörerischen Ereignisses. Die Rede von der Ruine in Literatur indes transformiert diese Zeitlichkeit zuletzt in die zeitaufhebende Kopräsenz verschiedener Vergangenheiten, ja, in das In- und Nebeneinander zeitloser Erinnerungsorte im Kunstwerk *qua* literarischer Topoi. Wenn moderne Literatur – paradigmatisch die Dichtung eines Mallarmé in der Nachfolge Baudelaires – von der außersprachlichen Wirklichkeit tendenziell imaginativ abstrahiert, diese Wirklichkeit mehr oder minder in die sprachlichen Realitäten von Rhythmus, Klang und Bedeutung überführt und so, nochmals, Zeiten in Orte und Orte in Topoi verwandelt, dann unterscheidet sich die Literatur der Nachkriegsmoderne, die Literatur nach dem Zivilisationsbruch der Shoah, von jener der Moderne *tout court* dadurch, dass sie vielleicht vor dem Chock der Reizüberflutung die Augen verschließt, den Schock jenes Bruchs indessen je schon in sich trägt. *Stadt und Urbanität unter den Bedingungen des Krieges 1914–1945* bedeutet auf diese Weise auch: Wo Krieg und Gewalt die Geotopoi wie die Chronotopoi der Städte verändern, verändern sie auch die Topoi der Literatur – und der Literaturwissenschaft.

7 Bitteres Ende: Zur bedauerlichen Tagesaktualität des Bandes

Durch die Wechselfälle des akademischen Lebens erscheint dieser Band später als ursprünglich geplant; ja, später, als er besten Gewissens erscheinen *sollte.* Er hat indessen gerade dadurch eine traurige Tagesaktualität gewonnen. Wenn oben darauf hingewiesen wurde, dass es von Anfang an Kern unseres Anliegens war, über den Jahrestag 1918/2018 hinauszugehen, so fällt die Publikation nun mitten in einen neuen Krieg in Europa: einen Krieg, der an der – geographischen und institutio-

100 Vgl. zur Ruine jüngst Giulia Lombardi/Simona Oberto/Paul Strohmaier, „Metamorphosen der Ruine. Zur Einleitung", in dies. (Hg.), *Ästhetik und Poetik der Ruinen. Rekonstruktion – Imagination – Gedächtnis*, Berlin/Boston 2022, 1–24 sowie die Beiträge in dem von ihnen herausgegebenen Band.

nellen[101] – ‚Peripherie' Europas toben mag, der aber aufs Zentrum und aufs Selbstverständnis Europas zielt – und über Europa hinaus, auf den Globalen Westen, den Paul Valéry als „projection de l'esprit européen"[102] bezeichnet hat (eine Projektion, die indes, wie jede Projektion, nicht mit dem Projizierten identisch ist, sondern mit dem, auf das es projiziert ist, hybridisiert und dadurch transformiert wird): Europa als ein Kontinent freier, selbstbestimmter, eigenverantwortlicher Gemeinwesen, konstituiert durch freie, selbstbestimmte, eigenverantwortliche Individuen.

Dieser bereits seit 2014 schwelende und seit Februar 2022 mit voller Vernichtungskraft geführte Krieg Russlands gegen die Ukraine mag noch einmal stärker mit Thema und Rahmen des vorliegenden Bandes verbunden sein, als es auf den ersten Blick scheint. Er ist es zum einen durch die Rolle, welche die Stadt in diesem Krieg einnimmt, sowohl strategisch wie auch in seinem Verlauf. Zum anderen ist er es durch die Invasoren, die zwischen 1914 und 1945 die Ukraine heimgesucht haben, beide Male Deutschland: das Kaiserreich und das Dritte Reich. Darin wurzelt eine besondere Verantwortung der Bundesrepublik Deutschland, die Ukraine heute gegen die russische Invasion zu unterstützen.

Im Februar 1918 begannen deutsche (und österreich-ungarische) Truppen die Ukraine zu erobern, offiziell um den ersten ukrainischen Nationalstaat gegen die Bolschewiki zu unterstützen. In Reaktion auf deren Petersburger Putsch vom November 1917, die ‚Oktoberrevolution', hatte sich eine ‚Ukrainische Volksrepublik' für unabhängig von Russland erklärt, war jedoch nur „mehr dem Anspruch als der Sache nach ein Staat", so dass sie den Soldaten der neuen Sowjetrepublik wenig mehr als das entgegensetzen konnte, was die bisherigen Kriegsgegner des Zarenreichs beizutragen bereit waren. Sie selbst wiederum waren an der Ukraine vornehmlich als Ressource, als Kohle-, Fleisch- und Kornkammer interessiert.[103] Wenn

101 Gemeint sind damit die internen Probleme der jungen Demokratie Ukraine, allen voran Korruption und prekäre Rechtsstaatlichkeit, die denn auch zwei der größten Hürden vor einem Beitritt zur Europäischen Union markieren.

102 Vgl. Paul Valéry, „L'Amérique, projection de l'esprit européen", in: ders., *Œuvres complètes*, hg. v. Jean Hytier, Bd. 2, Paris 1960, 987–990. Wenn der Ausgangspunkt von Valérys Reflexion Nordamerika ist, lassen sich seine Überlegungen auf Australien und Neuseeland übertragen und auch auf Staaten, in denen die im Anschluss angesprochene Hybridisierung augenfälliger ist, wie Japan, *de-facto*-Taiwan oder Süd-Korea.

103 Felix Schnell, „Historische Hintergründe ukrainisch-russischer Konflikte", *Aus Politik und Zeitgeschichte* 47–48 (2014), Themenheft „Ukraine, Russland, Europa", 10–26, hier: 11. Vgl. auch Anna Veronika Wendland, „Zur Gegenwart der Geschichte im russisch-ukrainischen Krieg", *Aus Politik und Zeitgeschichte* 28–29 (2022), Themenheft „Krieg in Europa", 28–34, die die Rolle historischer Narrative in der russischen Rechtfertigung für den Krieg analysiert. Dass sich das Streben nach Unabhängigkeit der Ukraine zwischen 1917 und 1920 weniger als monolithischer Kampf des

im Zuge des gegenwärtigen Konflikts in russischen Medien immer wieder propagiert wird, die Ukraine sei nur eine Marionette von fremden Mächten aus dem Westen, so hat dies hierin seinen historische Ursprung.

Nach dem Vertrag von Brest-Litowsk besetzten die deutschen Truppen weitere Gebiete, eben den heute die Nachrichten beherrschenden Donbass und die Krim, weitgehend kampflos und ohne größere Zerstörungen. Vladimir Nabokov, damals neunzehnjähriger Flüchtling in Jalta, als Spross einer kosmopolitischen Adelsfamilie und Sohn eines Staatssekretärs der provisorischen Regierung Kerenski den Bolschewiki doppelt verdächtig und doppelt ihnen abgeneigt und insofern kein unbefangener Zeitzeuge, beschreibt diese deutschen Besatzer als eine „ungemein stille Armee", die „auf Zehenspitzen, mit verzagtem Lächeln" nach Jalta gekommen sei, „graue Gespenster", schon gezeichnet von ihrer sich an der Westfront abzeichnenden Niederlage, die „in mehreren von den [Sowjet-]Kommissaren geräumten Villen ordentlich die Wasserleitungen repariert" hätten, bevor sie ebenso still wieder verschwunden seien.[104]

Ganz anders die zweite deutsche Invasion: Zwischen 1941 und 1944 wurden die Städte und Landschaften der Ukraine von Wehrmacht und Einsatzgruppen in „killing fields" verwandelt und von den Fronttruppen in die unbezeichneten Friedhöfe hunderttausender Soldaten und Zivilisten – die mehrfach die Hand wechselnden Schlachtfelder jener „verlorenen Siege", die in der frühen Bundesrepublik noch zynisch für ein Bestsellerpublikum beschworen wurden. Dieser Titel eben, *Verlorene Siege*, zierte 1955 die apologetischen Memoiren des ehemaligen Generalfeldmarschalls Erich von Manstein, der in denselben fünfziger Jahren, in unauffälligem Zivil, als Berater am Aufbau der neuen Bundeswehr mitwirkte.[105]

---

ukrainischen Volkes um Selbstbestimmung, sondern eher als chaotisches Gemenge widerstreitender, bisweilen auch nur lokaler Kräfte und Interessen in wechselnden Allianzen verstehen lässt, dafür argumentiert Serhy Yekelchyk, „Bands of Nation Builders? Insurgency and Ideology in the Ukrainian Civil War", in: Robert Gerwarth/John Horne (Hg.), *War in Peace. Paramilitary Violence in Europe after the Great War*, Oxford 2012, 107–125.

104 Vladimir Nabokov, *Erinnerung, sprich. Wiedersehen mit einer Autobiographie* [1966], übers. v. Dieter E. Zimmer, in: *Gesammelte Werke*, hg. v. Dieter E. Zimmer, Bd. 22, Hamburg 1999, 332–333.

105 Vgl. von Mansteins Lebenslauf im „LeMO – Lebendiges Museum Online" auf der Webseite des Deutschen Historischen Museums, Berlin (Alexander Mühle/Arnulf Scriba, „Erich von Manstein 1887–1973, Militär", in: *LeMO – Lebendiges Museum Online* (11.04.2019), https://www.dhm.de/lemo/biografie/erich-von-manstein.html; letzter Zugriff 31.08.2022). Solche Traditionsbildungen hat die Bundeswehr inzwischen problematisiert und sich davon offiziell losgesagt, vgl. die insbesondere für Soldatinnen und Soldaten bestimmte Zeitschriftennummer *if Spezial. Zeitschrift für innere Führung* 2 (2018), Themenheft „Tradition", v. a. die folgenden Beiträge: Klaus Naumann, „Auf die Haltung kommt es an. Militärische Vorbilder finden sich auch in finsteren Zeiten", 20–26, v. a. 25 zur Würdigung und Demontage von Mansteins; Peter Liebe, „Hitlers Armee. Warum die Wehrmacht als

Kaum mehr als zehn Jahre zuvor, in betresster Uniform, als Oberbefehlshaber zuletzt der Heeresgruppe Süd, waren die Ukraine und Südrussland sein Operationsgebiet gewesen; Manstein hat die Zerstörung ihrer Städte übersehen: Sewastopol, bei dessen Belagerung allerschwerste Artillerie zum Einsatz kam – mastodontische Geschütze mit einem Kaliber von bis zu 80 cm – und kaum ein einziges Gebäude unbeschädigt blieb; Charkiw, das vom II. SS-Panzerkorps[106] zu Hitlers Zorn erst eigenmächtig aufgegeben und dann erneut eingenommen wurde, in drei Jahren zweimal erobert und zweimal befreit; Mariupol und viele andere Städte des Donbass, der als Industriezentrum vollständig zerstört werden sollte, als sich die deutschen Truppen 1943 bis zum Dnepr zurückzogen.[107]

Dieselben Städtenamen begegnen uns auch 2022/23 in den Medien, flimmern im „doomscrolling“[108] erschreckender Meldungen über die Bildschirme der Smartphones, und sogar nicht wenige der damaligen Taktiken erscheinen *mutatis mutandis* wieder in Gebrauch: Die russische Armee hat die gemeinhin (und wie bei Manstein) eher defensive Taktik der verbrannten Erde im Donbass zu ihrem offensiven Prinzip erhoben (dennoch anders als der amerikanische Bürgerkriegsgeneral Sherman). Die ukrainischen Verteidiger haben indessen (ob mit oder ohne militärhistorisches Bewusstsein) eine andere Strategie der damaligen Aggressoren adaptiert – und gegen die damaligen Verteidiger und heutigen Aggressoren gewandt. Kein anderer als der genannte Erich von Manstein hatte sie 1942/43 in der

---

Institution für die Bundeswehr nicht traditionsbildend sein kann“, 36–43 und Heiner Möllers, „Ein schwieriges Erbe. Die endgültige Lossagung von der Wehrmacht dauerte bis Mitte der 1990er Jahre“, 62–87.

106 Eine zweite berühmte Stadt im Krieg hat den Einsatz desselben Korps leidvoll erfahren: Arnheim, 1944, vgl. dazu den Beitrag von Jean-Marc Largeaud in diesem Band.

107 Vgl. Bernd Wegner, „Der Krieg gegen die Sowjetunion 1942/43“, in: Militärgeschichtliches Forschungsamt (Hg.), *Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg*, Bd. 6, *Der globale Krieg. Die Ausweitung zum Weltkrieg und der Wechsel der Initiative 1941–1943*, München 1990, 761–1101, v. a. 840–863, 1064–1081 sowie Karl-Heinz Frieser, „Die Rückzugsoperationen der Heeresgruppe Süd in der Ukraine“, in: Militärgeschichtliches Forschungsamt (Hg.), *Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg*, Bd. 8, *Die Ostfront 1943/44. Der Krieg im Osten und an den Nebenfronten*, München 2007, 339–492, v. a. 344–364.

108 Das *Merriam Webster Dictionary* – im übrigen stets von Nabokov benutzt – erklärt das Wort folgendermaßen: „Doomscrolling and doomsurfing are new terms referring to the tendency to continue to surf or scroll through bad news, even though that news is saddening, disheartening, or depressing“ und führt es in einer besonderen Kategorie außerhalb des Wörterbuchs, als noch nicht kodifizierter, aber aufgrund seiner Verbreitung zu beobachtender Gebrauch: „Words We’re Watching talks about words we are increasingly seeing in use but that have not yet met our criteria for entry“ („Words We’re Watching: On ‘Doomsurfing’ and ‘Doomscrolling’“, o.D., https://www.merriam-webster.com/words-at-play/doomsurfing-doomscrolling-words-were-watching (letzter Zugriff: 31.08.2022).

Ukraine entwickelt, um die deutsche Front zu stabilisieren, nachdem sie durch die Rote Armee mit der Einkesselung der 6. Armee in Stalingrad auseinandergerissen worden war. Damit erwies sich Manstein einmal mehr als militärisch brillanter Kopf, der in politischer und moralischer Hinsicht jedoch völlig versagt hat, nicht zuletzt in seinem Verhalten gegenüber den militärischen Widerständlern um Claus Schenk Graf von Stauffenberg und Henning von Treskow.

Manstein hat seine Strategie defensiver Offensive „*Gegenschlag* aus dem Rückzug heraus" genannt,[109] formelhaft „Schlagen aus der Nachhand", nachdem die Vorhand, sprich die Initiative, auf den Gegner übergegangen ist und man selbst zunächst weniger agieren als nurmehr reagieren kann. Manstein zufolge gilt es vor dem Gegner dabei so weit zurückzuweichen und Territorium aufzugeben, bis dessen Nachschub nicht mehr mit seinen Angriffsspitzen Schritt halten kann, so dass man die eigene materielle und zahlenmäßige Unterlegenheit durch überlegene Mobilität und Flexibilität wettmachen und die festgefahrenen Kolonnen des Feindes, als die geflügelten *sitting ducks*, zerstören kann. Der Oberbefehlshaber des ukrainischen Militärs Walerij Saluschnyj hat dem *Time Magazine* gegenüber (das ihn Ende September 2022 sogar auf seine Titelseite gehoben hat) das eigene Vorgehen in ganz ähnlichen Termini beschrieben. Und schon am sechsten Tag nach Beginn des russischen Vormarschs auf Kiew sei ihm deutlich geworden, diese Strategie würde aufgehen.[110]

Der Krieg *um* die Stadt und *in* der Stadt, horizontal und vertikal, aus der Luft oder vom Boden aus, gegen Soldaten mit gleicher Härte wie gegen Zivilisten, steht indessen nicht nur im Zentrum der medialen Aufmerksamkeit; er markiert, in teils gespenstischer Travestie des Kriegs vor achtzig Jahren, auch militärisch die Etappen des gegenwärtigen Krieges: den gescheiterten Blitzkrieg zur Eroberung Kyjiws und das Massaker an der ukraininischen Zivilbevölkerung in Butscha; das immer wiederkehrende Bombardement von Städten in allen Landesteilen der Ukraine durch Luftwaffe und Cruise Missiles, ebenso um die kritische zivile Infrastruktur, gerade der Energieversorgung, zu zerstören wie um die Zivilbevölkerung zu terrorisieren;

109 Erich von Manstein, *Verlorene Siege*, Bonn 1955, 406.

110 Simon Schuster/Vera Bergengruen, „Inside the Ukrainian Counterstrike That Turned the Tide of the War", *Time* (26.09.2022), https://time.com/6216213/ukraine-military-valeriy-zaluzhny/ (letzter Zugriff: 30.09.2022): „When the invasion started on the morning of Feb. 24, the general had two strategic goals for Ukraine's defense. 'We could not allow Kyiv to fall,' he said. 'And, on all the other vectors, we had to spill their blood, even if in some places it would require losing territory.' The aim, in other words, was to allow the Russians to advance and then destroy their columns in the front and supply lines in the rear. By the sixth day of the invasion, he concluded it was working. The Russians had failed to take airports around Kyiv and had advanced deep enough to begin straining supply lines, leaving them exposed."

das monatelange Binden von Invasionskräften in der Belagerung Mariupols, das dem Vormarsch anderswo die Wucht nimmt; die Einnahme Mariupols und Sievierodonetsks mittels ihrer methodischen Zerstörung; die ukrainische Gegenoffensive in der Region Charkiw, die, in Umkehrung der russischen Taktik, Städte zurückerobert, indem sie es erst gar nicht zum Häuserkampf, dem Albtraum aller Angreifer, kommen lässt, weil sie die Front nicht verschiebt, sondern durchbricht. Letzterem entspricht, auf dem Südflügel und in umgekehrter Perspektive, die kampflose Räumung Chersons durch die russischen Truppen angesichts des ukrainischen Vormarschs, und dies, obwohl zuvor dessen Annexion mit großem propagandistischem Aufwand gefeiert worden war.

Schließlich ist die monatelange Schlacht um die Provinzstadt Bachmut zu einem Symbol für die russische Kriegsführung in der Ukraine geworden, sowohl in ihrem Vorgehen wie in ihrem Verlauf. Der überaus hohe Einsatz – man darf auch sagen: Verbrauch – an politischem und militärischem Kapital steht in krassem Missverhältnis zu den Ergebnissen auf dem Schlachtfeld, an der ‚Heimatfront' in Russland und an der ideologischen Front in der ganzen Welt. Das russische Vorgehen, beim Angriff weder Mensch noch Material zu schonen, weder das eigene Arsenal noch die zu erobernden *assets* noch das Leben der eigenen Soldaten, ja, letzteres, so scheint es, am allerwenigsten, hat im Zusammenhang mit Bachmut immer wieder die Assoziation von einem kleineren ‚Stalingrad' äußern lassen. Doch auch die Assoziation von einem minderen ‚Verdun' liegt nahe, rhetorisch die ‚Blutpumpe' neben dem ‚Fleischwolf', die ‚Knochenmühle' neben der ‚Hölle' in Stellung sehend, wobei nicht ausgemacht ist, ob und wenn ja, wer hier wen ‚auszubluten' versucht hat oder ob strategische oder auch nur militärische Überlegungen nicht in einem sich verselbständigenden Kampfgeschehen, in Prestigedenken und Propagandazwängen, in psychologischer Kriegsführung an der Nachrichtenfront untergegangen sind, womöglich auf beiden Seiten. Militärisch jedenfalls erscheint der Kampf um diese Stadt für die russische Seite als Fiasko: In mehr als zehn Monaten ist es ihr kaum gelungen, eine Stadt von ehemals nur 70.000 Einwohnern unbestritten einzunehmen und zu kontrollieren – Stalingrad, mit rund 450.000 Einwohnern 1942 um ein Vielfaches größer, hatte die Deutsche Wehrmacht mit einer in durchaus ähnlichem Verhältnis größeren Streitmacht und einem ähnlich menschenverachtenden Vorgehen zu einem ähnlichen Grad unter ihre Kontrolle gebracht, allerdings in nur drei Monaten; doch schon im Verlauf der folgenden zwei Monate, von Ende November 1942 bis Anfang Februar 1943, waren jene vermeintlich schon so gut wie siegreichen Angreifer selbst erst zu Angegriffenen, dann sehr schnell zu Eingekesselten und schließlich zu besiegten Gefangenen geworden: Sieg und Niederlage hatten unversehens die Seiten gewechselt. Da die russischen Truppen die ukrainischen aus Bachmut kaum definitiv vertrieben haben, erscheint dieser Erfolg als ein geradezu paradigmatischer Pyrrhussieg: nicht

nur als der selbstzerstörerische Verlust von Offensivpotential, sondern eine siegreiche Niederlage auch deshalb, weil sie so hart so wenig erkämpft hat.[111]

Wie in den zahlreichen Konflikten seit dem späten 19. Jahrhundert, die der Band evoziert, lässt sich auch in der Ukraine wieder beobachten, dass sich unter den Bedingungen des Krieges in den Städten ein neuer Umgang mit ihren örtlichen Gegebenheiten konstituiert; wie Räume zu anderen Räumen werden. Bisweilen dringt der Krieg auch an neue Orte vor, wie etwa die materiellen Substrate und immateriellen Strukturen des Cyberspace. Bisweilen hat der neue Umgang mit einem Ort historische Analogien, etwa die Verwandlung öffentlicher Verkehrskanäle in Schutzräume vor Luftangriffen: wie die Pariser *Métro* 1916, wie der *London Underground* 1940, so die *Kyjiwskyj metropoliten* heute; oder die Transformation hochkomplexer Industrieanlagen in labyrinthische Bollwerke der Verteidigung: wie das Traktorenwerk in Stalingrad 1942, so das Azovstal-Werk in Mariupol 2022.

Es sind kaum dramatischere Umfunktionalisierungen denkbar als die, welche die Kammerphilharmonie Mariupol im Laufe von sechs Monaten erfahren hat: Im Februar 2022 wurde hier das Trinklied aus Verdis *La Traviata* gegeben, das den Dreiklang von Champagner, Liebeslust und, in der Dominante, Genuss in jeder Form anstimmt („tutto è follia, follia nel mondo/ciò che non è piacer"). Im März fanden am selben Ort die Überlebenden des russischen Bombenangriffs auf das Mariupoler Theater Zuflucht, darunter viele traumatisierte Kinder; war die eine humanitär umgewidmete Kulturinstitution in Trümmer gelegt, nahm nun die andere deren humanitäre Rolle ein. Im August wurde schließlich gemeldet, im selben Konzerthaus solle ein internationaler Strafprozess gegen die Verteidiger der Stadt durchgeführt (oder aufgeführt?) werden, samt Stahlkäfig für die Angeklagten und ‚unparteiischen Beobachtern' aus Nord-Korea.[112] Das zumindest scheint Makulatur.

Bisweilen begegnet man auch ganz unerwarteten, beispiellosen und erstaunlich schelmischen Neu-Gebräuchen. Zum 31. Unabhängigkeitstag der Ukraine am 24. August 2022 (zugleich dem Datum, das sechs Monate Krieg seit dem Beginn der russischen Invasion markiert – eine besonders fragwürdige Koinzidenz militärischer Planung), konnte man auf dem *Chreschtschatyk* – der Haupt- und Prachtstraße Kyjiws, den *Champs-Élysées* der ukrainischen Kapitale, einstmals Arena sowjetischer Maiaufmärsche – die seltsam verdrehte Version einer Siegesparade bewundern: nicht in Bewegung, sondern stillstehend; nicht vor habachtstarrem

111 Vgl. „Russia could take Bakhmut within weeks. But even if it succeeds, it would be the very essence of a Pyrrhic victory", *The Economist* (03.05.2023), https://www.economist.com/europe/2023/05/03/russia-could-take-bakhmut-within-weeks (letzer Zugriff: 05.05.2023).

112 Vgl. „Russia Prepares an 'International Tribunal' for the Ukrainian Defenders of Mariupol", *The Economist* (28.08.2022), https://www.economist.com/europe/2022/08/28/russia-prepares-an-international-tribunal-for-the-ukrainian-defenders-of-mariupol (letzter Zugriff: 31.08.2022).

oder Fähnchen schwenkendem Publikum, an den Rändern aufgereiht, sondern längs flanierender Menschen; nicht unnahbar, sondern zur näheren Betrachtung einladend; nicht von funkelndem Kriegsgerät, sondern dessen abgewracktem Gerippe; nicht bedrohlich, sondern kastriert; ohne marschierende, ornamentale Soldaten, sondern, durch die menschliche Leerstelle, eine Evokation ihres Todes; nicht Parade ukrainischer Helden, sondern Vorführung russischen Scheiterns – eine lange Kolonne durchlöcherten Schrotts, das zahlreiche sehr unterschiedliche Reaktionen bei den Passantinnen und Passanten provozierte, vom nonchalanten Vorbeischlendern über ungläubiges oder frohes Staunen bis zum patriotischen Gesang und herausfordernden Graffiti.[113]

Für eine Einschätzung der sich entfaltenden literarischen und künstlerischen Reaktionen, sei es in den Medien, im Internet, in Büchern, in den Straßen oder auf den Plätzen, ist diese Einleitung, ist dieser Band nicht der richtige Ort.[114] Wir wären

113 Vgl. zu diesen Reaktionen „Ukraine's Defiant Independence Day Mocks Vladimir Putin", *The Economist* (25.08.2022), https://www.economist.com/europe/2022/08/25/ukraines-defiant-independence-day-mocks-vladimir-putin (letzter Zugriff: 31.08.2022).

114 Dass sich solche Reaktionen von ukrainischen, aber auch von Autorinnen und Autoren anderer Nationalität nicht nur in journalistischer Form oder in Gestalt von Interviews, sondern in der Tat auch in literarischer Art entfalten – und dass diese Reaktionen auch bei uns im Westen zeitnah ankommen, sei belegt durch den Hinweis auf einen Band, der im Oktober 2022 gleichzeitig in Paris und Kyjiw erschienen ist: Iryna Dmytrychyn/Emmanuel Ruben (Hg.), *Hommage à l'Ukraine*, Paris 2022. Er versammelt Beiträge von vierzehn Autorinnen und Autoren, jungen wie schon längst etablierten: der Lyrikerin Kateryna Babkina; dem Romancier Ljubko Deresch; der Journalistin und Sängerin Irena Karpa; dem Dichter und Essayisten Boris Chersonskij; Andrij Kurkow, dem ukrainischen PEN-Präsidenten und, dem *New York Times Magazine* zufolge, größten Romancier der Ukraine (vgl. Giles Harvey, „How Ukraine's Greatest Novelist Is Fighting for His Country", *The New York Times* (29.05.2022), https://www.nytimes.com/2022/05/24/magazine/ukraine-andrey-kurkov.html; letzter Zugriff: 31.08.2022); der Journalistin und Kulturmanagerin Anastasia Levkova; dem Dichter und Essayisten Andrij Ljubka; dem Erzähler und Kurator Oleksandr Mykhed, dessen Buch über eine Recherchereise in den Donbass 2016 auch auf deutsch vorliegt: *„Dein Blut wird die Kohle tränken". Über die Ostukraine*, übers. v. Simon Muschick/Dario Planert, Stuttgart 2021; er ist nach dem Beginn der russischen Invasion den ukrainischen Streitkräften beigetreten, vgl. sein „Protokoll" über die ersten einhundert Tage: Oleksandr Mykhed, „Hundert Tage in der Kaserne", *FAZ* (19.06.2022), https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/ukrainer-oleksandr-mykhed-ueber-100-tage-in-der-armee-18107796.html; letzter Zugriff: 31.08.2022); dem Romancier und Essayisten Taras Prochasko; dem Romancier und Essayisten Volodymyr Rafejenko, der, in Donezk geboren, mehr als zwanzig Jahre lang auf russisch geschrieben und veröffentlicht hat – Bücher, die auch russische Literaturpreise erhalten haben –, bevor er 2018 zum Ukrainischen gewechselt hat; dem Romancier Artem Tschech, der bereits 2015/16 als Freiwilliger im Donbass gekämpft hat; seine damaligen Tagebuchnotizen hat er zu einem Buch verarbeitet, das auch ins Englische übersetzt worden ist (Artem Chekh, *Absolute Zero*, Oosterhout 2020); mit Beginn der Invasion hat er sich erneut zur Armee gemeldet; der Dichterin Ljuba Jakymtschuk; dem Romancier Petro Yatsenko und der Romanautorin Tais Zolotkovska. – Der französische Autor Emmanuel Ruben hat seit langem eine besondere Be-

zufrieden, wenn der Band das aktuelle Geschehen in der einen oder anderen Weise mit etwas historischer Tiefenschärfe und analytischem Kontrast versehen und auf diese Weise ein wenig Orientierung bieten könnte. Zuerst – und zuletzt – aber sei der Opfer dieses Krieges gedacht, genauso wie derjenigen der beiden Weltkriege des 20. Jahrhunderts, mitsamt allen damit verbundenen Vor- und Nachkriegen.

Zürich, im Sommer 2023

Literaturverzeichnis

Bailey, Anne J., *The Chessboard of War: Sherman and Hood in the Autumn Campaigns of 1864*, Lincoln 2000.

Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris 1957.

Barthes, Roland, „Sémiologie et urbanisme", in: ders., *L'Aventure sémiologique*, Paris 1985, 261–271.

Benjamin, Walter, *Schriften*, hg. v. Theodor W. Adorno, Frankfurt a. M. 1955.

Bernhardt, Katja, „Der Entwurf als Kampfmittel. Stadtplanungskonzepte im Reichsgau Danzig-Westpreußen", in: Christoph Cornelißen/Václav Petrbok/Martin Pekár (Hg.), *Stadt und Krieg im 20. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf Deutschland und Ostmitteleuropa*, Essen 2019, 203–232.

Biagioli, Mario, „Stress in the Book of Nature", *Modern Language Notes* 118/3 (2003), 557–585.

Biro, Matthew, „The New Man as Cyborg. Figures of Technology in Weimar Visual Culture", *New German Critique* 62 (1994), 71–110.

Bohrer, Karl Heinz, *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Frankfurt a. M. 1996.

Bröckling, Ulrich, „Die Totale Mobilmachung (1930)", in: Matthias Schöning (Hg.), *Ernst Jünger-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2014, 100–104.

Certeau, Michel de, „Praktiken im Raum", in Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie*, Frankfurt a. M. 2006, 343–353.

Chekh, Artem, *Absolute Zero*, Oosterhout 2020.

ziehung zur Ukraine; er hat das Land immer wieder bereist. Gleich sein Debütroman *Halte à Yalta* (2010) ist in der Ukraine angesiedelt: Er lässt sich als *Roadmovie* (oder besser ‚*Railmovie*') beschreiben, das quer durch Russland und die Ukraine, von Moskaus Kasaner Bahnhof bis nach Sewastopol und Jalta führt. Ruben hat die Ereignisse der „Euromaidan"-Proteste 2013/2014, in der Ukraine mittlerweile ‚Revolution der Würde' genannt, vor Ort verfolgt (vgl. Emmanuel Ruben, „Hôtel Ukraine (*Maïdan Nezalezhnosti, Kiev, Ukraine*)", in Collectif Inculte (Hg.), *Le Livre des places. Tahrir, Puerta del Sol, Maïdan, République…*, Paris 2018, 179–211). Zuletzt, im August 2022, hat er einen Band veröffentlicht, der eine Art Summe seiner fiktionalen wie faktualen Beschäftigung mit dem Land, seinen Menschen und ihrem Platz in Europa darstellt, wozu das Buch über viele Jahre entstandene, bisher zumeist unpublizierte Texte versammelt – von Novellen und Erzählungen bis hin zu einem Tagebuch. Den Verkaufserlös des Bandes (Emmanuel Ruben, *Nouvelles ukrainiennes*, Paris 2022) stiftet Ruben der NGO *Bibliothèques Sans Frontières*, die gegenwärtig insbesondere ukrainische Kriegsflüchtlinge unterstützt.

Chickering, Roger, „World War I and the Theory of Total War. Reflections on the British and German Cases, 1914–1915“, in: Roger Chickering/Stig Förster (Hg.), *Great War, Total War. Combat and Mobilization on the Western Front, 1914–1918*, Cambridge 2000, 35–54.

Chickering, Roger, „Ludendorffs letzter Krieg“, in: Rainer Hering/Rainer Nicolaysen (Hg.), *Lebendige Sozialgeschichte. Gedenkschrift für Peter Borowsky*, Wiesbaden 2003, 261–277.

Chickering, Roger, *The Great War and Urban Life in Germany. Freiburg 1914–1918*, Cambridge 2007.

Chickering, Roger, „Der totale Krieg. Vom Nutzen und Nachteil eines Begriffs“, in: ders., *Krieg, Frieden und Geschichte. Gesammelte Aufsätze über patriotischen Aktionismus, Geschichtskultur und totalen Krieg*, Stuttgart 2007, 241–257.

Chickering, Roger, *Freiburg im Ersten Weltkrieg. Totaler Krieg und städtischer Alltag 1914–1918*, Paderborn 2009.

Chickering, Roger (Hg.), *The Cambridge History of War*, Bd. 4, *War and the Modern World*, Cambridge 2012.

Contarini, Silvia/De Santis, Dario/Pitassio, Francesco (Hg.), *Documentare il trauma. L'Università Castrense di San Giorgio di Nogaro: saperi e immagini nella Grande guerra*, Pisa 2020.

Cornelißen, Christoph, „Die Großstädte im ‚Großen Krieg'. Über die zunehmende Bedeutung der Heimatfronten“, in: Christoph Cornelißen/Václav Petrbok/Martin Pekár (Hg.), *Stadt und Krieg im 20. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf Deutschland und Ostmitteleuropa*, Essen 2019, 27–44.

Cornelißen, Christoph/Petrbok, Václav/Pekár, Martin (Hg.), *Stadt und Krieg im 20. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf Deutschland und Ostmitteleuropa*, Essen 2019.

Cornelißen, Christoph/Petrbok, Václav/Pekár, Martin, „Stadt und Krieg im 20. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf Deutschland und Ostmitteleuropa“, in: dies. (Hg.), *Stadt und Krieg im 20. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf Deutschland und Ostmitteleuropa*, Essen 2019, 7–25.

Dahlmanns, Karsten/Freise, Matthias/Kowal, Grzegorz (Hg.), *Krieg in der Literatur, Literatur im Krieg*, Göttingen 2020.

Daudet, Léon, „Représailles. Après les raids des zeppelins sur Paris“, *L'Action française. Organe du nationalisme intégral* (09. 02. 1916), 1.

Daudet, Léon, *La Guerre totale*, Paris 1918.

Derrida, Jacques, „La différance“, in: ders., *Marges de la philosophie*, Paris 1972, 1–29.

Diefendorf, Jeffrey M., *Rebuilding Europe's Bombed Cities*, New York 1990.

Diefendorf, Jeffrey M., „Wartime Destruction and the Postwar Cityscape“, in: Charles Edwin Closmann (Hg.), *War and the Environment. Military Destruction in the Modern Age*, College Station 2009, 171–191.

Doctorow, E.L., *The March. A Novel*, New York 2005.

Dörr, Nikolas/Grawe, Lukas, „Ein Sonderfall zivil-militärischer Kooperation im Ersten Weltkrieg. Die Zusammenarbeit von Sozialversicherungsämtern und deutschen Militärbehörden bei der Bekämpfung von Geschlechtskrankheiten“, *Historische Zeitschrift* 314/1 (2022), 32–67.

Dotoli, Giovanni/Grandgirard, Marie-Laure/Sivry, Éric (Hg.), *Les Écrivains dans la tourmente de la Première Guerre mondiale*, Paris 2016.

Dowdall, Alex/Horne, John (Hg.), *Civilians under Siege from Sarajevo to Troy*, London 2018.

Dmytrychyn, Iryna/Ruben, Emmanuel (Hg.), *Hommage à l'Ukraine*, Paris 2022.

Dufour, Jean-Louis, *La Guerre, la ville et le soldat*, Paris 2002.

Estelmann, Frank/Peyroles (Hg.), *Villes en guerre au XIX^e siècle. L'urbanité moderne à l'épreuve du conflit. Expériences, représentations, imaginaires*, Rennes 2021.

Estelmann, Frank/Peyroles, Aurore, „Introduction. Quand la guerre s'invite en ville : représentations et perspectives", in: dies. (Hg.), *Villes en guerre au XIX^e siècle. L'urbanité moderne à l'épreuve du conflit. Expériences, représentations, imaginaires*, Rennes 2021, 7–20.

Fajen, Robert, *Die Verwandlungen der Stadt. Venedig und die Literatur im 18. Jahrhundert*, München 2013.

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

Frick, Werner/Schnitzler, Günter (Hg.), *Der Erste Weltkrieg im Spiegel der Künste*, Freiburg 2017.

Frieser, Karl-Heinz, „Die Rückzugsoperationen der Heeresgruppe Süd in der Ukraine", in: Militärgeschichtliches Forschungsamt (Hg.), *Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg*, Bd. 8, *Die Ostfront 1943/44. Der Krieg im Osten und an den Nebenfronten*, München 2007, 339–492.

Funck, Marcus (Hg.), „Stadt und Krieg im 20. Jahrhundert", *Informationen zur modernen Stadtgeschichte* 2 (2004).

Funck, Marcus/Chickering, Roger (Hg.), *Endangered Cities. Military Power and Urban Societies in the Era of the World Wars*, Boston/Leiden 2004.

Fussell, Paul, *The Great War and Modern Memory*, New York/London 1975.

Galilei, Galileo, *Il Saggiatore*, hg. V. Libero Sosio, Milano 1992.

Gavura, Ján, „Kriegerischer und urbaner ‚Konflikt' in der slowakischen Zwischenkriegsliteratur", in: Christoph Cornelißen/Václav Petrbok/Martin Pekár (Hg.), *Stadt und Krieg im 20. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf Deutschland und Ostmitteleuropa*, Essen 2019, 153–172.

Gerwarth, Robert/Horne, John (Hg.), *War in Peace. Paramilitary Violence in Europe after the Great War*, Oxford 2012.

Glatthaar, Joseph T., *The March to the Sea and Beyond: Sherman's Troops in the Savannah and Carolinas Campaigns*, New York 1985.

Glesener, Jeanne E./Kohns, Oliver (Hg.), *Der Erste Weltkrieg in der Literatur und Kunst. Eine europäische Perspektive*, Paderborn 2017.

Goebel, Stefan, „Cities", in: Jay Winter (Hg.), *The Cambridge History of the First World War*, Bd. 2, *The State*, Cambridge 2013, 358–381.

Grazyna, Ewa Herber, *Wiederaufbau der Warschauer Altstadt nach dem Zweiten Weltkrieg. Im Spannungsfeld zwischen denkmalpflegerischen Prinzipien, politischer Indienstnahme und gesellschaftlichen Erwartungen*, Bamberg 2013.

Haberland, Detlef/Mihály, Csilla/Orosz, Magdolna (Hg.), *Literarische Bilder vom Ersten Weltkrieg*, Wien 2019.

Halmos, Paul R., „The Legend of John von Neumann", *The American Mathematical Monthly* 80/4 (1973), 382–394.

Harvey, Giles, „How Ukraine's Greatest Novelist Is Fighting for His Country", *The New York Times* (29. 05. 2022), https://www.nytimes.com/2022/05/24/magazine/kraine-andrey-kurkov.html (letzter Zugriff: 31. 08. 2022).

Hertrampf, Martina Ortrud M./Nickel, Beatrice (Hg.), *Deutsch-französische Chronotopoi des Ersten Weltkrieges*, Tübingen 2019.

Honold, Alexander, *Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs*, Berlin 2015.

Horne, John, *Labour at War. France and Britain, 1914–1918*, Oxford 1991.

Horne, John (Hg.), *State, Society and Mobilization in Europe during the First World War*, Cambridge 1997.

Horne, John (Hg.), *Our War. Ireland and the Great War*, Dublin 2008.

Horne, John (Hg.), *Vers la guerre totale : le tournant de 1914–1915*, Paris 2010.

Horne, John/Madigan, Edward (Hg.), *Ireland in War and Revolution, 1912–1923: Towards Commemoration*, Dublin 2013.

Hudemann, Rainer/Walter, François (Hg.), *Villes et guerres mondiales en Europe au XX^e siècle*, Paris 1997.

Hufnagel, Henning, „Über Wahrheit und Lüge im innerparnassischen Sinne“, in: Kirsten von Hagen/Corinna Leister (Hg.), *Théophile Gautier. Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, Berlin 2022, 237–273.

Jeannelle, Jean-Louis, „Pour une histoire du genre testimonial“, *Littérature* 135 (2004), 87–117.

Jünger, Ernst, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, Hamburg 1932.

Jünger, Ernst, „Die Totale Mobilmachung“, in: ders., *Blätter und Steine*, Hamburg 1934, 125–156.

Jünger, Ernst, „Über den Schmerz“, in: ders., *Blätter und Steine*, Hamburg 1934, 157–216.

Kalscheuer, Daniela, *Sieg! Heil? Strategien zur mentalen Aufrüstung im deutschen Weltkriegsfilm 1931–1939*, München 2014.

Kaulbarsch, Vera, *Untotenstädte. Gespenster des ersten Weltkriegs in der literarischen Moderne*, Paderborn 2018.

Kershaw, Ian, „Europe’s Second Thirty Years War“, *History Today* 55/9 (2005), 10–17.

Kershaw, Ian, *To Hell and Back: Europe, 1914–1949*, New York 2015.

Kershaw, Ian, *Höllensturz: Europa 1914 bis 1949*, übers. v. Klaus Binder/Bernd Leineweber/Britta Schröder, München 2016.

Kittler, Friedrich, „Die Stadt ist ein Medium“, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Frankfurt a. M. 2013, 181–197.

Largeaud, Jean-Marc, „Introduction“, in: Philippe Chassaigne/Jean-Marc Largeaud (Hg.), *Villes en guerre (1914–1945)*, Paris 2004, 8–13.

Lenger, Friedrich, *Metropolen der Moderne. Eine europäische Stadtgeschichte seit 1850*, München 2013.

Liebe, Peter, „Hitlers Armee. Warum die Wehrmacht als Institution für die Bundeswehr nicht traditionsbildend sein kann“, *if Spezial. Zeitschrift für innere Führung* 2 (2018), Themenheft „Tradition“, 36–43.

Lombardi, Giulia/Oberto, Simona/Strohmaier, Paul, „Metamorphosen der Ruine. Zur Einleitung“, in: dies. (Hg.), *Ästhetik und Poetik der Ruinen. Rekonstruktion – Imagination – Gedächtnis*, Berlin/Boston 2022, 1–24.

Ludendorff, Erich, *Der totale Krieg*, München 1935.

Malaparte, Curzio, *Opere scelte*, hg. v. Luigi Martellini, Milano 1997.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, hg. v. Henri Mondor, Paris 1966.

Mayer, Arno J., *Why Did the Heavens Not Darken? The „Final Solution“ in History*, New York 1988.

Mecke, Jochen/Hertrampf, Martina Ortrud M. (Hg.), *Ästhetiken des Schreckens. Der erste Weltkrieg in Literatur und Film*, München 2019.

Meier, Gernot/Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hg.), *Schock, Trauma, Glorifizierung. Literarische Positionen zwischen den Weltkriegen*, Karlsruhe 2016.

Meierhofer, Christian/Wörner, Jens (Hg.), *Materialschlachten. Der Erste Weltkrieg und seine Darstellungsressourcen in Literatur, Publizistik und populären Medien 1899–1929*, Osnabrück 2015.

Metzger, Marina, *Bewältigung, Auswirkungen und Nachwirkungen des Bombenkrieges in Berlin und London 1940–1955. Zerstörung und Wiederaufbau zweier europäischer Städte*, Stuttgart 2013.

Mercier, Louis Sébastien, *Tableau de Paris. Nouvelle édition corrigée et augmentée*, 12 Bde, Amsterdam 1783–1788, Bd. 1.

Mick, Christoph, „Krieg und Ethnizität: Lemberg im Zeitalter der Weltkriege“, in: Christoph Cornelißen/Václav Petrbok/Martin Pekár (Hg.), *Stadt und Krieg im 20. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf Deutschland und Ostmitteleuropa*, Essen 2019, 173–189.

Möllers, Heiner, „Ein schwieriges Erbe. Die endgültige Lossagung von der Wehrmacht dauerte bis Mitte der 1990er Jahre“, *if Spezial. Zeitschrift für innere Führung* 2 (2018), Themenheft „Tradition“, 62–87.

Mühle, Alexander/Scriba, Arnulf, „Erich von Manstein 1887–1973, Militär", in: *LeMO – Lebendiges Museum Online* (11. 04. 2019), https://www.dhm.de/lemo/biografie/erich-von-manstein.html (letzter Zugriff: 31. 08. 2022).

Muller, Albert, *La Seconde guerre de trente ans, 1914–1945*, Bruxelles 1947.

Mykhed, Oleksandr, *„Dein Blut wird die Kohle tränken". Über die Ostukraine*, übers. v. Simon Muschick/Dario Planert, Stuttgart 2021.

Mykhed, Oleksandr, „Hundert Tage in der Kaserne", *FAZ* (19. 06. 2022), https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/ukrainer-oleksandr-mykhed-ueber-100-tage-in-der-armee-18107796.html (letzter Zugriff: 31. 08. 2022).

Nabokov, Vladimir, *Erinnerung, sprich. Wiedersehen mit einer Autobiographie* [1966], übers. v. Dieter E. Zimmer, *Gesammelte Werke*, hg. v. Dieter E. Zimmer, Bd. 22, Hamburg 1999.

Naumann, Klaus, „Auf die Haltung kommt es an. Militärische Vorbilder finden sich auch in finsteren Zeiten", *if Spezial. Zeitschrift für innere Führung* 2 (2018), Themenheft „Tradition", 20–26.

Netzwerk der Literaturhäuser (Hg.), „Mit dieser Welt muss aufgeräumt werden, August 1914. Autoren blicken auf die Städte Europas", *Die Horen* 59/2 (2014).

Nolte, Ernst, *Der europäische Bürgerkrieg 1917–1945. Nationalsozialismus und Bolschewismus*, Frankfurt a. M. 1987.

Picon, Antoine (Hg.), *La Ville et la guerre*, Besançon 1996.

Piette, Adam, „War Zones", in: Kate McLoughlin (Hg.), *The Cambridge Companion to War Writing*, Cambridge 2009, 38–45.

Purseigle, Pierre, „Home Fronts. The Mobilization of Resources for Total War", in: Roger Chickering (Hg.), *The Cambridge History of War*, Bd. 4, *War and the Modern World 1850–2005*, Cambridge 2012, 257–284.

Ruben, Emmanuel, „Hôtel Ukraine (*Maïdan Nezalezhnosti, Kiev, Ukraine*)", in: Collectif Inculte (Hg.), *Le Livre des places. Tahrir, Puerta del Sol, Maïdan, République…*, Paris 2018, 179–211.

Ruben, Emmanuel, *Nouvelles ukrainiennes*, Paris 2022.

„Russia Could Take Bakhmut within Weeks. But even if it Succeeds, it Would Be the very Essence of a Pyrrhic Victory", *The Economist* (03. 05. 2023), https://www.economist.com/europe/2023/05/03/russia-could-take-bakhmut-within-weeks (letzer Zugriff: 05. 05. 2023).

„Russia Prepares an 'International Tribunal' for the Ukrainian Defenders of Mariupol", *The Economist* (28. 08. 2022), https://www.economist.com/europe/2022/08/28/russia-prepares-an-international-tribunal-for-the-ukrainian-defenders-of-mariupol (letzter Zugriff: 31. 08. 2022).

Salm, Jan, *Ostpreußische Städte im Ersten Weltkrieg. Wiederaufbau und Neuerfindung*, München 2012.

Sasse, Dirk, *Franzosen, Briten und Deutsche im Rifkrieg 1921–1926*, München 2006.

Schnell, Felix, „Historische Hintergründe ukrainisch-russischer Konflikte", *Aus Politik und Zeitgeschichte* 47–48 (2014), Themenheft „Ukraine, Russland, Europa", 10–26.

Schuster, Simon/Bergengruen, Vera, „Inside the Ukrainian Counterstrike That Turned the Tide of the War", *Time* (26. 09. 2022), https://time.com/6216213/ukraine-military-valeriy-zaluzhny/ (letzter Zugriff: 30. 09. 2022).

Seidler, Miriam/Waßmer, Johannes (Hg.), *Narrative des Ersten Weltkriegs*, Frankfurt a.M./Bern/Wien 2015.

Sherman, William T., „[Letter of William T. Sherman to Henry Halleck, December 24, 1864]", in: Jean V. Berlin/Brooks D. Simpson (Hg.), *Sherman's Civil War: Selected Correspondence of William T. Sherman, 1860–1865*, Chapel Hill 1999, 775–777.

Simmel, Georg, „Die Großstadt und das Geistesleben" [1903], in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, hg. v. Rüdiger Kramme, Frankfurt a. M. 1995, 116–131.

Soukupová, Blanka, „Die Transformationen der Identitäten der tschechischen nationalen Metropole (1918–1956)“, in: Christoph Cornelißen/Václav Petrbok/Martin Pekár (Hg.), *Stadt und Krieg im 20. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf Deutschland und Ostmitteleuropa*, Essen 2019, 113–138.

Stierle, Karlheinz, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München 1993.

Strathern, Paul, *Schumpeters Reithosen: Die genialsten Wirtschaftstheorien und ihre verrückten Erfinder*, Frankfurt a. M. 2003.

Strathern, Paul, *Dr Strangelove's Game: A Brief History of Economic Genius*, London 2001.

Süss, Dietmar (Hg.), *Deutschland im Luftkrieg. Geschichte und Erinnerung*, München 2007.

Süss, Dietmar, *Tod aus der Luft. Kriegsgesellschaft und Luftkrieg in Deutschland*, München 2011.

„Ukraine's Defiant Independence Day Mocks Vladimir Putin“, *The Economist* (25. 08. 2022), https://www.economist.com/europe/2022/08/25/ukraines-defiant-independence-day-mocks-vladimir-putin (letzter Zugriff: 31. 08. 2022).

Valéry, Paul, „L'Amérique, projection de l'esprit européen“, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. v. Jean Hytier, Bd. 2, Paris 1960, 987–990.

Virilio, Paul, *Bunker Archéologie. Étude sur l'espace militaire européen de la Seconde Guerre mondiale*, Paris 1975.

Voldman, Danièle, „L'expérience urbaine de la guerre en Europe“, *Histoire et Sociétés* 8 (2003), 35–49.

von Hammerstein, Katharina/Kosta, Barbara/Shoults, Julie (Hg.), *Women Writing War, from German Colonialism through World War I*, Berlin/Boston 2018.

von Manstein, Erich, *Verlorene Siege*, Bonn 1955.

Waßmer, Johannes, *Die neuen Zeiten im Westen und das ästhetische Niemandsland. Phänomenologie der Beschleunigung und Metaphysik der Geschichte in den Westfront-Romanen des Ersten Weltkriegs*, Freiburg 2018.

Wegner, Bernd, „Der Krieg gegen die Sowjetunion 1942/43“, in: Militärgeschichtliches Forschungsamt (Hg.), *Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg*, Bd. 6, *Der globale Krieg. Die Ausweitung zum Weltkrieg und der Wechsel der Initiative 1941–1943*, München 1990, 761–1101.

Wehler, Hans-Ulrich, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Bd. 4: Vom Beginn des ersten Weltkriegs bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914–1949*, München 2003.

Wendland, Anna Veronika, „Zur Gegenwart der Geschichte im russisch-ukrainischen Krieg“, *Aus Politik und Zeitgeschichte* 28–29 (2022), Themenheft „Krieg in Europa“, 28–34.

Werber, Niels/Hüttemann, Felix/Liggieri, Kevin (Hg.), „Die Literatur des Ersten Weltkriegs“, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 179 (2015).

Werneburg, Brigitte, „Ernst Jünger and the Transformed World“, *October* 62 (1992), 42–64.

Wichner, Ernest, „Der August 1914. Zu diesem Band“, *Die Horen* 59/2 (2014), 3–4.

Winter, Jay, *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge 1995.

Winter, Jay/Robert, Jean-Louis (Hg.), *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin 1914–1919*, Bd. 1, Cambridge 1997.

Winter, Jay/Robert, Jean-Louis (Hg.), *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin 1914–1919*, Bd. 2, *A Cultural History*, Cambridge 2007.

Wołkowicz, Anna (Hg.), *Der Erste Weltkrieg in der Literatur. Zwischen Autobiografie und Geschichtsphilosophie*, Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Warszawa/Wien 2018.

„Words We're Watching: On 'Doomsurfing' and 'Doomscrolling'“, o.D., https://www.merriam-webster.com/words-at-play/doomsurfing-doomscrolling-words-were-watching (letzter Zugriff: 31. 08. 2022).

Yekelchyk, Serhy, „Bands of Nation Builders? Insurgency and Ideology in the Ukrainian Civil War", in: Robert Gerwarth/John Horne (Hg.), *War in Peace. Paramilitary Violence in Europe after the Great War*, Oxford 2012, 107–125.

Zavacká, Marína, „Die Stadt als formativer Raum kindlicher Regimeloyalitäten", in: Christoph Cornelißen/Václav Petrbok/Martin Pekár (Hg.), *Stadt und Krieg im 20. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf Deutschland und Ostmitteleuropa*, Essen 2019, 267–283.

I Die Stadt im Krieg – zwischen Zeugenschaft und literarischer Konstruktion

Anna Seidel

Leningrad, Warschau, Sarajevo

Literarische Rekonstruktionen der Stadt im Ausnahmezustand

Abstract: The Siege of Leningrad (1941–1944), the Warsaw Uprising (1944) and the Siege of Sarajevo (1992–1996) – all three events represent radical turning points in the history of the respective cities. As escalations of warlike conflicts, they imply devastating destruction and death, but also ruptures with the cities' "inherent logics" ("Eigenlogiken" in the sense of Martina Löw, *Soziologie der Städte*). An existing urban practice is replaced by a new socio-cultural practice, new topographies, and urban logics. This article analyzes three texts by authors who experienced the respective states of emergency themselves: Dževad Karahasan's *Sarajevo. Exodus of a City*, Miron Białoszewski's *A Memoir from the Warsaw Uprising* and Lidia Ginzburg's *Notes from the Blockade.* Based on close readings of the texts, the article aims to examine, on the one hand, the urban character of the particular states of emergency, and, on the other, the way in which autobiographical texts can present collective dimensions of urban practices and therefore integrate individual experiences into a collective urban memory of the respective cities.

Keywords: Urban Narratives; State of Emergency; Autobiographical Literature; Spatial Turn; Urban Practices; Collective Memory.

1 Den Ausnahmezustand erinnern

> Von der 110. Etage des World Trade Centers *sehe* man auf Manhattan. Unter dem vom Wind aufgewirbelten Dunst liegt die Stadt-Insel.[1]

Michel de Certeau beginnt den dritten Teil seiner mittlerweile zu einem Standardwerk der relationalen Raumsoziologie gewordenen *Kunst des Handelns* mit einem Gedankenexperiment. Lesende sollen sich vorstellen, Manhattan von oben zu sehen – quasi aus der Vogelperspektive. Dieser Blickwinkel mache, so Certeau, offensichtlich, dass es sich bei der Stadt um ein „Textgewebe"[2] handle – ein Gewebe, das aus einer Masse von Gehenden konstruiert würde und nur aus dieser übergeordneten Perspektive lesbar sei. Doch was sich hier als Stadt-*Bild* offenbart, ist nicht

1 Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, 179.

2 Certeau, *Kunst des Handelns*, 179.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-002

die reale Stadt, sondern eine „Fiktion“.[3] Tatsächlich ist die Stadt die Gesamtheit der Bewegungen und Handlungen in ihr. Diese urbanen Praktiken konstituieren sie, werden jedoch gleichzeitig durch ihre Organisation beeinflusst.

Martina Löw spricht in diesem Kontext von der „Eigenlogik“ einer Stadt, die sie als „routinisierte und habitualisierte Praxis [beschreibt], die ortsspezifisch im Rückgriff auf historische Ereignisse, materielle Substanz, technologische Produkte, kulturelle Praktiken sowie ökonomische oder politische Figurationen (und deren Zusammenspiel) abläuft“.[4] Was Löw mit diesem Terminus zu beschreiben sucht, oszilliert zwischen dem Habitus des Individuums und der Praxis der urbanen Allgemeinheit und wird in „regelgeleitetem, routinisiertem und über Ressourcen stabilisiertem Handeln stets aktualisiert“.[5] Entsprechend Löws Definition verändern sich städtische Eigenlogiken somit dynamisch und sind damit stets von den Menschen, die sich in der und durch die jeweilige Stadt bewegen, abhängig.

Wenn Städte in kriegerische Ausnahmezustände versetzt werden, kommt es jedoch zu einer radikalen und von außen aufoktroyierten Modifizierung dieser Eigenlogiken. Topografische Marker werden umcodiert, bestehende urbane Praktiken treten in den Hintergrund, eine neue Raumpraxis entsteht. Diese Praxis des Ausnahmezustandes sichert Einwohnenden das Überleben, zeichnet sich jedoch durch eine ihr inhärente Flüchtigkeit aus. Ist der Ausnahmezustand zu Ende, so endet auch die Relevanz der Praxis. Damit schreibt sie sich weder langfristig in das Stadtbild noch in die jeweilige städtische Eigenlogik ein. Die Praktiken und die – folgt man Certeaus relationalem Raumbegriff – daraus resultierende Topografie des Ausnahmezustandes sind dem Vergessen ausgeliefert. Sie können nicht, wie die Geschichte eines Ortes, durch „materielle Relikte“[6] festgehalten werden. Sie verfügen über keinen Boden, in dem sie lokal verankert sind.[7] Kurz gesagt: Ihre Relevanz sinkt so schnell, wie sie gestiegen ist.

Doch wie können Praktiken des Ausnahmezustandes erinnert werden, wenn sie keine Spuren hinterlassen? Sowohl Martina Löw als auch Aleida Assmann sehen für die Erinnerung von früheren kulturellen und räumlichen Praktiken sowie Topografien vor allem Literatur als geeignetes Medium an.[8] Denn literarische Texte können es schaffen, „keine ‚abgeschwächte‘ Reproduktion [zu vermitteln], sondern

3 Certeau, *Kunst des Handelns*, 181.

4 Martina Löw, *Soziologie der Städte*, Frankfurt a. M. 2012, 77–79.

5 Löw, *Soziologie der Städte*, 78.

6 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2010, 309.

7 Vgl. Assmann, *Erinnerungsräume*, 299.

8 Vgl. Löw, *Soziologie der Städte*, 77; Assmann, *Erinnerungsräume*, 309.

selbst zum ‚Instrument der Reproduktion'"[9] zu werden. Literatur ist somit nicht nur ein externes Speichermedium, „sie ist zugleich Gedächtnisaktivierung"[10] und ermöglicht neben ihrer konservierenden Funktion auch die Reaktivierung und das Weiterleben von Erinnerungen in einem kollektiven bzw. kulturellen Gedächtnis.[11] Für die urbane Praxis und Topografie des Ausnahmezustandes kann Literatur als Erinnerungsmedium dementsprechend überlebensnotwendig sein. Doch welche literarischen Ausdrucksformen und Erzähltechniken machen das Erlebte nacherlebbar und in einem weiteren Schritt für ein kollektives Stadt-Gedächtnis (be)greifbar?

Um diese Frage zu beantworten, bezieht sich die vorliegende Analyse auf drei Texte, bei denen es sich um literarische Verarbeitungen autobiografischer Erinnerungen von SchriftstellerInnen handelt, die bestimmte Ausnahmezustände in Städten erlebt haben: Miron Białoszewskis *Erinnerungen aus dem Warschauer Aufstand*,[12] Lidia Ginsburgs *Aufzeichnungen eines Blockademenschen*[13] und Dževad Karahasans *Tagebuch der Aussiedlung*.[14] Die Analyse fokussiert die darin beschriebenen Praktiken und Topoi der jeweiligen Ausnahmezustände und untersucht, wie diese literarisch transformiert werden. Durch den autobiografischen Status der Texte ist dabei insbesondere die Frage von Bedeutung, mit welchen Mitteln sie diese auf individuellen Erfahrungen basierenden Beschreibungen in ein kollektives Gedächtnis der jeweiligen Städte zu integrieren versuchen.

2 Der Warschauer Aufstand: Das zutiefst Zivile in Miron Białoszewskis *Erinnerungen aus dem Warschauer Aufstand*

Der Warschauer Aufstand zählt zu den historischen Ereignissen, die in der polnischen Gedächtniskultur und im Stadt-Gedächtnis Warschaus eine besonders wichtige Stellung einnehmen. Über zwei Monate lang bäumten sich militärische und paramilitärische Einheiten gegen die deutsche Okkupationsmacht auf. Zwar gerieten kurzzeitig einige Bezirke in die Hand der Aufständischen. Aufgrund der

9 Assmann, *Erinnerungsräume*, 193.
10 Assmann, *Erinnerungsräume*, 193.
11 Vgl. Assmann, *Erinnerungsräume*, 194.
12 Originaltitel: Miron Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa 2014 ([1]1970).
13 Originaltitel: Lidija Ginzburg, „Zapiski blokadnogo čeloveka (Čast' pervaja)", in: dies., *Prochodjaščie charaktery. Proza voennych let. Zapiski blokadnogo čeloveka*, Moskva 2011, 311–358 ([1]1984).
14 Originaltitel: Dževad Karahasan, *Dnevnik selidbe*, Sarajevo 2010 ([1]1993).

militärischen Überlegenheit der deutschen Truppen war ein negativer Ausgang des Aufstandes schließlich jedoch unausweichlich. Am 3. Oktober 1944 kapitulierten die polnischen Kampfeinheiten. Die Warschauer Bevölkerung wurde aus der Stadt verschleppt, die Stadt dem Erdboden fast gleichgemacht.

Der Schriftsteller Miron Białoszewski erlebte den Aufstand selbst von Anfang bis Ende mit. Zur Zeit des Aufstandes 22 Jahre alt, verschriftlicht er seine Erinnerungen circa 25 Jahre später in dem autobiografischen Text *Erinnerungen aus dem Warschauer Aufstand.* Im Gegensatz zu vielen Autoren, die vor Białoszewski dieses Ereignis thematisieren und in ihren Texten vor allem die militärischen Aktionen des Aufstandes heroisieren,[15] fokussieren Białoszewskis *Erinnerungen* eine zivile Perspektive auf die Ereignisse. Auch sprachlich bricht Białoszewski mit der literarischen Tradition: Sein Text oszilliert zwischen Oralität und Schriftlichkeit und positioniert sich somit abseits einer Definition von Literatur, wie sie zum Zeitpunkt der Veröffentlichung 1970 in Polen dominant war.[16] Der Autor selbst postuliert hinsichtlich der für die Literarisierung seiner Erinnerungen genutzten Sprache, dass eine andere Form der Wiedergabe den Erlebnissen nicht gerecht würde:

> Auch wenn ich so wenig über Eindrücke schreibe. Und alles in gewöhnlicher Sprache. Einfach so. Und so, als ginge ich fast gar nicht in mich dabei und wäre nur an der Oberfläche. Das liegt nur daran, dass es anders nicht geht. So hat man sich ja übrigens auch gefühlt. Und überhaupt ist es ja die einzige Art und Weise, ohne künstliche Ausgefeiltheit, sondern einzig eben natürlich. Um das alles zu vermitteln.[17]

Diese *gewöhnliche* Sprache ist durch eine häufige Verwendung von Kolloquialismen sowie eine Tendenz zu kurzen Satzkonstruktionen und häufigen Parenthesen gekennzeichnet. Aber auch die konstante Revidierung des Erinnerten und die damit einhergehenden Sprünge zwischen der Basiserzählung (der Erzählebene, in der erinnert wird) und der Erinnerungsebene (der Erzählebene, die erinnert wird) nähern den Erzählstil einem oralen an. Unterstützt wird diese Tendenz durch eine spezifische Verwendung der Erzähltempora: Zwar werden die Erinnerungen zu einem großen Teil in der Vergangenheitsform geschildert. In überraschenden Situationen oder bewegungsintensiven Episoden wechselt der Erzähler jedoch ins historische Präsens und produziert damit eine dem gesamten Text inhärente Spannung zwischen dem erlebenden und erzählten Ich.

---

15 Als Beispiel hierfür kann Roman Bratnys Roman *Kolumbowie rocznik 20* dienen (Roman Bratny, *Kolumbowie rocznik 20*, Warszawa 1957; eine deutsche Übersetzung erschien 1981 unter dem Titel *Kolumbus Jahrgang 20* in Berlin).

16 Vgl. Maria Janion, „Krieg und Form", in: dies., *Die Polen und ihre Vampire. Studien zur Kritik kultureller Phantasmen*, Berlin 2014, 160.

17 Miron Białoszewski, *Erinnerungen aus dem Warschauer Aufstand*, Berlin 2019, 57–58.

Diese temporale Zäsur korrespondiert mit einer sprachlichen Eigenschaft des Textes, die sich auf grammatikalischer Ebene in Białoszewskis Sprache manifestiert. Wird mit der Nutzung des Präsens in der Erinnerungsebene nämlich das erzählende dem vergangenen Ich angenähert, so wird die reflexive Verbform, die im Polnischen keines Subjekts, sondern nur des Partikels *się* bedarf, dazu verwendet, das Ich einem kollektiven ‚man' bzw. ‚Wir' anzunähern: „A jak nie, a tam zasypie michę, to szkoda, więc branie ze sobą i *się* je, bo *się* chce. Do żarcia też *się* sypie. Ale co robić. Trzeszczy. Suche. *Się* je".[18]

Diese Entindividualisierung der Perspektive führt zu einer Abstraktion der individuellen Handlung und einer Transformation der persönlichen in eine kollektive Praxis. Die Bewegungen des autobiografischen Ichs stellen somit nicht nur die Bewegungen eines Individuums dar, sondern können stellvertretend für eine kollektive zivile Praxis gelesen werden. Darauf weist auch Maria Janion in ihrem Artikel „Krieg und Form" hin, wenn sie schreibt, dass Białoszewski in seinen *Erinnerungen* das „zutiefst Zivile"[19] des Aufstandes darstellen möchte. Der Text beleuchtet nämlich nicht nur das Kampfgeschehen, also Gefahrenräume, wie dies in den heroisierenden Texten zum Warschauer Aufstand der Fall ist. Sie thematisieren auch die städtischen Räume der Sicherheit und die Flucht der Zivilbevölkerung in ebenjene sowie den Teufelskreis, dem die StadtbewohnerInnen während des Aufstandes ausgeliefert waren und der sich dadurch auszeichnete, dass jeder Raum der Sicherheit, der Ruhe graduell zu einer Gefahrenzone wurde und schließlich verlassen werden musste.

Mit dieser konstanten Umcodierung von städtischen Räumen erlebt Warschau eine Transformation zum Labyrinth, das selbst für seine BewohnerInnen keine Orientierung mehr bietet: „Niemals erschien Warschau – auch wenn es jetzt viermal so groß ist wie damals – so verwirrend und groß, so endlos".[20] So verworren die Stadt dem autobiografischen Ich vorkommt, so überlebensnotwendig ist seine Bewegung durch sie hindurch. Und so ist das Ich in den *Erinnerungen* ständig in Bewegung, stets auf der Suche nach einem neuen Raum der Ruhe und Sicherheit. Diese spezifische Praxis des Ausnahmezustandes bemerkt auch Janion in ihrem Aufsatz: „Das zivile Leben [im Warschauer Aufstand] oszilliert also zwischen kleinsten Dosen von Ruhe, Stillstand und Ordnung, […] und der unausgesetzten

18 Miron Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa 2014, 83. Hervorhebungen A.S. Deutsche Übersetzung: „Wie auch sonst, es bröckelt in die Schüssel, Pech, man nimmt es mit und isst es, weil man Hunger hat. Ins Essen fällt eben Mörtel. Was solls. Er knirscht. Trocken. Wird mitgegessen." (Białoszewski, *Erinnerungen aus dem Warschauer Aufstand*, 113).

19 Janion, „Krieg und Form", 173.

20 Białoszewski, *Erinnerungen aus dem Warschauer Aufstand*, 74.

Bedrohung durch Chaos und Tod, die die Notwendigkeit beständiger Ortswechsel mit sich bringt“.[21]

Diese Notwendigkeit der konstanten Bewegung durch die Stadt endet erst mit dem Ende des Aufstandes. Jener Moment ist es auch, der die Spezifika der Topografie des Ausnahmezustandes sichtbar macht: Straßen, die zuvor als Gefahrenzonen galten, werden nun erneut zu Räumen der Sicherheit. Grenzen zwischen den Bezirken, die von unterschiedlichen Lagern erobert waren, werden wieder passierbar. Doch es treten auch die Veränderungen der Stadt, die sie im Zuge des Aufstandes erlitten hat, ans Tageslicht, wie an folgender Passage deutlich wird:

> Und es wurde immer schlimmer. Trümmer, nichts als Trümmer. Ruinen, nichts als Ruinen. Ich weiß nicht, was wir erwartet hatten. […] Irgendwo stand hier und da noch was. Ein halbes Haus, anderthalb Häuser. Nur hatte das dann auch nichts mehr zu sagen. Aber dennoch. Es war bestimmt das, was Adam sagte, als ich ihm von diesem Tag erzählte:
>
> „Ja klar, plötzliche Rückkehr zur Norm, aber plötzlich gibt es keine Stadt mehr, keine Häuser, und dann… Verzweiflung…“
>
> Ja, genau deshalb, weil Frieden war. Schluss. Alles vorbei.[22]

Die Norm ist zurückgekehrt, die Praxis des Ausnahmezustandes ist obsolet, der Raum, in den man zurückkehrt, ermöglicht die davor geläufige Praxis jedoch nicht mehr. Der Erzähler weist ganz klar auf dieses Dilemma hin und beschreibt die Bewegungen zwischen dem Ende des Aufstandes und dem Verlassen der Stadt als ein Herumirren, das erst endet, als Miron und seine Familie sich in den „nurt“, die organisierte „Strömung“[23] integrieren, die sie aus der Stadt führt:

> Und alle gingen hinaus. Wir. Die Woj.s, die ganze Familie Wi. Über die Piękna. Zur Marszałkowska. Dort verdichtete sich die Menge schon. Und in dieser Menschenmenge arbeitete man sich vor bis zur Ecke von Śniadeckich, Koszykowa und Marszałkowska mit dem bereits erwähnten Bombentrichter in der Mitte (wo Leute nächtigten). Heute war es etwas leichter, sich in die Strömung zu finden. Denn es war eine Strömung.[24]

Diese Strömung bzw. dieser Strom, wie die Bewegung an anderer Stelle genannt wird,[25] der Warschau verlässt und mit dem der Protagonist quasi mitgezogen wird, versinnbildlicht nun das, was Białoszewski den gesamten Text über auf sprachli-

---

21 Janion, „Krieg und Form“, 176.

22 Białoszewski, *Erinnerungen aus dem Warschauer Aufstand*, 293.

23 Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, 222; Białoszewski, *Erinnerungen aus dem Warschauer Aufstand*, 306.

24 Białoszewski, *Erinnerungen aus dem Warschauer Aufstand*, 306.

25 Vgl. u. a. Białoszewski, *Erinnerungen aus dem Warschauer Aufstand*, 310.

cher Ebene darzustellen sucht: die kollektive Praxis des Ausnahmezustandes. Denn in diesem Strom manifestiert sich die letzte auf den Aufstand bezogene gemeinsame Fluchtbewegung der Warschauer Bevölkerung. Er ist aber nicht nur eine Metapher der kollektiven *zivilen* Praxis des Ausnahmezustandes, sondern symbolisiert auch die Verschmelzung der zivilen und militärischen zu einer neuen kollektiven und diese beiden Kategorien transzendierenden Praxis. Der Erzähler beendet die Beschreibung der Abreisewelle nicht umsonst mit folgenden Sätzen: „Sowohl die Zivilisten. Als auch die Aufständischen. Sie waren einander ja gar nicht so unähnlich. Alle Menschen, die damals auszogen aus Warschau, waren einander ähnlich und sahen ganz anders aus als alle anderen“.[26]

Zieht man in Betracht, dass Białoszewski mit seinen *Erinnerungen* das „zutiefst Zivile“[27] des Aufstandes zeigen und damit einen Gegenpol zu den vielerinnerten militärischen Aktionen im Warschauer Aufstand schaffen wollte, so steht der Strom symbolisch für diese Intention des Textes. Er versinnbildlicht nämlich nicht nur die Verschmelzung der zivilen und militärischen Praxen zu einer kollektiven Praxis, sondern kann darüber hinaus als Metapher für das Zusammenfließen beider Erinnerungen – der zivilen wie der militärischen – in einem kollektiven Gedächtnis des Warschauer Aufstandes interpretiert werden.

3 Die Blockade von Leningrad: Das Kaleidoskop der Erinnerung in Lidia Ginsburgs *Aufzeichnungen eines Blockademenschen*

Fast 900 Tage lang war Leningrad (heute wieder: Sankt Petersburg) zwischen September 1941 und Januar 1944 von deutschen und mit Nazi-Deutschland verbündeten Truppen belagert. Was als Blockade von Leningrad in die Geschichtsschreibung einging, endete mit knapp einer Million Todesopfern und dementsprechend einer humanitären Katastrophe extrem hohen Ausmaßes. Neben der Kälte in den Wintermonaten zählten Hunger und die daraus resultierende Dystrophie zu den hauptsächlichen Todesursachen. Die Philologin und Schriftstellerin Lidia Ginsburg entschied sich nach Kriegsausbruch – im Gegensatz zu vielen anderen in Leningrad wohnhaften Intellektuellen und Kunstschaffenden –, Leningrad nicht zu verlassen, und erlebte die Stadt während der gesamten Blockadezeit. Ihre

26 Białoszewski, *Erinnerungen aus dem Warschauer Aufstand*, 308.
27 Janion, „Krieg und Form“, 173.

Erfahrungen und Erinnerungen aus diesem Ausnahmezustand verarbeitet sie in dem Text *Aufzeichnungen eines Blockademenschen.*

Stellt die Lektüre von Białoszewskis *Erinnerungen aus dem Warschauer Aufstand* ein größtenteils chronologisches Nacherleben der Erlebnisse des Autors während des Aufstands an der Seite des autobiografischen Ichs dar, so nutzt Lidia Ginsburg in den *Aufzeichnungen eines Blockademenschen* eine gänzlich andere Methode, um die Erinnerungen an die Blockade von Leningrad zu literarisieren. Der Text kennzeichnet sich zunächst dadurch, dass er keinerlei strukturelle Systematik erkennen lässt. Ein ständiger Wechsel der Erzähltempora sowie eine konstante Alternation zwischen unterschiedlichen Erinnerungsepisoden brechen mit der Chronologie der Ereignisse und verhindern einen linearen Erzähl-, aber auch Lesefluss. Mal wird der Blockadewinter fokussiert („In jenem Winter fand man nie Ruhe.“[28]), mal kommt es zu Sprüngen in die Zeit kurz nach Kriegsausbruch: „Mit Kriegsausbruch hatte die Stadt begonnen, ungewöhnliche Details hervorzutreiben. Als erstes erschienen kreuzförmige Klebestreifen auf den Fenstern (damit die Scheiben nicht herausflogen)“.[29]

Den scheinbar einzigen roten Faden der *Aufzeichnungen* stellt die Erzählung über N., den paradigmatischen Blockademenschen, dar. Obwohl tatsächlich nur die Zeit zwischen dem Aufwachen N.s und dessen Frühstück erzählt wird, fungiert dieser Erzählstrang anfangs einerseits als strukturierendes Element der Erinnerungsebene, andererseits impulsgebend für Anekdoten und weiterführende Erinnerungen, wie an folgender Passage offenkundig wird:

> N. hebt den Eimer über das Gitter und kippt den Inhalt eilig, ohne hinzusehen ins Wasser. Ein Gefühl der Erleichterung … Das Gefühl der Erleichterung verschmilzt für einen Augenblick mit der Leichtigkeit des Lebens. Der Wind spielt in seinen Haaren. Mit körperlicher Intensität erinnert er sich an die Dorfstraße, die Apfelbäume hinterm Zaun. Als Junge hat er dort immer den Sommer verbracht […].[30]

Doch auch diesem Leitnarrativ wird im weiteren Verlauf der Erzählung durch Zäsuren in der Tempusverwendung seine Rolle als die Erzählebenen strukturierendes Element entzogen. Schließlich können sämtliche Erinnerungsepisoden weder chronologisch ein- noch bestimmten Personen zugeordnet werden und lassen die beschriebenen Erlebnisse wie unzusammenhängende Fragmente erscheinen – ein Effekt, der mit dem Titel des Originaltextes korrespondiert: *Zapiski* (dt. Notizen).

28 Lidia Ginsburg, *Aufzeichnungen eines Blockademenschen*, Berlin 2014, 94.
29 Ginsburg, *Aufzeichnungen eines Blockademenschen*, 110.
30 Ginsburg, *Aufzeichnungen eines Blockademenschen*, 105.

Schon dieses paratextuelle Element weist auf das Unvollständige, Bruchstückhafte, Unvermittelte des Textes hin.

Gleichzeitig entsteht durch die unzusammenhängende Kombination der einzelnen Erinnerungsfragmente eine Art kaleidoskopische Rekonstruktion der kollektiven Praxis des Ausnahmezustands, die aus Anekdoten, aber auch der Beschreibung von konkreten Praktiken und Topografien der belagerten Stadt besteht. Maßgeblich für die von Ginsburg beschriebene Praxis ist der konstant präsente Hunger. Er durchzieht jede Bewegung, jede Erfahrung und beeinflusst sowie bedingt alle Praktiken der StadtbewohnerInnen. Im Gegensatz zu Białoszewskis *Erinnerungen*, in denen Bewegung stets Rettung für das autobiografische Ich impliziert, werden Gehen, Laufen, sogar Stehen bei Ginsburg dadurch zu etwas Lebensbedrohlichem.

Und so wird das Haus – insbesondere im Winter – zur „wichtigste[n] Einheit“[31] der Stadt. Die Straßen, die diese Funktion früher erfüllten, werden nunmehr als Räume dargestellt, die zwar durchquert werden müssen, aber keinen für die Stadt konstitutiven Aspekt mehr bezeichnen. Häuser hingegen, sei es das eigene Haus, Geschäfte, Kantinen oder auch Gebäude, die nur als Schutzschilde vor Fliegerangriffen fungieren, evolvieren zu den einzig möglichen Über*lebens*räumen, zu Räumen des Aufenthalts und des Stillstands, auch wenn sie zwischen ihrem Status als Schutz- und Gefahrenraum oszillieren: „Man fand eine neue Beziehung zu Häusern. Jedes Haus war jetzt Schutz und Bedrohung“.[32]

Die durch den Hunger resultierende Schwäche und Bewegungsscheu modifiziert nicht nur die Wahrnehmung der Raumdichte, wie in folgendem Zitat deutlich wird: „Auch das eigentliche Mittagessen bedeutet die Überwindung von Räumen, kleinen Räumen, *quälend verengt* durch Warteschlangen“.[33] Raum und räumliche Zusammenhänge werden durch sie erst wieder spür- und erfahrbar, „Entfernungen innerhalb der Stadt, die durch Straßenbahnen, Busse, Taxis längst unsichtbar geworden waren“,[34] wahrnehmbar. Kurzum: Naturbezogene topografische Aspekte der Stadt – im Normalzustand von diversen technischen Innovationen der Moderne unsichtbar gemacht – treten an die Oberfläche: „Der Grundriss der Stadt mit ihren Inseln, den Newa-Armen, der klaren Aufteilung in Stadtbezirke kam zum Vorschein […]“.[35] Diese Entwicklung impliziert für die Stadt einen Verlust ihres Status als Zentrum von Kultur und Technik und gleichzeitig, durch den wachsenden Einfluss

31 Franziska Thun-Hohenstein, *Gebrochene Linien. Autobiographisches Schreiben und Lagerzivilisation*, Berlin 2007, 80.

32 Ginsburg, *Aufzeichnungen eines Blockademenschen*, 107.

33 Ginsburg, *Aufzeichnungen eines Blockademenschen*, 97. Hervorhebung A.S.

34 Ginsburg, *Aufzeichnungen eines Blockademenschen*, 108.

35 Ginsburg, *Aufzeichnungen eines Blockademenschen*, 108.

der Natur auf die Praxis der StadtbewohnerInnen, eine Annäherung der städtischen Praxis an eine rurale.[36]

Jene neue Praxis ist durch ein Element maßgeblich konstituiert, das durch seine häufige Beschreibung in den *Aufzeichnungen* schon fast als Leitmotiv bezeichnet werden kann: das Warten. Die Blockademenschen warten nicht nur insgesamt auf ein Ende der Belagerung, sie warten auch ganz konkret in Schlangen oder an Haltestellen. Warten wird zu einer für das Überleben unerlässlichen Praktik. Bringt es an der Straßenbahnhaltestelle eine Kräfteschonung mit sich, so ist es in der Warteschlange im Lebensmittelgeschäft unvermeidbar, um lebensnotwendige Nahrung zu beschaffen.

Das Leitmotiv des Wartens unterstützt darüber hinaus die der Praxis der Blockade inhärente Ziel- und Hoffnungslosigkeit. Mit der Zeitempfindung des „rotierenden Tages“[37] korrespondierend werden die alltäglichen Bewegungen nämlich als ein Rennen im Kreis beschrieben: „Das immer neue Erreichen von Zielen, die immer aufs neue [sic] zunichtewurden, veranschaulichte sie [die Blockadesituation] im Bild des Rennens in einem geschlossenen Kreis“.[38] Es ist der geschlossene Kreis – das bemerkt auch Franziska Thun-Hohenstein[39] – als „das Blockadesymbol“[40] schlechthin, der auf eine Sinnentleerung von Bewegung, aber auch auf die Machtlosigkeit der StadtbewohnerInnen hinweist. Das von Ginsburg beschriebene Rennen im Kreis bezeichnet somit nicht nur die konstante Wiederholung der einzelnen Handlungen, sondern vor allem die Ausweglosigkeit, das Rennen innerhalb des Belagerungskreises, aus dem keinerlei Fluchtmöglichkeit besteht.

Drehen sich die Blockademenschen in ihren Bewegungen beständig im Kreis, so dreht Ginsburg in den *Aufzeichnungen eines Blockademenschen* unaufhörlich am Rad des Kaleidoskops, mit dem sie nach und nach neue Erinnerungsfragmente aus der Blockadezeit produziert. Sie zeigt eine Diversität der Erfahrungen und dadurch einerseits die kollektive Praxis des Umgangs mit der Blockade, andererseits entwirft sie eine Art kollektives Stadt-Gedächtnis des belagerten Leningrads.

Der kollektive Aspekt manifestiert sich nicht zuletzt in dem Protagonisten der Erzählung N., der „Summe und Einzelner (deshalb heißt er N.)“[41] und damit weniger ein Individuum, sondern vielmehr ein Menschentyp ist, der die Erfahrungen des Ausnahmezustands paradigmatisch in sich vereint. Er ist an der Schnittstelle zwischen Individualität und Kollektivität angelegt – eine Positionierung, die auch der

36 Vgl. Alexis Peri, *The War Within. Diaries from the Siege of Leningrad*, Cambridge u. a. 2017, 203.
37 Ginsburg, *Aufzeichnungen eines Blockademenschen*, 103.
38 Ginsburg, *Aufzeichnungen eines Blockademenschen*, 98.
39 Vgl. Thun-Hohenstein, *Gebrochene Linien*, 82–83.
40 Ginsburg, *Aufzeichnungen eines Blockademenschen*, 167.
41 Ginsburg, *Aufzeichnungen eines Blockademenschen*, 83.

Text durch seinen Erzählstil und die ihm implizite Metaphorik auf einer übergeordneten Ebene erfüllt.

Denn einerseits lässt sich in den *Aufzeichnungen*, wie bereits gezeigt wurde, der Effekt des Bruchstückhaften identifizieren. Dieser wird nicht nur durch die erwähnte uneinheitliche Nutzung der Erzählzeit und die daraus resultierenden multiplen Erzählebenen hervorgerufen. Auch eine Analyse des Textes hinsichtlich der Erzähldauer und -frequenz stützt eine solche Deutung. Durch die häufigen Sprünge zwischen den Erzählebenen ist es nämlich schwierig, das Verhältnis der erzählten Zeit zur Erzählzeit zu bestimmen. So wechselt der Text regelmäßig zwischen Passagen, in denen zeitdeckend erzählt wird, und einer zeitdehnenden Erzähldauer. Darüber hinaus werden häufige Typologisierungen vorgenommen, was wiederum eine iterative Erzählfrequenz impliziert und folglich Indiz für ein zeitraffendes Erzählen ist, wie anhand folgender Textpassage demonstriert werden kann: „In ihren Wohnungen kämpften die Menschen wie erfrierende Polarforscher um ihr Leben. Morgens wachten sie in der Grube oder Höhle auf, die sie sich im Laufe der Nacht aus allen Kleidungsstücken konstruiert hatten, die sie auf sich häufen konnten“.[42] Die steten Wechsel zwischen unterschiedlichen Erzählfrequenzen und Formen der Erzähldauer verstärken somit den Effekt des Fragmentarischen und Notizenhaften der *Aufzeichnungen.*

Andererseits kreiert der Text derart auf materieller Ebene aus mehreren textuellen Fragmenten ein zusammenhängendes Textkorpus und fügt dadurch unterschiedliche Erinnerungen zu einem nicht unbedingt einheitlichen, jedoch kollektiven Erinnerungskorpus zusammen. Ginsburg versinnbildlicht durch das Notizenhafte ihrer *Aufzeichnungen eines Blockademenschen* damit Erinnerung als etwas Bruchstückhaftes, Unfertiges, Unvollkommenes. Gleichzeitig illustriert sie durch die Transformation des autobiografischen Ichs zu einem, das die Erinnerungen vieler Individuen sammelt, in welchem unauflöslichen Verhältnis individuelle und kollektive Erinnerung zueinander stehen und einander gegenseitig bedingen.

42 Ginsburg, *Aufzeichnungen eines Blockademenschen*, 94.

4 Belagerung von Sarajevo: Die Übersiedlung einer Stadt ins Gedächtnis in Dževad Karahasans *Tagebuch der Aussiedlung*

Circa fünfzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs kehrte der Krieg nach Europa zurück. Mit ihm geriet eine weitere europäische Stadt in eine Extremsituation: Sarajevo. Technische Entwicklungen erlaubten zu dieser Zeit bereits eine gänzlich andere Berichterstattung und mediale Erinnerung als während des Warschauer Aufstands und der Blockade von Leningrad. Gleichsam in literarischer Analogie zu dieser medialen Beschleunigung und im Unterschied zu Ginsburg und Białoszewski, die beide ihre Erfahrungen mit einem bestimmten zeitlichen Abstand zu Papier bringen, schreibt Dževad Karahasan seine Erlebnisse aus der Belagerung von Sarajevo bereits während des noch andauernden Belagerungszustandes der Stadt auf. Dies ist wohl auch der Grund dafür, dass in dem bereits 1993 veröffentlichten Text[43] *Tagebuch der Aussiedlung* der Fokus weniger auf den Praktiken des Ausnahmezustandes liegt, als auf der Bewahrung der Praxis des Normalzustandes – des Sarajevos *vor* der Belagerung. Zwar wird auch die Praxis des Ausnahmezustandes geschildert, doch eher als Negativentwurf zur eigentlichen Eigenlogik der Stadt, denn als eigenständige Praxis, die es zu rekonstruieren gilt. Es ist dementsprechend ein Oszillieren Sarajevos zwischen der vergangenen Eigenlogik der Stadt und der gegenwärtigen Praxis des Ausnahmezustandes, das das *Tagebuch der Aussiedlung* abbildet.

Eine der Erzählstrategien, die der Text dazu nutzt, ist, wie auch bei Ginsburg und Białoszewski, ein spezifischer Einsatz der Erzähltempora. So wird im Abschnitt *Marindvor* der gleichnamige Stadtteil das gesamte Kapitel über im Präsens beschrieben, bis schließlich abrupt ins Präteritum gewechselt wird:

> Auf der Fläche von einem Quadratkilometer befinden sich die Magribija-Moschee als äußerste westliche Grenze der türkischen Architekturgestaltung der Stadt, Marindvor und die Josefskirche als charakteristische österreichisch-ungarische Bauten, Haliddvor […] und die modernen Glas-Stahl-Konstruktionen der Parlaments- und Regierungsgebäude. Dieser eine Quadratkilometer Fläche *vereinte* auf engstem Raum den Hamburger-Kiosk aus Plastik mit dem aufgeputzten Haliddvor, und mit einem Blick *konnte* man die bescheidene Magribija-Moschee mit ihren Holzsäulen, die Steinkirche des heiligen Josef und die Stahl-Glas-Bauten der Regierung oder des Holiday Inn umfassen.[44]

43 Die Belagerung von Sarajevo endete erst drei Jahre später, am 29. Februar 1996.

44 Dževad Karahasan, *Tagebuch der Aussiedlung*, Klagenfurt u. a. 1993, 35. Hervorhebungen A.S.

Es wirkt erst einmal befremdlich, dass an dieser Stelle dieselbe Szenerie doppelt beschrieben wird – doch bei einer genauen Lektüre fällt ein wichtiger Unterschied auf: Mal wird der eine „Quadratkilometer“[45] im Präsens, mal im Präteritum geschildert. Wie in einer musikalischen Variation wird hier somit eine leichte Veränderung eines Themas vorgenommen. Die lückenlose Aneinanderreihung der variierten Version an das Originalthema lässt die Abweichungen umso klarer in Erscheinung treten.

Dieses aus der Musik entliehene Stilmittel dient Karahasan zur Illustration eines der Leitmotive seines *Tagebuchs*, welches er bereits im ersten Kapitel einführt: die Übersiedlung Sarajevos „aus der materiellen Wirklichkeit in eine ideelle, aus seinem bergumstandenen Talbecken in das Gedächtnis, in die Erinnerung“[46] und der damit einhergehende Verlust seiner Identität. Diese Identität manifestiert sich für Karahasan in der kulturellen und religiösen Heterogenität der Stadt, wodurch Sarajevo in seinen Augen der Status eines *pars pro toto* des bosnischen pluralistischen Kultursystems zukommt: „Das bosnische Kultursystem [ist] in seiner reinsten Form und von allen möglichen Kultursystemen am konsequentesten gerade in Sarajevo realisiert […]“.[47] Die Zerstörung Sarajevos – dies wird insbesondere am Ende dieses ersten Abschnitts des *Tagebuchs* deutlich – bezeichnet somit nicht nur die Destruktion einer Stadt, sondern vor allen Dingen die Ablehnung einer Idee bzw. einer pluralistischen Lebensvorstellung, die das Miteinander unterschiedlicher kultureller und religiöser Gruppen impliziert.

Der abrupte Wechsel der Erzähltempora ist aber nur eine Technik, mit der Karahasan diese Übersiedlung des urbanen Raums der Stadt Sarajevo in die Erinnerung illustriert. In den Beschreibungen des Judenfriedhofs und des Hotels *Europa* bedient er sich eines weiteren Stilmittels:[48] der Zäsur. Werden die beiden Orte zunächst in ihren vorkriegszeitlichen Semantiken konstruiert, kommt es am Ende dieser räumlichen Porträts – tatsächlich immer im das jeweilige Kapitel abschließenden Satz – zu abrupten, unvermittelten Brüchen mit diesen Bedeutungen. So wird der jüdische Friedhof, der während der Belagerung bosnisch-serbischen Scharfschützen als Stützpunkt diente, zunächst in seiner Bedeutung für die StadtbewohnerInnen vor dem Krieg geschildert.[49] Als die Beschreibung der räumlichen Semantik des Friedhofes abgeschlossen zu sein scheint, wird allerdings plötzlich und radikal mit ihr gebrochen. „Im April 1992 mischte sich der Judenfriedhof auch

45 Karahasan, *Tagebuch der Aussiedlung*, 35.
46 Karahasan, *Tagebuch der Aussiedlung*, 28.
47 Karahasan, *Tagebuch der Aussiedlung*, 12.
48 Vgl. Karahasan, *Tagebuch der Aussiedlung*, 91–98.
49 Vgl. Karahasan, *Tagebuch der Aussiedlung*, 95–98.

in unseren Tod, das erste Mal, seit der Judenfriedhof und diese Stadt miteinander gehen".[50]

Mittels dieser Zäsuren wird die radikale Ablösung der städtischen Eigenlogiken und räumlichen Codierungen durch die Praxis und Raumordnung des Ausnahmezustandes versinnbildlicht – ein Verfremdungseffekt, der von Riccardo Nicolosi als feste Konstituente vieler literarischer Texte über die Belagerung von Sarajevo definiert wird:

> Bosnian authors [...] have participated in the construction of a single 'siege-text' for Sarajevo, modeling an urban space in which an emergency situation turned into everyday reality creates its own (unreal) reality. The usual boundaries between life and death, interior and exterior loci, what is part of one's own domain and what is alien, are here shifted and recoded [...].[51]

Und so steuert auch Karahasan in seinem *Tagebuch* zur Produktion ebenjenes „siege-text"[52] bei, indem er zwei unterschiedliche Semantiken und Topografien – eine vorkriegszeitliche (*reality*) und eine während der Belagerung existente (*unreal reality*) – entwirft und versucht, in deren Gegenüberstellung die semantischen Umcodierungen des städtischen Raums abzubilden. Dadurch erzeugt er eine Art literarisches Vexierbild, welches je nach Perspektive entweder das vorkriegszeitliche oder das belagerte Sarajevo beschreibt und gleichzeitig auf die Zwiespältigkeit der räumlichen Semantiken hinweist, die den beschriebenen Orten durch die Belagerung aufoktroyiert wurde.

Für die Beschreibungen Sarajevos wählt Karahasan im *Tagebuch* zwei unterschiedliche Textgattungen. Zwar impliziert der Titel, dass es sich bei dem Text gattungstechnisch um ein Tagebuch handelt. Tatsächlich stellt es eine Kombination aus essayistischen und anekdotischen Textpassagen dar: Mit einem essayistisch formulierten Text über die Topografie Sarajevos beginnend, wird in den folgenden zwei Kapiteln in den anekdotischen Stil gewechselt, bevor Karahasan im letzten, vierten Kapitel erneut zum essayistischen Stil zurückkehrt.

Die essayistischen Passagen verfügen im Gegensatz zu den stark auf individuelle Erfahrungen zentrierten anekdotischen Kapiteln über eine neutralere Perspektive. Damit stellen sie nicht nur eine Art objektivierende Klammer für die autobiografischen Anekdoten dar. Die Aufteilung des Textes unternimmt mittels dieser divergierenden Perspektivierung den Versuch einer Zusammenführung des indi-

50 Karahasan, *Tagebuch der Aussiedlung*, 98.

51 Riccardo Nicolosi, "Fragments of War. The Siege of Sarajevo in Bosnian Literature", in: Tanja Zimmermann (Hg.), *Balkan Memories. Media Constructions of National and Transnational History*, Bielefeld 2012, 65–75, hier: 65.

52 Nicolosi, „Fragments of War", 65.

viduellen und kollektiven Stadtgedächtnisses. Das autobiografische Ich bleibt dabei jedoch stets präsent, auch wenn es stellenweise nur kurz auftaucht, wie z. B. in der Beschreibung des Hotels *Europa:*

> Noch augenfälliger ist das *Europa* als das semantische Zentrum der Stadt Sarajevo. Erbaut, wie gesagt, am Rande des türkischen Teils, als Markierung der Grenze zwischen diesem und dem österreichischen Teil der Stadt. Aber wenn *ich* ‚Grenze' sage, bezeichnet das einen Ort, der zugleich drinnen und draußen ist, ein Ort, der zu dem gehört, was begrenzt, und der doch etwas ganz anderes ist […].[53]

Ein tatsächlich ausgewogenes Verhältnis zwischen einer individuellen und kollektiven Erinnerung an die Stadt kann im *Tagebuch der Aussiedlung* dementsprechend nicht festgestellt werden. Dennoch versucht der Text, die individuelle Erinnerung in einen allgemeineren, kollektiven Kontext einzuordnen, indem zwischen einer neutralen und persönlichen Perspektive alterniert wird und die persönlichen Anekdoten auf textueller Ebene von den neutraleren essayistischen Passagen gerahmt werden.

5 Fazit: Die Stadt im Ausnahmezustand zwischen individueller Erinnerung und kollektivem Gedächtnis

Ein Vergleich der drei Texte hinsichtlich der Darstellung von Erinnerungsprozessen, kollektiver Erinnerung sowie Räumlichkeit und Bewegung scheint nur schwer möglich zu sein, wenn die obigen Ergebnisse der Textanalysen einander gegenübergestellt werden.

Erinnert Białoszewskis Text an eine mnemotechnische Übung, die anhand der Bewegung von Ort zu Ort das Warschau des Aufstands und eine bestimmte Praxis des Ausnahmezustandes zu rekonstruieren sucht, stellt Ginsburgs Text eine Art kaleidoskopische Sichtung von Momentaufnahmen, Praktiken und anderen Erinnerungsfragmenten dar. Ihre individuellen Erinnerungen an das Leben im belagerten Leningrad treten in den Hintergrund. Demgegenüber versucht Ginsburg ein kollektives Gedächtnis der Blockademenschen und damit das Leningrad des Ausnahmezustands zu rekonstruieren. Karahasan wiederum beschreibt das belagerte Sarajevo als Negativ zum Sarajevo des *Normalzustandes* und fokussiert die abrupte Transformation der städtischen Eigenlogik in eine Praxis des Ausnahmezustandes.

53 Karahasan, *Tagebuch der Aussiedlung*, 91–92. Hervorhebungen A.S.

In allen drei Texten lässt sich jedoch erkennen, dass nicht nur Bewegungen und die räumliche Codierung von Orten genau beschrieben werden, sondern auch versucht wird, anhand dieser Beschreibungen eine den individuellen Blickwinkel transzendierende Perspektive auf die jeweiligen Ausnahmezustände der beschriebenen Städte einzunehmen. Jeder der behandelten Texte unternimmt den Versuch, auf bestimmte Weise die kollektive Dimension von Erinnerung abzubilden. Alle drei nutzen persönliche Erinnerungen zwar als Ausgangspunkt für die Beschreibungen der Ausnahmezustände. Sie versuchen jedoch, die autobiografischen Erinnerungen in einem Spannungsfeld zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis zu positionieren und individuelle Erinnerung damit in einem kollektiven Kontext zu inszenieren.

Dabei wird deutlich, dass die literarische Verarbeitung von individueller Erinnerung nicht einheitlich erfolgen muss, um neben den Eigenlogiken auch ein überindividuelles Gedächtnis der Stadt im Ausnahmezustand reflektieren und festhalten zu können. Einerseits gelingt es, wie gezeigt wurde, autobiografischen Texten durchaus, das autobiografische, also erinnernde in ein unterschiedliche Erinnerungen sammelndes Ich zu transformieren und dadurch kollektive Erinnerungsprozesse und somit auch ein kollektives Gedächtnis der Stadt abzubilden. Fokussieren Texte stärker individuelle Erinnerungen und werden diese in einen gesamtgesellschaftlichen Kontext gesetzt, so kann wiederum der Prozess des Einfließens individueller Erinnerungen in ein Kollektivgedächtnis besser dargestellt werden.

Die Analyse der Texte zeigt somit, dass autobiografische Texte, so unterschiedlich sie auch umgesetzt sein mögen, trotz ihres *auto*biografischen Status vermögen, Erinnerungen in ebendiesem Oszillationsbereich zu positionieren und darzustellen. Damit ermöglichen sie einerseits die Konservierung von individuellen Erinnerungen an Städte im Ausnahmezustand, andererseits die *Reflexion* eines kollektiven Stadt-Gedächtnisses. Auf diese Weise ermöglichen sie nicht nur das Einfließen von Gegenerinnerungen in ein bestehendes kulturelles Gedächtnis, sondern machen, indem sie kollektive Erinnerungsprozesse ästhetisch darstellen, diese sichtbar und hinterfragbar – eine Qualität, die in Hinblick auf aktuelle erinnerungspolitische Entwicklungen in vielen europäischen Ländern an Relevanz nicht verloren hat und die es deshalb weiter zu analysieren gilt.

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2010.

Białoszewski, Miron, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa 2014 ([1]1970).

Białoszewski, Miron, *Erinnerungen aus dem Warschauer Aufstand*, Berlin 2019.

Bratny, Roman, *Kolumbowie rocznik 20*, Warszawa 1957.

Bratny, Roman, *Kolumbus Jahrgang 20*, Berlin 1981.

Certeau, Michel de, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.

Ginzburg, Lidia, „Zapiski blokadnogo čeloveka (Čast' pervaja)", in: dies., *Prochodjaščie charaktery. Proza voennych let. Zapiski blokadnogo čeloveka*, Moskva 2011 ([1]1984), 311–358.

Ginsburg, Lidia, *Aufzeichnungen eines Blockademenschen*, Berlin 2014.

Janion, Maria, „Krieg und Form", in: dies., *Die Polen und ihre Vampire. Studien zur Kritik kultureller Phantasmen*, Berlin 2014.

Karahasan, Dževad, *Dnevnik selidbe*, Sarajevo 2010 ([1]1993).

Karahasan, Dževad, *Tagebuch der Aussiedlung*, Klagenfurt u. a. 1993.

Löw, Martina, *Soziologie der* Städte, Frankfurt a. M. 2012.

Nicolosi, Riccardo, „Fragments of War. The Siege of Sarajevo in Bosnian Literature", in: Tanja Zimmermann (Hg.), *Balkan Memories. Media Constructions of National and Transnational History*, Bielefeld 2012, 65–75.

Peri, Alexis, *The War Within. Diaries from the Siege of Leningrad*, Cambridge u. a. 2017.

Thun-Hohenstein, Franziska, *Gebrochene Linien. Autobiographisches Schreiben und Lagerzivilisation*, Berlin 2007.

Thomas Klinkert

Der Zusammenhang von Krieg, Stadt und Erinnerung bei Proust und Céline

Für Luzius Keller zum 85. Geburtstag

Abstract: This article examines traces in the works of Proust and Céline that allow conclusions to be drawn about the change in individual and collective memory caused by the catastrophe of the First World War. This change can be described in the works of these authors in the context of the metropolis of Paris as a site of observation. In Proust's *À la recherche du temps perdu*, the insertion of the episode of the First World War in the last volume *Le Temps retrouvé* creates a new view of the social order and the memory associated with it. The inscription of the war into the text corresponds with death, which forms the antithesis of the poetics of memory, leaving its unmistakable traces especially at the end of the novel. In Céline's novel, on the other hand, the First World War is the starting point of the narrative: *Voyage au bout de la nuit* begins with the blunt portrayal of the horrors of war from the experiential perspective of the first-person narrator Bardamu. He later finds himself in a hospital in Paris, where he and his comrades convey the war to the Parisian public through narratives and fictional exaggerations. A side glance at the novel fragment *Guerre*, published posthumously in 2022, completes the analysis. In the works of both authors, war has a central poetological function, since it is associated with processes of experiencing, observing, remembering, and narrating. By making such processes visible, these texts reflect on their own status as novels of memory in a time characterized by an epochal rupture.

Keywords: Proust, Marcel; *À la recherche du temps perdu*; Céline, Louis-Ferdinand; *Voyage au bout de la nuit*; *Guerre*; First World War; Memory; Paris; Poetics of the Novel.

Der Erste Weltkrieg, der in Frankreich auch der Große Krieg, *la Grande Guerre*, genannt wird, war die „Urkatastrophe des zwanzigsten Jahrhunderts".[1] Dieser Krieg

1 Der Begriff geht auf eine Formulierung von George F. Kennan zurück, der von „the great seminal catastrophe of this century" sprach; vgl. Ernst Schulin, „Die Urkatastrophe des zwanzigsten Jahrhunderts", in: Wolfgang Michalka (Hg.), *Der Erste Weltkrieg. Wirkung, Wahrnehmung, Analyse*, München 1994, 3–27, hier: 26. Schon Zeitgenossen wie Romain Rolland haben diesen katastrophischen Charakter des Krieges hellsichtig erkannt: „Dieser europäische Krieg ist die größte Kata-

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-003

erschütterte die westliche Zivilisation zutiefst, nicht nur wegen des industriellen Charakters der Tötungsmethoden, der ihn kennzeichnete (Einsatz von Fernwaffen, Maschinengewehren, Giftgas, U-Boot-Krieg…), und der daraus resultierenden verheerenden Opferzahlen, die alles Bisherige weit übertrafen,[2] sondern auch wegen der Auswirkungen auf das zivile Leben. Insbesondere das Verhältnis zur Erinnerung, auf individueller wie auf kollektiver Ebene, wurde durch den Großen Krieg nachhaltig und gegenläufig beeinflusst.[3] Dies zeigt sich in literarischen Texten von Zeitgenossen, die gewissermaßen als Seismographen solcher Veränderungen fungieren. Durch die Untersuchung zweier französischer Schriftsteller, die auf den ersten Blick wenig gemeinsam zu haben scheinen, möchte ich Spuren aufzeigen, die der Krieg im Bereich der Literatur und der Erinnerung hinterlassen hat.

Marcel Proust (1871–1922) und Louis-Ferdinand Céline (1894–1961) räumen in ihren Romanen *À la recherche du temps perdu* (1913–1927) und *Voyage au bout de la nuit* (1932) dem Krieg einen wichtigen Stellenwert ein. Allerdings ist die Bedeutung des Krieges bei Proust weniger sichtbar als bei Céline, denn in *À la recherche du*

---

strophe der Geschichte seit Jahrhunderten, der Zusammenbruch unserer heiligsten Hoffnungen auf die Brüderlichkeit der Menschen“ (zitiert bei Schulin, „Die Urkatastrophe“, 22).

2 Vgl. das in Jörn Leonhard, *Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs*, München 2014, 21 enthaltene Diagramm, welches die Anzahl der durch Kampfhandlungen getöteten Soldaten und Zivilisten aufführt und aus dem deutlich wird, dass der Erste Weltkrieg im 20. Jahrhundert lediglich durch den Zweiten Weltkrieg übertroffen wird. Schon Max Weber habe, so Leonhard, den Ersten Weltkrieg als „den ersten technisch-industriellen Massenkrieg“ bzw. als „Maschinenkrieg“ (146) bezeichnet. Durch den Einsatz von Fernwaffen und Maschinengewehren kam es insbesondere an der Westfront schon in den ersten Kriegswochen zu unfassbar hohen Verlusten: „Allein am 22. August [1914] fielen [auf französischer Seite] 27 000, zwischen dem 20. und 23. August über 40 000 Soldaten.“ (149) Der Politologe Rudolph J. Rummel hat in seinen Büchern *Death by Government*, New Brunswick/London/Münster 1994 und *Statistics of Democide*, New Brunswick/London/Münster 1998 eruiert, dass es zwischen dem 6. vorchristlichen und dem 19. Jahrhundert unserer Zeitrechnung weltweit ca. 40 Millionen Kriegstote (und etwa 133 Millionen Tote durch Terror, Massaker usw.) gab (vgl. Hartmut Böhme, „Gewalt im 20. Jahrhundert. Demozide in der Sicht von Erinnerungsliteratur, Statistik und qualitativer Sozialanalyse“, *figurationen* 0 (1999), 139–157, https://www.hartmutboehme.de/static/archiv/volltexte/texte/gewalt.html (letzter Zugriff: 12.07.2022), der sich auf die von Rummel vorgelegten Zahlen beruft). Setzt man diese Zahlen ins Verhältnis zu den Toten des Ersten Weltkriegs, so werden die völlig neuen Dimensionen des Tötens erkennbar: Im Ersten Weltkrieg wurden ca. 9,4 Millionen Soldaten getötet. Starben zuvor in 2500 Jahren ca. 40 Millionen Soldaten bei Kriegshandlungen, so beträgt die Bilanz des 51 Monate dauernden Ersten Weltkriegs annähernd ein Viertel dieser Zahl.

3 Vgl. Leonhard, *Die Büchse der Pandora*, 979–996 („Gedächtnisse: Fragmentierte Erfahrungen und polarisierte Erwartungen“), wo von der Diskrepanz zwischen der offiziellen Erinnerungskultur und den individuellen Erinnerungen die Rede ist. Vgl. auch Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, New York/London 1975, wo Formen der Erinnerung an den Ersten Weltkrieg im Spiegel der englischsprachigen Literatur untersucht werden.

temps perdu wird er erst im letzten Band, *Le Temps retrouvé*, evoziert, während Célines *Voyage au bout de la nuit* programmatisch mit der mehr oder weniger unfreiwilligen Rekrutierung des Protagonisten Bardamu einsetzt. Vom ästhetischen und stilistischen Standpunkt aus betrachtet, unterscheiden sich diese beiden Autoren grundlegend.[4] Prousts Schreiben zeichnet sich durch lange, syntaktisch komplexe Sätze und einen geschliffenen, gehobenen Stil aus, während Céline eher kurze, parataktische Sätze verwendet und durch Argot und nicht regelkonforme grammatische Konstruktionen den Charakter von Mündlichkeit simuliert. Die von Proust beschriebene Welt ist eine aristokratische und großbürgerliche, die von Muße, Reichtum und Luxus geprägt ist, während Céline uns eine Welt des Elends und der Armut zeigt, mit Figuren, die am Rande der Gesellschaft leben. Der Proustsche Protagonist ist ein Schöngeist, dessen Hauptbeschäftigung, wenn er nicht gerade unglücklich verliebt ist, darin besteht, die Welt zu beobachten, Bücher zu lesen und sich für ästhetische Fragen zu interessieren, während Célines Protagonist die Schrecken des Grabenkriegs durchlebt, um sich nach seiner Verwundung als Abenteurer durch die Welt zu schlagen und schließlich Armenarzt zu werden. Doch trotz dieser unbestreitbaren fundamentalen Unterschiede gibt es auch Parallelen. Diese betreffen insbesondere die Beziehung zwischen Krieg und Erinnerung, wobei in beiden Fällen als Beobachtungsstandort die Großstadt Paris fungiert.

4 Zu Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Proust und Céline vgl. u. a. Pascal A. Ifri, „Céline et Proust: Un parallèle au niveau stylistique", in: *Céline.Études. Actes du colloque international de Toulouse L.-F. Céline (5–7 juillet 1990)*, Tusson 1991, 111–122; ders., *Céline et Proust. Correspondances proustiennes dans l'œuvre de L.-F. Céline*, Birmingham, Alabama 1996; Jean-Louis Cornille, *La Haine des lettres. Céline et Proust*, Arles 1996; Hervé G. Picherit, *Le Livre des écorchés. Proust, Céline et la Grande Guerre*, Paris 2016; Jörg Dünne, „Nacht über Paris. Krieg und Katastrophenlandschaft bei Proust und Céline", in: Wolfram Nitsch/Jürgen Ritte (Hg.), *Marcel Proust und der Erste Weltkrieg*, Berlin 2017, 30–50; Pascal Ifri, „The First World War as Seen by Proust, Céline and Jean Renoir in their Works and Personal Writings", in: Nicolas Bianchi/Toby Garfitt (Hg.), *Writing the Great War/Comment écrire la Grande Guerre ? Francophone and Anglophone Poetics/Poétiques francophones et anglophones*, Oxford usw. 2017, 239–249. Stéphane Zagdanski, „Céline et Proust", *L'Infini* 40 (1992), 96–123 trägt leider wenig Brauchbares zum Verhältnis der beiden Autoren und ihrer Werke bei; es handelt sich um völlig unsystematische, rhapsodisch-assoziative Bemerkungen zu allerhand Themen und Autoren, darunter auch zu Céline und Proust.

1 Proust: Die Stadt im Krieg als Observatorium beschleunigter sozialer Veränderungen und sexueller Entgrenzungen

Um die Bedeutung des Krieges in *À la recherche du temps perdu* zu begreifen, muss man diesen im Zusammenhang mit der Poetik der Erinnerung betrachten. Gemäß dieser Poetik ist die Erinnerung in der Lage, den Tod zu transzendieren und eine Wiederauferstehung (*résurrection*) der Vergangenheit zu bewirken.[5] Proust unterscheidet bekanntlich zwischen willkürlicher Erinnerung (*mémoire volontaire*), die er auch als *mémoire de l'intelligence* bezeichnet, und unwillkürlicher Erinnerung (*mémoire involontaire*). Nur die unwillkürliche Erinnerung hat die Kraft, den Tod zu überwinden. So sagt der Erzähler, als er zu Beginn von *Du côté de chez Swann* seine Kindheitserinnerungen Revue passieren lässt und vom *drame du coucher* spricht, dass alle Ereignisse, die nicht dieses *drame du coucher* betreffen, Gegenstand seiner willkürlichen Erinnerung sind, dass aber ‚die Auskünfte, die sie über die Vergangenheit erteilt, nichts von ihr bewahren' („les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui").[6] Seine Vergangenheit, so sagt er, sei für ihn ‚tatsächlich abgestorben': „Tout cela était en réalité mort pour moi." (*Recherche*, I, 43) Doch als er eine Madeleine in seinen Mund einführt, vermittelt ihm der mit Lindenblütentee vermischte Geschmack dieses Gebäckstücks ein ungeahntes Gefühl der Freude und des Glücks, das er sich zunächst nicht erklären kann und das ihn in einen Gemütszustand versetzt, in dem er glaubt, den Tod überwinden zu können:

> Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. (*Recherche*, I, 44)

Die unwillkürliche Erinnerung steht also in einem Oppositionsverhältnis zum Tod. Sie lässt die Vergangenheit aus den Tiefen des Vergessens an die Oberfläche des Bewusstseins steigen und erzeugt aufgrund der Identität zweier Empfindungen, die

---

5 Für eine ausführliche Analyse des poetologischen Zusammenhangs von Erinnerung, Schreiben und Tod bei Proust siehe Thomas Klinkert, *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen 1996, 72–106 sowie ders., *Lektüren des Todes bei Marcel Proust*, Köln 1998.

6 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, 4 Bde, hg. v. Jean-Yves Tadié, Paris 1987–1989, I, 43. Seitennachweise werden im Folgenden im laufenden Text in Klammern eingefügt.

in großer zeitlicher Entfernung zueinander stehen, ‚eine von der Ordnung der Zeit befreite Minute' („une minute affranchie de l'ordre du temps"), die wiederum ‚den von der Ordnung der Zeit befreiten Menschen' („l'homme affranchi de l'ordre du temps") hervorbringt (*Recherche*, IV, 451). Für Letzteren hat das Wort ‚Tod' keine Bedeutung mehr, denn ‚was hätte er, der außerhalb der Zeit Befindliche, von der Zukunft zu befürchten?' („situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir ?") (*Recherche*, IV, 451). Dieser unwillkürlichen Erinnerung kommt eine zentrale strukturelle Funktion in Prousts Romankonstruktion zu. In der Tat ist sie es, die dem Proust'schen Erzähler das Material für seine Erzählung liefert. Das sagt er programmatisch am Ende der Madeleine-Episode, in der ‚ganz Combray' (*Recherche*, I, 47), d. h. alle seine Kindheitserinnerungen aus seiner Tasse Tee hervorsteigen und damit für die Erzählung verfügbar werden.

Die Tatsache, dass sein Roman von einem Erinnerungserlebnis abhängt, das dem Zufall geschuldet ist („Il y a beaucoup de hasard en tout ceci", *Recherche*, I, 43), lässt seine Konstruktion allerdings zerbrechlich erscheinen. Diese Zerbrechlichkeit wird dadurch verstärkt, dass das Element, das der Erinnerung entgegensteht, nämlich der Tod, eine wichtige Rolle in der erzählten Geschichte spielt. Bekanntlich wurde die Veröffentlichung von *À la recherche du temps perdu*, die im November 1913 mit *Du côté de chez Swann* begann, durch den Krieg unterbrochen. Zwischen 1914 und 1919 arbeitete Proust weiter an seinem Roman, der im Prinzip 1913 schon abgeschlossen war, vor allem im Hinblick auf die Korrespondenz zwischen dem Anfang, der Madeleine-Episode, und dem Ende, der Matinée Guermantes, welche die Episoden enthält, die in den Vorstufen als „Adoration perpétuelle" und „Bal de têtes" bezeichnet werden. Die Madeleine findet ihre poetologische Erklärung in der „Adoration perpétuelle", in der es zu einer Serie von Erinnerungserlebnissen kommt, die den Protagonisten begreifen lassen, dass seine Berufung zum Schriftsteller darin besteht, dass er das, was ihm die Erinnerung liefert, in ein Kunstwerk verwandeln soll. Dieses glücklich-teleologische Ende verändert seinen Status jedoch insofern, als Proust, der während der Kriegsjahre an seinem Roman weiterschreibt, diesem die um Albertine zentrierten Bände hinzufügt und der Matinée Guermantes in *Le Temps retrouvé* eine wichtige Episode voranstellt, in der der Große Krieg thematisiert wird. Wenn die Albertine-Handlung den Protagonisten mit dem individuellen Tod konfrontiert, den die geflohene, vom Protagonisten verzweifelt und eifersüchtig geliebte Albertine durch einen Unfall erleidet, was eine Phase der Trauer und des Vergessens auslöst und den Protagonisten an den Rand des Selbstverlustes und der Ich-Auflösung führt, so steht in der Kriegsepisode die Erfahrung des kollektiven Todes im Mittelpunkt.

Diese im Jahr 1916 angesiedelte Episode, die in Paris spielt, ist in einen komplexen zeitlichen Zusammenhang eingebettet, da sie sich auf eine erste Pariser Episode rückbezieht, die im August 1914, also unmittelbar nach Kriegsausbruch,

stattfand. Der Protagonist befindet sich in einem Sanatorium, aus dem er während des Krieges zweimal, 1914 und 1916, nach Paris zurückkehrt. Die beiden Episoden werden kontrapunktisch dargestellt. Einerseits werden somit zwei unterschiedliche zeitliche Momente miteinander konfrontiert, was es erlaubt, soziale und moralische Veränderungen zu erfassen, andererseits wird der Handlungsraum Paris mit dem Handlungsraum Combray kontrastiert. Als der Protagonist Anfang 1916 nach Paris zurückkehrt, bemerkt er zunächst eine Veränderung, die sich in der Kleidung der Frauen manifestiert, die auf den Krieg verweist und ein Zeichen des Patriotismus sein soll. Nicht nur die Mode hat sich verändert, auch in der sozialen Hierarchie gibt es eine erhebliche Beschleunigung:

> Ces dames à nouveaux chapeaux étaient des jeunes femmes venues on ne savait trop d'où et qui étaient la fleur de l'élégance, les unes depuis six mois, les autres depuis deux ans, les autres depuis quatre. Ces différences avaient d'ailleurs pour elles autant d'importance qu'au temps où j'avais débuté dans le monde en avaient entre deux familles comme les Guermantes et les La Rochefoucauld trois ou quatre siècles d'ancienneté prouvée. La dame qui connaissait les Guermantes depuis 1914 regardait comme une parvenue celle qu'on présentait chez eux en 1916, lui faisait un bonjour de douairière, la dévisageait de son face-à-main et avouait dans une moue qu'on ne savait même pas au juste si cette dame était ou non mariée. (*Recherche*, IV, 304)

Der Krieg geht also mit einem beschleunigten Zerfall der sozialen Strukturen einher. Waren früher Jahrhunderte der Anciennität zwischen Adelsgeschlechtern ein entscheidendes soziales Distinktionsmerkmal, so schrumpfen die Unterschiede jetzt auf winzige Merkmale der Privilegierung. Die Dreyfus-Affäre, die lange Zeit die gesellschaftlichen Verhältnisse in den von Proust beschriebenen Kreisen beherrscht hatte, spielt nun überhaupt keine Rolle mehr. Das Vergessen der Bedeutung dieser Affäre wird als Indiz dafür angeführt, dass ‚die Vorkriegszeit vom Krieg durch etwas getrennt war, das so tief war und scheinbar so viel Dauer besaß wie ein Erdzeitalter' („l'avant-guerre était séparé de la guerre par quelque chose d'aussi profond, simulant autant de durée, qu'une période géologique") (*Recherche*, IV, 306). Der Krieg erreicht auch den Ort der Kindheit des Protagonisten, wie Gilberte ihm in einem Brief schreibt, und erfasst schließlich sogar Paris.[7] Auffallend an diesen Passagen ist, dass die Zeitgenossen trotz der angesprochenen Brutalität der Kämpfe nicht schockiert zu sein scheinen. Im Gegenteil, sie passen sich an die Realität des Krieges

7 Combray, der Ort der Kindheit, dessen Modell die in der Nähe von Chartres gelegene Ortschaft Illiers (seit 1971: Illiers-Combray) war, wird von Proust in *Le Temps retrouvé* nach Nordfrankreich in den Bereich der Kampfzone des Ersten Weltkriegs verlegt. Vgl. hierzu Reinhold Hohl, „Proust et la Grande Guerre – Proust und der 1. Weltkrieg", *Proustiana* 23 (2005), 93–121, hier 94–99.

an, wie an eine neue Routine, und genießen sogar das ästhetische Spektakel der Luftangriffe:

> Je dis avec humilité à Robert combien on sentait peu la guerre à Paris. Il me dit que même à Paris c'était quelquefois « assez inouï ». Il faisait allusion à un raid de zeppelins qu'il y avait eu la veille et il me demanda si j'avais bien vu, mais comme il m'eût parlé autrefois de quelque spectacle d'une grande beauté esthétique. (*Recherche*, IV, 337)

Die Zeitzeugen erscheinen durch die tägliche Wiederholung des Grauens wie betäubt, so dass sich das Gesehene für sie in ein ästhetisches Phänomen verwandelt.[8] Ein signifikantes Beispiel für diese Ästhetisierung ist der Vergleich eines Generals mit einem Schriftsteller: „Un général est comme un écrivain qui veut faire une certaine pièce, un certain livre, et que le livre lui-même, avec les ressources inattendues qu'il révèle ici, l'impasse qu'il présente là, fait dévier extrêmement du plan préconçu." (*Recherche*, IV, 341) Daraus ergibt sich, dass der Bereich des Krieges und der des literarischen Schreibens in einem Analogieverhältnis zueinander stehen, was bedeutet, dass die Darstellung des Krieges und seiner mörderischen Auswirkungen eine poetologische Funktion hat. Tatsächlich ist das literarische Schreiben ein strategisches Unterfangen, das eine bestehende Ordnung, nämlich die Vergangenheit, die man erzählen will, zerstört und durch eine andere Ordnung, die der Fiktion, ersetzt. Andererseits befindet sich der Akt des Schreibens, der sich auf die Erinnerung stützt, jenseits einer durch den Krieg zerstörten Ordnung: Da die individuellen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des Erinnerns zerstört sind, ist authentisches Erinnern nicht mehr möglich.[9] Insofern ist das Schreiben als Ersatz für die Erinnerung zu betrachten.

In der Kriegsepisode kommt es auch zu einer bedeutsamen Engführung von Krieg und Sexualität.[10] In einer für Proust typischen Art und Weise gerät der

---

8 Dass sich in *Le Temps retrouvé* auch eine subtile Form der Trauer im Angesicht des Krieges manifestiert, hat Karin Westerwelle überzeugend dargelegt; vgl. ihren Beitrag „Pathos und Trauer. Zur Rede über den Krieg bei Proust", in: Wolfram Nitsch/Jürgen Ritte (Hg.), *Marcel Proust und der Erste Weltkrieg*, Berlin 2017, 103–138, hier 118–134.

9 Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris/Den Haag 1976, geht im Gegensatz etwa zu Bergson davon aus, dass es ein innerpsychisches, vergangene Ereignisse und Eindrücke in Form von unlöschbaren Erinnerungsspuren spontan bewahrendes Gedächtnis nicht gebe. Stattdessen funktioniere Erinnerung immer nur innerhalb externer, überindividueller Rahmen wie Sprache, Familie, Religion, soziale Gruppen mit ihren Traditionen. Die Rahmen bewahrten nun aber nicht die Vergangenheit selbst, sondern sie erlaubten es, Erinnerungen an die Vergangenheit mit Hilfe geeigneter „points de repère" (20) zu rekonstruieren, sodass Erinnerung ein kollektiver und reflexiver Vorgang sei.

10 Vgl. hierzu auch Wolfram Nitsch, „Luftschutzraum und Lustrevier. Die Metro in *Le temps retrouvé*", in: Wolfram Nitsch/Jürgen Ritte (Hg.), *Marcel Proust und der Erste Weltkrieg*, Berlin 2017, 51–

Protagonist ohne sein eigenes Zutun in eine voyeuristische Beobachtungssituation. So wie er in Montjouvain zufällig und unfreiwillig Zeuge der homosexuellen profanatorischen Liebesszene zwischen der Tochter des Komponisten Vinteuil und ihrer Geliebten wurde (*Recherche*, I, 157–163) und im Hôtel de Guermantes die Homosexualität des Baron de Charlus bei dessen Begegnung mit Jupien heimlich erkennen konnte (*Recherche*, III, 3–32), findet er sich nun bei seinem Spaziergang durch das nächtliche Paris der Kriegszeit unversehens in einem vermeintlichen Hotel und tatsächlichen Bordell wieder, in dem man ihm ein Zimmer zuweist, von dem aus er durch ein Guckloch beobachten kann, wie Charlus sich von jungen Männern auspeitschen lässt (*Recherche*, IV, 388–412). Das von Jupien im Namen des Barons betriebene Etablissement erweist sich als heterotopischer Ort,[11] der im Unterschied zu allen anderen Hotels in diesem Stadtbezirk noch geöffnet hat und in dessen Innerem, entgegen der in der Umgebung sich manifestierenden kriegsbedingten Knappheit, der reinste Überfluss herrscht und ein reger Betrieb, der vor allem durch das Kommen und Gehen von Soldaten und Offizieren aufrechterhalten wird (*Recherche*, IV, 389).

Angetrieben von einem doppelten Durst, nämlich dem auf ein Getränk und dem nach Neuigkeiten, ausgelöst durch einen Offizier, der ihn an seinen Freund Saint-Loup erinnert, möchte der Protagonist das Hotel betreten. Hier nun gerät er erneut in jene ihm schon aus früheren Erfahrungen vertraute Situation des unsichtbaren Beobachters („Je pus apercevoir sans être vu", *Recherche*, IV, 390),[12] die es ihm ermöglicht, Geheimnisse zu entdecken, die sich für ihn selbst und sein Weltbild als besonders wichtig erweisen werden. So wird er Zeuge von Gesprächen zwischen Soldaten, die sich über den Tod im Krieg austauschen und zugleich mit Ketten hantierend eine Handlung vorbereiten, welche der Einschätzung des Protagonisten zufolge nichts anderes als ein schreckliches Verbrechen sein kann. Wollte er zuvor

67, insbes. 58–64 („Springflut im Darkroom"), wo dargelegt wird, dass sich das „Lustrevier der Untergrundbahn" als „ein weiteres Schlachtfeld der 'Grande Guerre' erweist" (61).

11 Zum Begriff der Heterotopie vgl. Michel Foucault, „Des espaces autres", in: *Dits et écrits. 1954–1988*, 4 Bde, hg. v. Daniel Defert/François Ewald, Paris 1994, IV, 752–762. Foucault begreift Heterotopien als „des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables" (755–756). Als Beispiele solcher Räume nennt er u. a. Erholungsheim, psychiatrische Klinik, Gefängnis, Friedhof, Bordell und Garten. Für eine literaturwissenschaftliche Operationalisierung des Heterotopie-Konzepts s. Rainer Warning, *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München 2009.

12 Vgl. hierzu Thomas Klinkert, „Voir sans être vu. La scène du voyeur chez Marcel Proust", in: Peter Schnyder/Frédérique Toudoire-Surlapierre (Hg.), *Voir & Être vu. Réflexions sur le champ scopique dans la littérature et la culture européennes*, Paris 2011, 131–145.

nur seinen doppelten Durst stillen, ist er nun innerlich erregt und betritt das Hotel, um den Hintergründen des vermuteten Verbrechens nachzugehen. Sein Gemütszustand ist eine Verbindung aus „fierté de justicier“ und „volupté de poète“ (*Recherche*, IV, 391), d. h. auch diese Erfahrung birgt in sich ein poetologisches Moment.

Die Bordellszene besitzt demgemäß den Charakter einer theatralischen Inszenierung, welcher der Protagonist durch das Guckloch heimlich beiwohnen darf. Ihm wird dabei deutlich, dass der unter dem Verlust seines früheren Geliebten Morel leidende Charlus seinen Schmerz und sein sexuelles Begehren in eine sadomasochistische Bestrafungsszene zu kanalisieren versucht, in der er sich von jungen Männern auspeitschen lässt. Diese haben Ähnlichkeit mit Morel und sollen möglichst brutal und hemmungslos zu ihm sein. Die Auspeitschung wird unterbrochen durch ein Gespräch zwischen Charlus und Jupien, aus dem hervorgeht, dass dem Baron die von den jungen Männern an den Tag gelegte Brutalität als unecht erscheint, als schlechtes Theater: „Je ne voulais pas parler devant ce petit, qui est très gentil et fait de son mieux. Mais je ne le trouve pas assez brutal. Sa figure me plaît, mais il m’appelle crapule comme si c’était une leçon apprise.“ (*Recherche*, IV, 396)

Angesichts dieser Szene, die er heimlich beobachtet, stellt der Protagonist Überlegungen über die allgemeinen Gesetze der Liebe an. Dabei kommt ihm der Gedanke, dass die Liebe grundsätzlich einen illusionären Charakter besitze und somit überhaupt nur in Form einer Inszenierung vollzogen werden könne:

> Une supposition que je fis aussi fut que peut-être il n’avait jamais existé entre Morel et lui malgré les apparences, que des relations d’amitié, et que M. de Charlus faisait venir chez Jupien des jeunes gens qui ressemblassent assez à Morel pour qu’il pût avoir auprès d’eux l’illusion de prendre du plaisir avec lui. Il est vrai qu’en songeant à tout ce que M. de Charlus a fait pour Morel, cette supposition eût semblé peu probable si l’on ne savait que l’amour nous pousse non seulement aux plus grands sacrifices pour l’être que nous aimons mais parfois jusqu’au sacrifice de notre désir lui-même, qui d’ailleurs est d’autant moins facilement exaucé que l’être que nous aimons sent que nous aimons davantage. (*Recherche*, IV, 397)

Der Krieg erweist sich somit als Katalysator einer Erkenntnis, die daraus resultiert, dass die zivilisatorischen Hemmungen unter den Bedingungen der tödlichen Gefahr wegfallen und es zu einem Kurzschluss zwischen der Welt der Soldaten und der zivilen Welt kommt, die sich in der Inszenierung sadomasochistischer Lust begegnen. Diese Erkenntnis verdankt sich wesentlich der Großstadt Paris als dem Ort, an dem die auf Urlaub befindlichen Frontsoldaten mit den Zivilisten zusammentreffen, was dem Protagonisten die Möglichkeit verschafft, zum heimlichen Beobachter zu werden.

Da im Krieg der Gegenstand des Schreibens, nämlich die gelebte Erfahrung, durch den Tod zerstört wird, läuft auch das literarische Werk Gefahr, den Tod in

sich aufnehmen zu müssen.[13] Eine solche Einschreibung des Todes wird in der Poetik sichtbar, die bei der Matinée Guermantes formuliert wird. Der Poetik der Erinnerung, die die Vergangenheit durch die ‚Zeit im Reinzustand' („temps à l'état pur") und den ‚von der Ordnung der Zeit befreiten Menschen' („l'homme affranchi de l'ordre du temps") (*Recherche*, IV, 451) wiederherstellen will, steht die ‚zerstörerische Wirkung der Zeit' („l'action destructrice du Temps") (*Recherche*, IV, 508) gegenüber, derer der Protagonist im letzten Teil des Romans gewärtig wird und für die die einschneidende Erfahrung des Großen Krieges eine wichtige Folie bildet. Bei der Matinée Guermantes trifft der Protagonist auf Personen, die er schon sehr lange kennt und die inzwischen alle gealtert sind, sodass sie sich selbst kaum noch ähnlich sehen. Als ‚Masken' lassen sie den Prozess des Alterns und des Vergehens der Zeit mit dem Fluchtpunkt des Sterbens sichtbar werden. Der Tod bedroht jedoch auch den Protagonisten selbst, der nach langen Umwegen und Verzögerungen nun endlich ein literarisches Projekt gefunden hat. Die Realisierung dieses Projekts wird jedoch viel Zeit in Anspruch nehmen. Er kann nun aber nicht sicher sein, dass er diese Zeit noch haben wird, sieht er sich doch selbst Krankheit, Alter und Todesnähe ausgesetzt. Der Schreibprozess, der von Proust nicht dargestellt, sondern nur im *futur dans le passé* angekündigt wird, gleicht einem Wettlauf mit dem Tod. Das Werk, das aus diesem Wettlauf hervorgehen mag, wird ‚ein großer Friedhof' sein, ‚wo man auf den meisten Gräbern die verwitterten Namen nicht mehr lesen kann' („un grand cimetière, où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés") (*Recherche*, IV, 482). In das Proust'sche Werk sind somit die Spuren des Todes zentral eingeschrieben.[14]

13 Wie Luzius Keller zu Recht sagt, ist der Tod in *À la recherche du temps perdu* „allgegenwärtig": „Im Zentrum des Romans steht der Tod der Großmutter, im Zentrum des Albertine-Teils der Tod Albertines." (*Das Marcel Proust Alphabet. Handbuch zu Leben, Werk, Wirkung und Deutung*, Berlin 2022, 1176.) Dies hat, wie Keller ausführt, mit den schmerzvollen Todeserfahrungen in Prousts Leben (insbes. dem Tod der Großmutter mütterlicherseits 1890, dem Tod seines Vaters 1903, dem der Mutter 1905) ebenso zu tun wie mit dem Ersten Weltkrieg: „Mit Sorge und Anteilnahme verfolgt er das Schicksal jener, die aktiv am Kriegsgeschehen teilnehmen. Sein Bruder leitet ein Lazarett bei Verdun; auch Reynaldo Hahn ist an der Front im Einsatz; Anfang 1915 werden Robert d'Humières und Bertrand de Fénelon als gefallen gemeldet. Dass er sich nicht nur um Bekannte sorgte, sondern auch für Unbekannte interessierte, zeigen die in *Carnet 4* notierten Namen und Adressen von Soldaten." (365)

14 Eine genauere Analyse dieser Einschreibung des Todes findet sich in meiner bereits erwähnten Studie *Lektüren des Todes bei Marcel Proust*, 115–130.

2 Céline: Das Hospital in der Stadt als Begegnungsort inkommensurabler Erfahrungshorizonte

Während sich bei Proust der Tod als von der Erinnerung eigentlich zu überwindender Gegenpol in den Text einschreibt und dessen Entstehung von innen her gefährdet, steht bei Céline der Tod auf dem Schlachtfeld von Beginn an im Vordergrund.[15] Im ersten Teil von *Voyage au bout de la nuit* berichtet der Erzähler Bardamu von seinen Kriegserlebnissen, deren Schrecken er nicht adäquat beschreiben kann. Er beharrt auf seiner Unfähigkeit zu verstehen, warum er gegen die Deutschen kämpfen muss und warum umgekehrt die Deutschen gegen die Franzosen kämpfen. Er spricht von seiner Angst und Wut über diesen ‚apokalyptischen Kreuzzug' („croisade apocalyptique").[16] Was erzählt wird, sind Lehrjahre des Grauens; diese werden mit einer Entjungferung verglichen: ‚Man ist jungfräulich in Bezug auf das Grauen, wie man es bezüglich der Lust ist. Wie hätte ich wohl dieses Grauen ahnen können, als ich die Place Clichy verließ?' („On est puceau de l'Horreur comme on l'est de la volupté. Comment aurais-je pu me douter moi de cette horreur en quittant la place Clichy ?") (*Voyage*, 14)

Die Céline-Forschung hat Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen dem Autor und dem Protagonisten von *Voyage au bout de la nuit* herausgearbeitet. Der Autor war seit 1912 Soldat bei der Kavallerie und gehörte 1914 zu den ersten Truppen, die an die Front geschickt wurden. Bei einer gefährlichen Mission wurde er am 27. Oktober 1914 verwundet und erhielt eine Tapferkeitsmedaille. Er galt bei seinen Vorgesetzten als vorbildlicher Soldat. Der Protagonist des Romans, Ferdinand Bardamu, ist zwar, wie der Autor, Kriegsteilnehmer, doch im Unterschied zu ihm gerät er eher unfreiwillig in diesen Krieg, nachdem er sich zu Kriegsbeginn in einem ihm selbst

15 Zur grundlegenden Bedeutung der Kriegserfahrung für Céline vgl. u. a. Leslie Davis, „Re-Writing the Rules: L.-F. Céline's Great War Metaphor", *Journal of the Institute of Romance Studies* 6 (1998), 305–315; Tom Quinn, „Rewriting Memory. The Great War in Céline's *Voyage au bout de la nuit*", in: Edric Caldicott/Anne Fuchs (Hg.), *Cultural Memory. Essays on European Literature and History*, Oxford usw. 2003, 343–359; ders., *The Traumatic Memory of the Great War, 1914–1918, in Louis-Ferdinand Céline's* Voyage au bout de la nuit, Lewiston/Queenston/Lampeter 2005; Henri Godard, „Céline. Au commencement était la guerre", in: Jean-Nicolas Corvisier (Hg.), *La Grande Guerre des écrivains*, Paris 2015, 325–330; Troels H. Hansen, „The Great War and Célinian Poetics", in: Nicolas Bianchi/Toby Garfitt (Hg.), *Writing the Great War/Comment écrire la Grande Guerre ? Francophone and Anglophone Poetics/Poétiques francophones et anglophones*, Oxford usw. 2017, 161–174.

16 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, in: *Romans*, Bd. I, hg. v. Henri Godard, Paris 1981, 1–505, 14.

im Nachhinein nicht begreifbaren Anflug von Patriotismus als Soldat gemeldet hat. Der Protagonist ist alles andere als ein Kriegsheld; im Gegenteil erweist er sich in seiner von Beginn an deutlich markierten Abneigung gegen den Krieg als Antiheld. Durch die *réécriture* seiner eigenen Vergangenheit als Soldat markiert Céline, so die Auffassung von Tom Quinn, das in dieser Kriegserfahrung erlittene Trauma und wendet sich, so Quinn, gegen das in der französischen Zwischenkriegsgesellschaft sich etablierende heroisierende Kriegsgedenken. Quinn spricht von einer Kluft, die sich in Céline aufgetan habe zwischen dem desillusionierten Nachkriegs-Ich und dem heroischen Ich der Vergangenheit. Diese Kluft äußere sich beispielsweise in Briefen, die Céline aus Afrika geschrieben habe.[17]

Eine Kluft ist auch in dem im Jahr 2022 posthum veröffentlichen autobiographischen Text *Guerre* (entstanden 1934) deutlich markiert. Diese Kluft trennt die Erfahrung des kriegsverletzten Soldaten Ferdinand und seiner Kameraden von der Erfahrung derjenigen, die nicht am Krieg teilnehmen, insbesondere der eigenen Eltern. In einer teils autobiographischen, teils fiktionalen Form erzählt Céline in *Guerre* von seinem Aufenthalt im Lazarett – erneut wie bei Proust einem heterotopischen Ort –, wo ihn auch seine Eltern besuchen. Die fundamentale Differenz zwischen denen, die den Krieg erlebt haben, und ‚den anderen' wird etwa an folgender Stelle hervorgehoben, als der Erzähler nach einer Operation aus der Narkose erwacht und seine Eltern erblickt, deren Rede er kaum versteht, weil er aufgrund einer Kopfverletzung ein Dauergeräusch in seinen Ohren vernimmt:

> Je les entendais pas très bien à cause de mon vacarme d'oreille, mais assez. Ça ne portait pas à l'indulgence. Je les regardais encore. C'était bien des malheureux là au pied de mon lit, et pourtant c'étaient des puceaux.
> – Merde, que j'ai dit finalement, j'ai rien à vous dire, débinez...[18]

Die Trennungslinie verläuft hier also zwischen zwei Menschengruppen, die zwar gleichzeitig leben, aber völlig unterschiedliche Erfahrungswelten bewohnen, sodass zwischen ihnen eine Kommunikation kaum noch möglich erscheint. Wertsysteme, Weltbilder und Erfahrungshorizonte klaffen unüberbrückbar weit auseinander. Dennoch versucht Céline durch sein Schreiben die Kluft zwischen diesen beiden

---

17 Vgl. Tom Quinn, „Rewriting Memory. The Great War in Céline's *Voyage au bout de la nuit*" sowie die ausführliche Darstellung dieser These in Quinns Buch *The Traumatic Memory of the Great War, 1914–1918, in Louis-Ferdinand Céline's* Voyage au bout de la nuit. Dass Céline in Bezug auf seine Kriegsverletzung Fakt und Fiktion nicht immer säuberlich getrennt hat, wird nachgewiesen bei Julien Bogousslavsky/Odile Roynette/Laurent Tatu, „Louis Ferdinand Céline : De la blessure de la Grande Guerre à la mythomanie", *Histoires littéraires. Revue trimestrielle consacrée à la littérature française des XIX^e^ et XX^e^ siècles* 76 (2018), 17–31.

18 Louis-Ferdinand Céline, *Guerre*, hg. v. Pascal Fouché, Paris 2022, 53.

Welten zu überbrücken, welche ja auch eine durch ihn selbst verlaufende Kluft ist. Er tut dies, indem er sich ein fiktionales Double erfindet, welches im Gegensatz zu ihm selbst nicht mit heroischen Erwartungen in den Krieg zieht, sondern sich von Beginn an als hilfloses Opfer eines sinnlosen Gemetzels sieht.[19]

Der Krieg hat durch die in ihm entfesselte Gewalt die Ordnung der Welt so fundamental erschüttert, dass auch die Ordnung des Diskurses in Mitleidenschaft gezogen wird. So lässt sich die *écriture* der Céline'schen Romane deuten, in denen die syntaktische Ordnung der französischen Schriftsprache gesprengt wird.

Eine Sprengung der Ordnung zeigt sich auch auf der Ebene der dargestellten Handlung, und hier erweist sich eine unerwartete Nähe zu Proust. Wie oben gezeigt wurde, ist die Kriegsepisode in *Le Temps retrouvé* der Rahmen für die Darstellung sexueller Entgrenzungen in dem von Jupien geführten Bordell, in dem der Baron de Charlus sich auspeitschen lässt. Auch in Célines *Guerre* werden sexuelle Grenzüberschreitungen dargestellt, etwa indem die Krankenschwester im Lazarett die kriegsverletzten Soldaten sexuell stimuliert, oder indem der ebenfalls kriegsverletzte Soldat Bébert alias Cascade sich als Zuhälter seiner eigenen Ehefrau erweist, die mit englischen Offizieren schläft und nach Béberts Tod ein Verhältnis mit Ferdinand eingeht, um mit ihm gemeinsam die Offiziere auf betrügerische Weise um ihr Geld zu bringen. Die im Krieg erlittene Gewalt wird dergestalt in einen Bezug zur Enthemmung im Bereich sexueller Praktiken gestellt, ebenso wie zur schonungslosen Offenlegung dieser Enthemmung in der Sprache. Céline geht sprachlich weiter als Proust, indem er derbe und vulgäre Ausdrücke für die Bezeichnung des Geschlechtsakts verwendet, aber der Sache nach sind sich die beiden Autoren recht nahe. Wie in *Voyage au bout de la nuit* wird die autobiographische Erfahrung des Aufenthalts in einem Lazarett ausführlich dargestellt, sodass der Krieg hauptsächlich im Modus der Erinnerung präsent gehalten wird.

Dass die Erinnerung an ein normales Leben vor dem Krieg überschattet wird von den traumatisierenden Gewalterlebnissen, zeigt sich etwa an folgender Stelle, als Ferdinand mit seinem Kameraden auf Ausgang unterwegs ist: „Ça me souvenait du temps où je faisais la place tout le long du boulevard avec mes ciselures pour le ma[*gasin*] que ça s'était si mal fini. Fallait pas que je fasse beaucoup d'appels aux souvenirs, ça me gâtait ma journée. C'est incroyable ce que j'en avais pas beaucoup qu'étaient marrants." (*Guerre*, 71)

Voyage au bout de la nuit erzählt nicht nur von den Schrecken des Krieges, sondern enthält auch wie der Proust'sche Roman eine metapoetische Reflexion

19 Die Erwartungen und Einstellungen des Autors zu Kriegsbeginn gehen z. B. aus den Briefen hervor, die er an seine Eltern schrieb und die abgedruckt sind in Antoine Compagnon (Hg.), *La Grande Guerre des écrivains. D'Apollinaire à Zweig*, Paris 2014, 118–126.

über die Möglichkeit des Erzählens, wobei der Schwerpunkt auf der Erinnerung liegt. So markiert der Text deutlich den Unterschied zwischen der Zeit des Erzählens und der des Erzählten, zum Beispiel in dieser Passage:

> Il s'appelait Pinçon ce salaud-là, le commandant Pinçon. J'espère qu'à l'heure actuelle il est bien crevé (et pas d'une mort pépère). Mais à ce moment-là, dont je parle, il était encore salement vivant le Pinçon. (*Voyage*, 23)

Major Pinçon schikaniert Bardamu und seine Kameraden, die nach einem vollendeten Tagesmarsch noch in der Nacht weitergehen müssen, um Nachrichten und Befehle zu anderen Regimentern zu bringen. Wegen seiner Grausamkeit und seines Sadismus wird Pinçon mit Tieren verglichen, die als extrem gefährlich gelten, nämlich dem Krokodil und dem Hai. Man müsse versuchen, so der Erzähler, diese Schrecken nicht zu vergessen:

> La grande défaite, en tout, c'est d'oublier, et surtout ce qui vous a fait crever, et de crever sans comprendre jamais jusqu'à quel point les hommes sont vaches. Quand on sera au bord du trou faudra pas faire les malins nous autres, mais faudra pas oublier non plus, faudra raconter tout sans changer un mot, de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes et puis poser sa chique et puis descendre. Ça suffit comme boulot pour une vie tout entière. (*Voyage*, 25)

Dieses Zitat enthält den Kern der Poetik des Céline'schen Romans. Es ist – ähnlich wie bei Proust – eine Poetik der Erinnerung. Céline geht es darum, ein prinzipiell unsagbares Erleben zu schildern, um dem Vergessen etwas entgegenzusetzen. Dies impliziert, dass man sich über das Erlebte empören muss, um Zeugnis von der Verwerflichkeit menschlichen Verhaltens und den Abscheulichkeiten des Krieges abzulegen.

An einer Stelle trifft Bardamu einen jungen Soldaten namens Robinson, der ebenso wenig wie er gegen die Deutschen kämpfen, sondern vielmehr desertieren will. Bardamu sympathisiert mit ihm, und es kommt zu einem Austausch zwischen den beiden über ihre pazifistische Haltung. Als sie sich trennen, sagt Robinson zu Bardamu: ‚vielleicht sehen wir uns wieder' („peut-être qu'on se reverra") (*Voyage*, 47), was dann tatsächlich auch geschieht. Es wird sogar später mehrere Wiedersehen mit Robinson geben. Doch vorerst muss jeder von ihnen in den Krieg zurückkehren, und Bardamu kommentiert: „Et puis il s'est passé des choses et encore des choses, qu'il est pas facile de raconter à présent, à cause que ceux d'aujourd'hui ne les comprendraient déjà plus." (*Voyage*, 47) Damit wird eine Differenz markiert, welche zwischen jenen besteht, die die erzählten Gewaltereignisse erlebt haben, und denen, die sie nicht erlebt haben („ceux d'aujourd'hui") und deshalb nicht in

der Lage sind, sie zu verstehen. Diese, wie wir sehen konnten, auch in *Guerre* deutlich markierte Differenz ist die Ursache für die Schwierigkeit des Erzählens.

Nach der ersten Begegnung mit Robinson wird die direkte Schilderung der Kriegsereignisse durch eine neue Perspektive ersetzt, denn von nun an verbringt Bardamu seinen Urlaub in Paris, wo er schließlich einen Nervenzusammenbruch erleidet, sodass er ins Krankenhaus eingeliefert wird. Mit anderen Worten: Von nun an wird der Text den Krieg auf indirekte Weise darstellen, so als ob es notwendig wäre, diese neue Darstellungsweise zu finden, um auf die Unmöglichkeit zu reagieren, die Dinge zu erzählen, die an der Front passiert sind. Diese neue Perspektive beruht auf der Verlagerung des Schauplatzes von der Front in die Stadt. Dennoch – und auch diesbezüglich kann man von einem Erinnerungsroman sprechen – bleibt der Krieg in dieser zweiten Hälfte des ersten Teils (und im gesamten Roman) präsent. Zum Beispiel vergleicht Bardamu bei einem Spaziergang im Bois de Boulogne mit Lola, seiner Geliebten, den aktuellen Zustand dieses Ortes mit seinem früheren Zustand in der Vorkriegszeit:

> Le Bois était moins bien tenu qu'à l'habitude, négligé, administrativement en suspens.
> « Cet endroit devait être bien joli avant la guerre ?... remarquait Lola. Élégant ?... Racontez-moi, Ferdinand !... Les courses ici ?... Était-ce comme chez nous à New York ?... »
> À vrai dire, je n'y étais jamais allé, moi, aux courses avant la guerre, mais j'inventais instantanément pour la distraire cent détails colorés sur ce sujet, à l'aide des récits qu'on m'en avait faits, à droite et à gauche. Les robes... Les élégantes... Les coupés étincelants... Le départ... Les trompes allègres et volontaires... Le saut de la rivière... Le Président de la République... La fièvre ondulante des enjeux, etc. (*Voyage*, 56)

In dieser Passage treffen zwei wichtige Themen aufeinander, nämlich die Beobachtung, dass die Zeit vergeht und dadurch Veränderungen in der äußeren Erscheinung der Welt hervorruft, und der Versuch, mit dieser Realität umzugehen, indem man Geschichten erzählt, und zwar nicht nur wahre, sondern auch erfundene. Das Erzählen steht somit genau wie bei Proust in Opposition zum Vergehen der Zeit. Wir können sehen, dass Bardamu in dieser Passage Details erfindet, indem er auf Geschichten zurückgreift, die ihm zuvor erzählt worden sind. Es geht also um die fiktionale Transformation von gelebter Erfahrung. Es gibt weitere Stellen im Buch, an denen diese Problematik wieder aufgegriffen wird, vor allem als Bardamu im Krankenhaus, im neuro-medizinischen Zentrum von Professor Bestombes, liegt. Dieses Spital wird zum Treffpunkt von Rekonvaleszenten, allesamt Soldaten, die an der Front verwundet wurden, und von Menschen aus der vornehmen Pariser Gesellschaft, die aus den Salons kommen, um sich an dem zu erfreuen, was sie für ‚eine intensive patriotische Inbrunst' („une intense ferveur patriotique") (*Voyage*, 98) halten. Es sind Bischöfe, eine italienische Herzogin, ein Munitionsfabrikant und die

Internatsschüler des Théâtre-français, die die Kranken in diesem Lazarett besuchen.

Eine Schauspielerin kommt an Bardamus Bett, um heroische Verse zu deklamieren, aber auch, um ihn über seine Kriegshandlungen zu befragen. Er schildert ihr seine Erlebnisse, was sie so sehr in Erregung versetzt, dass sie einen Dichter bittet, diese Schilderungen in Verse zu fassen. Professor Bestombes stimmt dem zu und bezeichnet das Unternehmen des Dichters als ‚den grandiosen Atem des epischen Gedichts' („le souffle grandiose du poème épique") (*Voyage*, 99). Zwischen Bardamu und seinem Krankenhausnachbarn Branledore entsteht jedoch eine Eifersucht, die Letzteren dazu bringt, neue Geschichten zu erfinden, die die von Bardamu erzählten übertreffen:

> Il m'était difficile de trouver plus fort, d'ajouter quelque chose encore à de telles outrances, et cependant personne à l'hôpital ne se résignait, c'était à qui parmi nous, saisi d'émulation, inventerait à qui mieux mieux d'autres « belles pages guerrières » où figurer sublimement. Nous vivions un grand roman de geste, dans la peau de personnages fantastiques, au fond desquels, dérisoires, nous tremblions de tout le contenu de nos viandes et de nos âmes. On en aurait bavé si on nous avait surpris au vrai. La guerre était mûre. (*Voyage*, 99)

Diese Erfindung ‚schöner Kriegskapitel' steht der rohen, brutalen, anti-heroischen Realität des Krieges, wie sie Bardamu erlebt und wie sie der Erzähler in seiner Erzählung bis dahin berichtet hatte, diametral entgegen. Doch dieser erfundene Heroismus ist nur die Kehrseite der tiefen Zerbrechlichkeit des jungen Dichters, der die Geschichten von Bardamu und seinem Gefährten in Reime verwandelt hat. Dieser Dichter ist so empfindlich, blass und ängstlich, dass die Ärzte ihn absichtlich von der Armee fernhalten:

> En compensation, il avait entrepris, ce petit barde, au péril de sa santé même et de toutes ses suprêmes forces spirituelles, de forger, pour nous, « l'Airain Moral de notre Victoire ». Un bel outil par conséquent, en vers inoubliables, bien entendu, comme tout le reste. (*Voyage*, 100)

So entpuppt sich das erfundene Heldentum als ein Geschäft, von dem der vom Militärdienst befreite junge Dichter, die gute Pariser Gesellschaft, für die der Krieg ein amüsantes Spektakel ist, der Direktor des Hospitals, dessen Etablissement in Mode kommt, wie auch die Soldaten selbst, die zu Theaterstars werden, profitieren. Nur kann der Hauptpreis nicht geteilt werden. Es gibt einen Rekonvaleszenten, Branledore, der ‚ganz vorne auf der Bühne stand und uns alle in den Schatten stellte, da er uns fast vollständig hinter seinen Bandagen verstecken konnte. Das machte er absichtlich, der Bastard' („accaparait tout le devant de la loge et nous dépassait tous, puisqu'il pouvait nous dissimuler presque complètement derrière ses pansements. Il le faisait exprès le salaud") (*Voyage*, 101). Wieder einmal muss sich Bardamu mit

einer Situation der Niederlage abfinden. Dies entspricht im Übrigen einer traditionellen Figur in der Literatur, nämlich dem Pícaro, dem Helden des Schelmenromans, der ein Randständiger ist, ein Beobachter der Gesellschaft, die er von unten oder von außen betrachtet, als Diener, Söldner, Betrüger oder Schurke. Es ist diese Situation des Besiegten, des Ausgegrenzten, die die Position von Bardamu charakterisiert, der wie der Pícaro eher ein passiver Charakter ist, der sich von den Umständen mitreißen lässt und oft den Ort und die soziale Identität wechselt.

3 Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass bei Proust wie bei Céline die Erinnerung als Strukturelement der Romankonstruktion von der Erfahrung des Krieges tief betroffen ist. Bei Proust wird diese Erfahrung aus der Ferne wahrgenommen vom Protagonisten, der sich in einem Sanatorium befindet, aus dem er zweimal, 1914 und 1916, nach Paris zurückkehrt. Ist die Art und Weise, wie er den Krieg wahrnimmt, von einem gewissen Ästhetizismus geprägt, so findet sich in dem Proust'schen Text ein scharfes Bewusstsein für die tiefgreifenden Veränderungen, die sich in der Gesellschaft durch den Krieg vollziehen. Der Krieg ist gewissermaßen in den Text eingeschrieben und hinterlässt eine unauslöschliche Spur, die sich auch auf die Poetik der Erinnerung auswirkt. Für Célines Protagonisten ist der Krieg wie ein Initiationsritus. Man muss durch diesen Krieg hindurchgehen, um in Célines Romanuniversum zu gelangen, und nach dem Krieg ist alles radikal verändert. Die Normen der Zivilisation sind ins Wanken geraten, was unter anderem die sprachliche Freiheit erklärt, die sich Céline nimmt, indem er so schreibt, als würde er einen mündlichen Diskurs produzieren. Trotz der offensichtlichen Unterschiede zwischen Proust und Céline ist das, was diese beiden Schriftsteller verbindet, dass sie beide der Erinnerung und ihrer Beziehung zum Schreiben einen dominanten Platz einräumen. Ist bei Proust die Stadt der privilegierte Beobachtungspunkt, so wird sie bei Céline zum Schauplatz einer fiktionalen Inszenierung eines Krieges, dessen Realität schonungslos bloßgelegt wird.

Literaturverzeichnis

Böhme, Hartmut, „Gewalt im 20. Jahrhundert. Demozide in der Sicht von Erinnerungsliteratur, Statistik und qualitativer Sozialanalyse", *figurationen* 0 (1999), 139–157, https://www.hartmutboehme.de/static/archiv/volltexte/texte/gewalt.html (letzter Zugriff: 12. 07. 2022).

Bogousslavsky, Julien/Roynette, Odile/Tatu, Laurent, „Louis Ferdinand Céline : De la blessure de la Grande Guerre à la mythomanie“, *Histoires littéraires. Revue trimestrielle consacrée à la littérature française des XIXe et XXe siècles* 76 (2018), 17–31.

Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, in: *Romans*, Bd. I, hg. v. Henri Godard, Paris 1981, 1–505.

Céline, Louis-Ferdinand, *Guerre*, hg. v. Pascal Fouché, Paris 2022.

Compagnon, Antoine (Hg.), *La Grande Guerre des écrivains. D'Apollinaire à Zweig*, Paris 2014.

Cornille, Jean-Louis, *La Haine des lettres. Céline et Proust*, Arles 1996.

Davis, Leslie, „Re-Writing the Rules: L.-F. Céline's Great War Metaphor“, *Journal of the Institute of Romance Studies* 6 (1998), 305–315.

Dünne, Jörg, „Nacht über Paris. Krieg und Katastrophenlandschaft bei Proust und Céline“, in: Wolfram Nitsch/Jürgen Ritte (Hg.), *Marcel Proust und der Erste Weltkrieg*, Berlin 2017, 30–50.

Foucault, Michel, „Des espaces autres“, in: *Dits et écrits. 1954–1988*, 4 Bde, hg. Daniel Defert/François Ewald, Paris 1994, IV, 752–762.

Fussell, Paul, *The Great War and Modern Memory*, New York/London 1975.

Godard, Henri, „Céline. Au commencement était la guerre“, in: Jean-Nicolas Corvisier (Hg.), *La Grande Guerre des écrivains*, Paris 2015, 325–330.

Halbwachs, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris/Den Haag 1976.

Hansen, Troels H., „The Great War and Célinian Poetics“, in: Nicolas Bianchi/Toby Garfitt (Hg.), *Writing the Great War/Comment écrire la Grande Guerre ? Francophone and Anglophone Poetics/Poétiques francophones et anglophones*, Oxford usw. 2017, 161–174.

Hohl, Reinhold, „Proust et la Grande Guerre – Proust und der 1. Weltkrieg“, *Proustiana* 23 (2005), 93–121.

Ifri, Pascal A., „Céline et Proust: Un parallèle au niveau stylistique“, in: *Céline.Études. Actes du colloque international de Toulouse L.-F. Céline (5–7 juillet 1990)*, Tusson 1991, 111–122.

Ifri, Pascal A., *Céline et Proust. Correspondances proustiennes dans l'œuvre de L.-F. Céline*, Birmingham, Alabama 1996.

Ifri, Pascal, „The First World War as Seen by Proust, Céline and Jean Renoir in their Works and Personal Writings“, in: Nicolas Bianchi/Toby Garfitt (Hg.), *Writing the Great War/Comment écrire la Grande Guerre ? Francophone and Anglophone Poetics/Poétiques francophones et anglophones*, Oxford usw. 2017, 239–249.

Keller, Luzius, *Das Marcel Proust Alphabet. Handbuch zu Leben, Werk, Wirkung und Deutung*, Berlin 2022.

Klinkert, Thomas, *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen 1996.

Klinkert, Thomas, *Lektüren des Todes bei Marcel Proust*, Köln 1998.

Klinkert, Thomas, „Voir sans être vu. La scène du voyeur chez Marcel Proust“, in: Peter Schnyder/Frédérique Toudoire-Surlapierre (Hg.), *Voir & Être vu. Réflexions sur le champ scopique dans la littérature et la culture européennes*, Paris 2011, 131–145.

Leonhard, Jörn, *Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs*, München 2014.

Nitsch, Wolfram, „Luftschutzraum und Lustrevier. Die Metro in *Le temps retrouvé*“, in: Wolfram Nitsch/Jürgen Ritte (Hg.), *Marcel Proust und der Erste Weltkrieg*, Berlin 2017, 51–67.

Picherit, Hervé G., *Le Livre des écorchés. Proust, Céline et la Grande Guerre*, Paris 2016.

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, 4 Bde, hg. v. Jean-Yves Tadié, Paris 1987–1989.

Quinn, Tom, „Rewriting Memory. The Great War in Céline's *Voyage au bout de la nuit*“, in: Edric Caldicott/Anne Fuchs (Hg.), *Cultural Memory. Essays on European Literature and History*, Oxford usw. 2003, 343–359.

Quinn, Tom, *The Traumatic Memory of the Great War, 1914–1918, in Louis-Ferdinand Céline's* Voyage au bout de la nuit, Lewiston/Queenston/Lampeter 2005.
Schulin, Ernst, „Die Urkatastrophe des zwanzigsten Jahrhunderts", in: Wolfgang Michalka (Hg.), *Der Erste Weltkrieg. Wirkung, Wahrnehmung, Analyse*, München 1994, 3–27.
Warning, Rainer, *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München 2009.
Westerwelle, Karin, „Pathos und Trauer. Zur Rede über den Krieg bei Proust", in: Wolfram Nitsch/Jürgen Ritte (Hg.), *Marcel Proust und der Erste Weltkrieg*, Berlin 2017, 103–138.
Zagdanski, Stéphane, „Céline et Proust", *L'Infini* 40 (1992), 96–123.

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 Régniers 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 Régniers 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.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-004

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 assiégée", 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 Vernichtungswerkzeug.[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 nichtfranzösischen 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 ([1]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 potenten 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 Kunstschätze. 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 Fiasko 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 widerhallen[27] (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 *Casetta 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 ein[29]): 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 Schlusssatz 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 („Hollodriohdrioh,/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 Dervillé.[36] Hier sind also Spitzen 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. Dervillé 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 Heldentaten eines Piloten berichtet, der von eben diesem Flugfeld gestartet war. Später trifft er einfache Soldaten auf Stellung, die ihm berichten, D'Annunzio komme gelegentlich vorbeigeflogen 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 eingehegt 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 Lesern 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 brüsker. 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 naheliegen, 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 ineinssetzt: 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 errege 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 Beziehung[72]). An dem entferntesten (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 Régniers 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 XIXe 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 ([1]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 Gaulouis* (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.

Joseph Jurt

Le Paris insurgé 1944

Les réactions de Camus, Sartre et Simone de Beauvoir

Abstract: On August 17, 1944, the *Résistance* movements launched an insurrection in Paris against the German military power, an insurrection that led to the enemy's surrender on August 25. Albert Camus was a member of the *Résistance* movement *Combat* and he was editor-in-chief of their organ. He accompanied the struggle through his editorials, evoking above all the great principles, the freedom conquered, the future Revolution that was to establish a workers' Republic and finally the experience of fraternity. He asked Sartre to write a report on the insurrection for *Combat*, which appeared in the form of seven articles. Helped by Simone de Beauvoir, Sartre delivers a testimony which rests on a concrete observation. The author highlights above all the tragic dimension of an extremely unequal fight, he evokes the birth of a collective consciousness, links the insurrection to the tradition of the Revolution and highlights the national union expressed through the fraternization of the rebels with the regular army of General de Gaulle.

Keywords: Liberation of Paris; *Résistance*; de Gaulle, Charles; *Combat*; Camus, Albert; de Beauvoir, Simone; Sartre, Jean-Paul; Revolutionary Tradition.

Les Américains et les Anglais n'avaient pas associé les troupes de la France libre au débarquement en Normandie et ils se méfiaient de la Résistance intérieure. Ils prévoyaient même de mettre la France libérée sous une administration militaire alliée (*Allied Military Government for Occupied Territories [AMGOT]*), comme en Italie. Le général de Gaulle ne pouvait en aucun cas accepter une telle perte de souveraineté. Les alliés pensaient d'abord contourner Paris pour ne pas ralentir leur progression et parce qu'ils redoutaient des combats de rue meurtriers ainsi que des problèmes logistiques. De Gaulle put convaincre le général Eisenhower de l'importance symbolique de la libération de Paris. La 2^{e} division blindée du général Leclerc, stationnée à Orléans, devait ainsi entrer la première dans la capitale. Après la défaite cruelle de 1940, il importait de montrer la contribution spécifiquement française à la libération du pays.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-005

1 L'insurrection populaire et la libération militaire

Le commandant en chef des Forces françaises de l'intérieur (FFI), Koenig, préparait à son tour une insurrection à Paris pour limiter l'effet de l'installation d'une administration militaire d'occupation. À l'approche des troupes alliées, le climat insurrectionnel se propagea dans Paris. Le 10 août, les cheminots se mirent en grève, puis le métro de Paris et la gendarmerie le 13 août, suivie par la police. Le 18 août, une grève générale fut déclarée. Pendant la nuit du 16 au 17 août, le commandant des Francs-tireurs et partisans (FTP), Rol-Tanguy, fit apposer des milliers d'affiches sous la signature « Armée Française, Forces françaises de l'intérieur » qui appelaient à la mobilisation des Parisiens. Le 18 vint l'appel des élus communistes. Le 19 au matin, des policiers, désormais résistants, en civil avec brassards et mitraillettes, s'emparent de la Préfecture de police et engagent le combat contre les Allemands. Le lendemain, ils prennent l'Hôtel de Ville. On dresse des barricades. Entre 7000 et 10 000 civils s'engagent dans la lutte. Les combats violents atteindront leur paroxysme le 22 août. Le 23, on signale aux Américains que la moitié de la ville est libérée mais que la situation est critique. Dans la soirée du 22, le commandant en chef des Forces alliées donne l'ordre au général Leclerc et sa 2e DB de marcher sur Paris. Après de violents combats avec une vive résistance allemande, les premiers éléments de la 2e DB entrent dans Paris par la Porte d'Italie et la Porte d'Orléans le 25 août et soutiennent les FFI devant l'Hôtel de Ville. L'état-major allemand est fait prisonnier.

Le même jour, le général de Gaulle était arrivé à Paris. Chef du gouvernement provisoire de la République française, il prononcera ensuite à l'Hôtel de Ville de Paris un discours dont un passage sera célèbre :

> Paris ! Paris outragé ! Paris brisé ! Paris martyrisé ! mais Paris libéré ! libéré par lui-même, libéré par son peuple avec le concours des armées de la France, avec l'appui et le concours de la France toute entière, de la France qui se bat, de la seule France, de la vraie France, de la France éternelle.[1]

Georges Bidault demanda à de Gaulle, sur le balcon de l'Hôtel de Ville, de proclamer la République. De Gaulle refusa :

> La République n'a jamais cessé d'être. La France Libre, la France Combattante, le Comité français de la libération nationale l'ont, tour à tour, incorporée. Vichy fut toujours et demeure

1 Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre*, t. II, *L'Unité 1942–1944*, Paris 1968, 502.

> nul et non avenu. Moi-même suis le président du Gouvernement de la République. Pourquoi irais-je la proclamer ?[2]

À ses yeux, seules la Résistance extérieure et la Résistance intérieure avaient représenté la légitimité de la «France éternelle».

2 Le mouvement *Combat*

Parmi les huit grands mouvements de la Résistance intérieure, le mouvement *Combat*, créé dès 1941 par Henry Frenay et ses amis en zone non occupée, a été le plus important. Après avoir lancé un Bulletin d'informations clandestin, le Mouvement d'Henry Frenay sort en décembre 1941 un journal commun, sous le titre *Combat*. On formule dès le début un appel à la lutte armée. Le journal parut également à Alger, et il est probable que Camus avait eu connaissance des numéros de l'automne 1943, puisqu'il avait alors rejoint le Mouvement. Dès juillet 1943, il avait publié la *Première lettre à un ami allemand* – témoignage d'un homme qui se sent obligé de s'engager tout en détestant la guerre, la haine, la violence.

On a pu identifier un premier article de Camus dans *Combat* clandestin (n° 55) en mars 1944 intitulé «À guerre totale, résistance totale». Il s'y oppose aux mensonges des Allemands qui prétendent défendre les Français contre des terroristes résistants s'attaquant à leurs compatriotes :

> La vérité est, écrit-il, qu'aujourd'hui l'Allemagne n'a pas seulement déclenché une offensive contre les meilleurs et les plus fiers de nos compatriotes, elle continue aussi la guerre totale contre la totalité de la France, totalement offerte à ses coups.[3]

L'équipe de *Combat* connaît alors des pertes très graves. L'imprimeur André Bollier s'est suicidé juste avant d'être arrêté. En janvier, Jean Guy Bernard sera arrêté, il mourra à Auschwitz ; en mars, Claude Bourdet, et en juillet Jacqueline Bernard seront à leur tour arrêtés.[4] Camus, qui a failli être arrêté, connaît alors des moments de doute.

Après le débarquement allié, le 6 juin 1944, l'équipe de *Combat* prépara le premier numéro non clandestin du journal. Dans une réunion de juin 1944, tenue dans l'appartement de Gide, on esquissa la future maquette du journal, ainsi que le

---

2 Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre*, t. II, 374–375.

3 Albert Camus, *Camus à* Combat. *Éditoriaux et articles d'Albert Camus, 1944–1947*, éd. par Jacqueline Lévi-Valensi, Paris 2002, 122–123.

4 Voir Camus, *Camus à* Combat, 38 et Olivier Todd, *Albert Camus. Une vie*, Paris 1996, 347.

sous-titre, qui sera «De la Résistance à la Révolution», résumant très bien l'état d'esprit des mouvements de libération.

L'insurrection à Paris éclata, comme nous l'avons vu, le 18 août. Le lendemain, l'équipe de *Combat* se saisit de l'immeuble, 100 rue Réaumur, dans le II^e^ arrondissement, ancien siège du journal *L'Intransigeant*.[5] On y retrouve des bureaux pour la rédaction et l'administration, des rotatives et des stocks de papier. «Cinquante-huit numéros clandestins de *Combat* ont paru : le premier numéro libre sera le 59, remarque Olivier Todd, Paris est une fête, avec des taches de sang.»[6] Le même auteur continue en précisant l'engagement concret de Camus dans son activité de rédacteur en chef :

> Il était connu comme écrivain. Avec ses articles de *Combat*, il devient un journaliste célèbre. Romancier, il drainait quelques milliers de lecteurs. Éditorialiste, il influence plusieurs centaines da milliers de Français [...]. Camus replonge dans le journalisme pour développer des idées, mais aussi parce qu'il aime ce milieu [...]. À *Combat* comme du temps d'*Alger républicain*, il se sent responsable de tout [...].[7]

3 Camus : «De la Résistance à la Révolution»

C'est seulement le 21 août que les journaux de la Résistance obtiennent des autorités du Gouvernement provisoire l'autorisation de paraître ; c'est ce jour-là que paraît le premier numéro libre de *Combat*, avec un éditorial de Camus intitulé «Le combat continue». «Après cinquante mois d'occupation, de luttes et de sacrifices, écrit Camus, Paris renaît au sentiment de la liberté, malgré les coups de feu qui, soudain, éclatent à un coin de rues.»[8] Et en effet, les combats de rue continuèrent ce jour-là. Mais l'écrivain pensait aussi à un combat au sens figuré, au combat pour une conception active de la lutte pour la liberté :

> [...] il serait dangereux de recommencer à vivre dans l'illusion que la liberté due à l'individu lui est sans effort ni douleur accordée. La liberté se mérite et se conquiert. C'est par la lutte contre l'envahisseur et les traîtres que les Forces françaises de l'Intérieur rétablissent chez nous la République, inséparable de la liberté.[9]

---

5 L'installation d'une nouvelle presse et la suspension des journaux ayant appliqué les consignes de l'occupant ont été longuement préparées par le gouvernement provisoire d'Alger (voir Yves-Marc Ajchenbaum, *À la vie, à la mort. L'histoire du journal* Combat *1941–1974*, Paris 1994, 92–93).
6 Todd, *Albert Camus*, 355.
7 Todd, *Albert Camus*, 360–362.
8 Camus, *Camus à* Combat, 140.
9 Camus, *Camus à* Combat, 140.

La reconquête de la liberté ne saurait être le retour au statu quo de 1939. La lutte de la Résistance doit aboutir à un changement profond des structures de la société : « Et nous n'aurions accompli qu'une infime partie de notre tâche si la République française de demain se trouvait comme la Troisième République sous la dépendance étroite de l'Argent. »[10]

Camus a également défini l'orientation générale du journal dans un article substantiel, au titre qui reprenait le sous-titre du journal : « De la Résistance à la Révolution ».

> Il a fallu cinq années de lutte obstinée et silencieuse pour qu'un journal, né de l'esprit de résistance, publié sans interruption à travers tous les dangers de la clandestinité, puisse paraître enfin au grand jour dans un Paris libéré de sa honte. Cela ne peut s'écrire sans émotion.[11]

Au fur et à mesure, le journal précisera le contenu de ce mot « Révolution ». Le plus important, c'est d'abord le refus du passé et la volonté d'en finir avec « l'esprit de médiocrité et les puissances d'argent, avec un état social où la classe dirigeante a trahi tous ses devoirs et a manqué à la fois d'intelligence et de cœur ».[12] Le but sera de réaliser « une vraie démocratie populaire et ouvrière », qui garantira en même temps la liberté : « le peuple [apportera] la foi et le courage sans lesquels la liberté n'est rien. »[13] Sans des « réformes de structure profondes », « une politique de liberté est une duperie ».[14]

Le 23 août, Camus publie de nouveau un éditorial dans *Combat*, devenu maintenant un quotidien du matin, sous le titre « Ils ne passeront pas », qui est évidemment un rappel de « No pasarán » des Républicains espagnols dont l'écrivain se sentait proche. Il y revient de plus près sur l'insurrection : « Qu'est qu'une insurrection ? C'est le peuple en armes. Qu'est-ce que le peuple ? C'est ce qui dans une nation ne veut jamais s'agenouiller. »[15] Et Camus évoque de plus près la situation insurrectionnelle :

---

10 Camus, *Camus à* Combat, 140.

11 Camus, *Camus à* Combat, 141–142.

12 Camus, *Camus à* Combat, 143.

13 Camus, *Camus à* Combat, 143.

14 Camus, *Camus à* Combat, 143. Voir aussi le commentaire d'Yves-Marc Ajchenbaum : « Le modèle de société avancé, la démocratie républicaine, ne fait aucune référence à une vision bolchévique de l'avenir. » (Ajchenbaum, *À la vie, à la mort*, 96–97).

15 Camus, *Camus à* Combat, 147.

> Au quatrième jour de l'insurrection, après le premier recul de l'ennemi, après un jour de fausse trêve coupée d'assassinats de Français, le peuple parisien va continuer le combat et dresser ses barricades [...]. Ils ne passeront pas.[16]

Et une fois de plus, Camus revient aux mots-clés « liberté » et « Révolution » :

> Un peuple qui veut vivre n'attend pas qu'on lui apporte sa liberté. Il la prend [...]. Le 21 août 1944, dans les rues de Paris, a commencé un combat qui pour nous tous et pour la France se terminera par la liberté ou la mort.[17]

De nouveau la reprise d'un mot d'ordre des révolutionnaires de 1789. Mais Camus n'est inspiré par aucune ferveur belliciste et il n'hésite pas à revenir à sa pensée exprimée dans ses *Lettres à un ami allemand* : « Ce n'est pas nous qui avons choisi de tuer. Mais on nous a mis dans le cas de tuer ou de nous mettre à genoux. »[18]

Le combat est de nouveau au centre de l'éditorial du 24 août :

> Paris fait feu de toutes ses balles dans la nuit d'août. Dans cet immense décor de pierres et d'eaux, tout autour de ce fleuve aux flots lourds d'histoire, les barricades de la liberté, une fois de plus, se sont dressées. Une fois de plus, la justice doit s'acheter avec le sang des hommes.[19]

Le but du combat et les valeurs de la future société sont de nouveau rappelés : « Le Paris qui se bat ce soir veut commander demain. Non pour le pouvoir, mais pour la justice, non pour la politique, mais pour la morale, non pour la domination de leur pays, mais pour sa grandeur. »[20]

Toute la joie de l'insurrection victorieuse perce à travers l'éditorial du 25 août :

> Tandis que les balles de la liberté sifflent encore dans la ville, les canons de la libération franchissent les portes de Paris, au milieu des cris et des fleurs. [...] Dans cette nuit sans égale

16 Camus, *Camus à* Combat, 147. Camus se sentait en effet très proche des Républicains espagnols et il leur consacrera plusieurs éditoriaux. La guerre commencée en Espagne devait se terminer, à ses yeux également, avec la libération de l'Espagne du joug franquiste.
17 Camus, *Camus à* Combat, 147–148.
18 Camus, *Camus à* Combat, 148. L'attitude de Camus diffère de celle exprimée le même jour dans *L'Humanité*, qui semble en appeler à une germanophobie invétérée : « Pas un boche ne doit sortir vivant de Paris insurgé. » (Cité dans Ajchenbaum, *À la vie, à la mort*, 102.)
19 Camus, *Camus à* Combat, 149.
20 Camus, *Camus à* Combat, 150.

> s'achèvent quatre ans d'une histoire monstrueuse et d'une lutte indicible où la France était aux prises avec sa honte et sa fureur.[21]

La vérité a cette nuit, continue l'auteur, «le visage triomphant et épuisé des combattants de la rue, sous les balafres et la sueur».[22] Dans cet éditorial qui se réfère à l'insurrection comme à un phénomène collectif qui diffère des actes de résistance isolés ou individuels apparaît un nouveau terme-clé à côté de ceux de la liberté et de la Révolution, un terme aux connotations très malruciennes, celui de la «fraternité» :[23]

> Et nous reconnaissons avec étonnement dans cette nuit bouleversante que pendant quatre ans nous n'avons jamais été seuls. Nous avons vécu les années de la fraternité. [...] Mais cette paix ne nous trouvera pas oublieux. Et pour certains d'entre nous, le visage de nos frères défigurés par les balles, la grande fraternité virile de ces années ne nous quitteront jamais.[24]

Dès le lendemain de la parution du premier grand numéro non clandestin de *Combat*, Camus proposa à Sartre de faire un reportage sur l'insurrection parisienne, reportage en sept articles qui parut dans *Combat* entre le 28 août et le 9 septembre. Selon Yves-Marc Ajchenbaum, Sartre avait voulu se présenter par sa collaboration au *Combat* comme un résistant. Or, dès le début de l'année 1943, des intellectuels communistes, comme le remarque Simone de Beauvoir, proposèrent à Sartre de se joindre au CNE, le Comité national des écrivains – la principale institution des écrivains résistants. Il coopéra aussi à leur organe clandestin, *Les Lettres françaises*, où parut dès le numéro 6, en avril 1943, son article «Drieu La Rochelle ou la haine de soi», qui cherche à expliquer la logique qui a mené l'écrivain à la collaboration.[25] Dans le numéro 15 des *Lettres françaises*, en avril 1944, paraîtra un autre texte important de Sartre sous le titre «La littérature, cette

21 Camus, *Camus à* Combat, 151.

22 Camus, *Camus à* Combat, 152.

23 Voir à ce sujet Joseph Jurt, «Liberté et fraternité dans *L'Espoir*», in : Anissa B. Chami (dir.), *André Malraux. Quête d'un idéal humain et de valeurs transcendantes*, Casablanca 2006, 29–42.

24 Camus, *Camus à* Combat, 152–153. Les éditeurs du volume rappellent que l'expression «la fraternité virile» provient de la préface du roman *Le Temps du mépris* (1935) de Malraux, roman que Camus avait adapté pour le Théâtre du Travail, à Alger, en 1936. L'éditorial publié par Camus dans le numéro de *Combat* du 30 août 1944 s'intitulera justement «Le temps du mépris». Sur les relations entre Camus et Malraux, marquées par un grand respect mutuel, voir Albert Camus et André Malraux, *Correspondance 1941–1959 et autres textes*, édition établie, présentée et annotée par Sophie Doudet, Paris 2016. Voir aussi Sophie Doudet, «Camus et Malraux : une fidélité à l'Espagne», *Présence d'André Malraux* 16 (2018), 257–267.

25 Simone de Beauvoir, *Mémoires*, t. I, Paris 2018, 855 ; Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains 1940–1953*, Paris 1999, 508–509.

liberté», qui annonce les thèses de *Qu'est-ce que la littérature ?* Aux yeux de l'auteur, la littérature exige et postule la liberté du lecteur. Les écrivains collaborateurs, écrivant pour un public non libre qu'ils souhaitent asservir, ne sauraient être des écrivains.

Camus et Sartre se sont 'rencontrés' d'abord à travers «leurs meilleurs intercesseurs, leurs écrits» ;[26] le premier avait rendu compte de *La Nausée* et du récit *Le Mur* dans *L'Alger républicain*, Sartre avait publié une analyse originale et un peu condescendante de la première grande œuvre de Camus sous le titre «Explication de *L'Étranger*» dans *Les Cahiers du Sud* en février 1943. Les deux auteurs s'étaient rencontrés pour la première fois lors de la générale des *Mouches*, à laquelle assista l'auteur de *L'Étranger.*[27] Sartre vint ensuite à une réunion de *Combat* et offrit ses services, se proposa «même pour les chiens écrasés».[28] Au moment de l'insurrection de Paris, Sartre, qui appartenait aussi au CNTh (Comité national du théâtre), avait été chargé d'occuper la Comédie-Française, symbole culturel.

4 Le reportage sur l'insurrection parisienne : la contribution de Simone de Beauvoir

Le reportage sur le Paris insurgé paraîtra du 28 août au 4 septembre sous le titre «Un promeneur dans Paris insurgé». Le nom de Sartre s'y étalait en gros caractères à la une.[29]

Sartre était-il vraiment l'auteur de ces reportages ? Selon Yves-Marc Ajchenbaum, l'ensemble de ces articles a été rédigé par Simone de Beauvoir, et il parle d'elle comme de l'auteure de ces textes.[30] Qu'en est-il ? Michel Contat et Michel Rybalka avaient déjà remarqué en 1970, dans leur bibliographie commentée *Les Écrits de Sartre* :

> [...] ce très vivant reportage décrit par le détail les scènes auxquelles Sartre a assisté en parcourant à pied et à bicyclette les rues de la capitale insurgée. Notons qu'en dépit de

26 Todd, *Albert Camus*, 311.

27 Voir Simone de Beauvoir : «Comme nous, Camus avait passé de l'individualisme à l'engagement ; nous savions, sans qu'il y ait jamais fait allusion, qu'il avait d'importantes responsabilités dans le mouvement 'Combat'.» (de Beauvoir, *Mémoires*, t. I, 878.)

28 Todd, *Albert Camus*, 343.

29 En janvier 1945, Sartre sera «envoyé spécial» de *Combat* aux États-Unis, mais il donnera les reportages les plus vivants au quotidien bourgeois *Le Figaro*. Voir Todd, *Albert Camus*, 367.

30 Ajchenbaum, *À la vie, à la mort*, 112–115.

l'affirmation initiale : *Je ne raconte que ce que j'ai vu*, la collaboration de Simone de Beauvoir confère à Sartre une certaine ubiquité.[31]

Il est ainsi évident que Simone de Beauvoir a collaboré – oralement ou par écrit – à ces articles. En est-elle vraiment l'auteure exclusive ? Toujours est-il que Sartre n'a jamais repris ces textes, alors que d'autres articles de la même période figurent dans *Situations I* (1947).[32] Mais nous avons une preuve matérielle qu'au moins une partie de ces articles a été rédigée par Sartre. Dans le Fonds Sartre (NAF 2805) de la Bibliothèque nationale de France, on trouve des premières rédactions manuscrites de quelques articles et une sorte de plan de la série.[33] Dans l'*Album Simone de Beauvoir*, publié récemment, on peut lire que Sartre signe le reportage, « mais comme il est retenu à la Comédie-Française par le Comité national du théâtre, c'est Simone de Beauvoir qui arpente la capitale et en rédige une bonne partie. »[34] Arlette Elkaïm-Sartre en donne une version plus nuancée : depuis le 19 août, Sartre habitant rue de Seine parcourait les rues et les boulevards autour de Saint-Germain-des-Prés et du quartier Latin, un des principaux endroits du combat de rue

31 Michel Contat et Michel Rybalka, *Les Écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée*, Paris 1970, 103.

32 C'est seulement dans la nouvelle édition de *Situations I*, parue en 2010, qu'on trouve les articles de la série « Un promeneur dans Paris insurgé » (Jean-Paul Sartre, *Situations I*, nouvelle édition revue et augmentée par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris 2010, 342–374).

33 « Un promeneur dans Paris insurgé » (août 1944), ES 44/51, DS 397–398. Fonds Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits Sartre (NAF 28405). Dans la boîte « Articles et conférences, 1944/1973 » et dans la même chemise bleue que « La République du silence », sont conservés :

• 4 f. d'un cahier d'écolier à grands carreaux, rédigés au recto-verso, sur la libération de Paris : « Pour parler comme il convient de la guerre des rues… ». Il s'agit d'une première rédaction partielle du quatrième des articles parus dans *Combat* en août 1944, article intitulé « Toute la ville tire » (31 août). Le texte est rédigé d'un seul trait, sans rature ; il s'agit peut-être d'une mise au net ;

• une sous-chemise rose contenant 10 f. d'un papier de mauvaise qualité, écrits généralement au seul recto et non numérotés, avec peu de biffures ; on trouve ici, entre autres, une première rédaction, partielle, du premier des articles parus dans *Combat* en août 1944, « L'insurrection » (28 août). Les deux premiers f. présentent une première rédaction du début de l'article ; Sartre reprend ensuite cette ouverture (« ça commença comme une fête… ») puis s'interrompt à nouveau : on trouve ici, en somme, quelques bribes de rédaction pour les sept articles à venir. Le verso de f. 3 présente un projet de plan détaillé, on trouve au dernier f. un autre projet de plan. (Catalogue génétique général des manuscrits de Jean-Paul Sartre [ITEM, ENS-CNRS, Paris]).

34 Sylvie Le Bon de Beauvoir, *Album Simone de Beauvoir*, Paris 2018, 110, 114. Voir aussi la note 46 dans l'appareil critique des *Mémoires* de Simone de Beauvoir : « À plusieurs personnes, Beauvoir a néanmoins confié avoir rédigé en partie ce reportage, sans que l'on puisse préciser ni les modalités ni l'étendue de son apport. Sartre et Beauvoir ont, en effet, partagé certaines expériences. » (de Beauvoir, *Mémoires*, t. I, 1389.)

mené par les résistants. En compagnie de Simone de Beauvoir, il se serait également rendu à Montparnasse pour rayonner avec d'autres dans tout le XIV[e] arrondissement. Sartre assurait une permanence au nom du CNTh au Théâtre-Français, ce qui l'amenait à traverser la Seine en direction du Palais Royal dont il explorait les environs.

> Son témoignage est enrichi de ce qu'ont vu ou vécu quelques-uns de ses amis : Simone de Beauvoir qui, lorsqu'elle n'est pas avec lui, sillonne les rues avec une jeune amie, le couple Bost, Salacrou, Michel Leiris et son entourage du Musée de l'Homme [...].[35]

Il me semble qu'on peut considérer le reportage « Un promeneur dans Paris insurgé » comme un texte de Sartre auquel Simone de Beauvoir a participé par ses observations. Elle a évoqué ces journées dramatiques d'une manière concise dans *La Force de l'âge*.[36] Elle y retrace de cette sorte le climat tendu à la veille de l'insurrection :

> Le temps était orageux. Nous bûmes des « turingin » avec Camus à la terrasse du Flore. Tous les chefs de la Résistance étaient d'accord, dit-il : Paris devait se libérer lui-même. Quelle serait la figure de cette insurrection ? Combien de temps durerait-elle ? De toute façon cela coûterait du sang. Déjà la ville avait un aspect insolite ; le métro était fermé, on ne circulait plus qu'à bicyclette ; l'électricité faisait défaut et les bougies manquaient.[37]

5 Les articles de Sartre

Le premier article de la série « Un promeneur dans Paris insurgé » de Sartre parut le 28 août dans *Combat* sous le titre « L'Insurrection » ; l'auteur évoque la journée du 22 août. Il se présente comme un témoin oculaire qui ne revendique aucune position privilégiée, mais entend traduire ce que d'autres ont vu aussi ; il se concentre surtout sur la réaction des civils. Il saisit très bien l'ambiance marquée par la perspective heureuse d'une libération imminente et la perception acoustique des combats :

> La foule est silencieuse et dense ; sur les visages tendus, on lit un mélange d'angoisse, d'attente et de joie. Beaucoup sentent si profondément la noblesse de l'heure qu'ils ont revêtu instinctivement leurs plus beaux habits. (344)[38]

35 Note in : Sartre, *Situations I*, 342.
36 de Beauvoir, *Mémoires*, t. I, 907–913.
37 de Beauvoir, *Mémoires*, t. I, 907.
38 Nous citons d'après Sartre, *Situations I*.

Ce ne sont pas des individus particuliers qui réagissent, c'est une foule unie par un sentiment commun. La co-existence de la réalité quotidienne avec des scènes tragiques est mise en relief : « [...] les visages pâlis par l'angoisse et, pourtant, vaguement gais encore, se penchaient sous le soleil sur un corps sanglant. » (343) On peut parcourir « cent mètres d'une rue animée, presque gaie, au tournant on vous arrête, c'est la bagarre, le crépitement des balles, la mort. » (346) Ce qui frappe le plus, continue l'auteur, c'est cette « ténacité de la vie sociale à renaître, à s'accrocher partout aux heures les plus tragiques, comme le lierre est tenu au roc, à recouvrir de son piétinement patient les traces de sang encore fraîches. » (345)

Si les résistants restent « invisibles » (346), les ennemis apparaissent comme techniquement supérieurs (« des camions allemands passent, hérissés de fusils » [344]), mais moralement condamnables (« 'ils' ont tiré sur la foule qui se rendait à la messe » [345]) et voués à la défaite (« un tank qui passe, ferraille jaune et triste » (345), « un énorme camion [...] renversé, comme un crabe sur le dos » [346]).

Cet engagement des gens dans la rue (« Qui donc voudrait demeurer seul en sa chambre, quand Paris se bat pour sa liberté ? » [346]), cette ferveur collective rappelle un instant historique : la Révolution. Si le terme évoquait pour Camus une perspective d'avenir, un changement radical des structures de la société, la notion s'insère pour Sartre dans une grande continuité historique : « [...] la rue [...] est redevenue comme en [17]89, comme en [18]48, le théâtre des grands mouvements collectifs et de la vie sociale » (344), un rappel qui confère à l'insurrection sa légitimité.[39] Si Sartre parle de la rue redevenue « le théâtre » d'un instant révolutionnaire, cette métaphore est significative. La vision de l'histoire et de la Révolution comme spectacle, comme re-présentation, traduit une vision tragique du processus historique. Car l'insurrection est potentiellement tragique. Ce n'est pas la guerre, c'est la guérilla. La guerre, ce sont les combats en rase campagne où des corps d'armée disciplinés et entraînés s'affrontent sur des champs de bataille pour gagner du terrain. L'insurrection, ce sont des civils armés qui ne disposent souvent pas d'expérience, c'est un combat spontané, animé par un grand courage, mais asymétrique, tragique parce que causant beaucoup de victimes, tragique parce que menacé par la défaite.

Les lieux évoqués par le 'promeneur' témoignent en quelque sorte de son ubiquité : le boulevard Saint-Germain, rue de la Gaîté, rue Montorgueil, La Bourse,

39 Dans l'article « Qu'est-ce qu'un collaborateur », publié en 1945, Sartre associe également à la Révolution issue de la Résistance une perspective d'avenir : « Il faut, autant que possible, achever l'unification de la société française, c'est-à-dire le travail que la Révolution de 89 a commencé ; et c'est ce qui ne peut se réaliser que par une révolution nouvelle, cette révolution qu'on a tentée en 1830, en 1848, en 1871 et qui a toujours été suivie d'une contre-révolution. » (Jean-Paul Sartre, *Situations III*, Paris 1949, 60.)

Les Halles, le pont du Carrousel, le Pont-Neuf, le pont des Arts. Son deuxième article, « Naissance d'une Insurrection », constate en effet qu'il y a « une géographie de l'insurrection » (348) : « la bataille fait rage depuis quatre jours sans désemparer ; dans d'autres [quartiers], le calme se maintient avec une sorte de fixité presque inquiétante [..] » (348) ; et l'auteur pense surtout au quartier Montparnasse. L'écrivain ne veut cependant pas décrire un espace statique, mais la dynamique de l'insurrection ; il distingue deux types de dynamiques : d'abord, il y a beaucoup d'endroits où la bataille s'est étendue « comme une inondation et puis s'est retirée, laissant les rues à sec, désertes et tranquilles » (348) ; d'autres quartiers, en revanche, « passaient lentement de la paix à la guerre » (348). Sartre examine ce deuxième processus au sujet d'un quartier qu'il connaît bien puisqu'il habite rue de la Seine : le quartier entre la Seine, la rue Dauphine, le boulevard Saint-Germain et la rue Bonaparte, un quartier « tout à fait calme » (348). Le calme apparent est trompeur ; c'est la perception visuelle qui le prouve : « le drapeau à croix gammée flotte encore au Sénat : 'ils' sont encore là. » (348)[40] Tout à coup, un combat éclate carrefour de l'Odéon, à l'initiative des résistants qui restent pour les habitants du quartier toujours invisibles (« [...] les visages de leurs défenseurs sont encore inconnus. Les Forces de la Résistance sont presque un mythe : on y croit de toutes ses forces mais on ne les connaît pas. » [349]).

6 La naissance d'une conscience collective révolutionnaire

Le problème politique et en fin de compte également théorique qui préoccupe Sartre, c'est de savoir comment « des groupes se forment » (349). C'est à travers une observation très précise qu'il cherche à saisir ce processus. Des soldats allemands sont sortis du Sénat, tuent des passants sur le boulevard Saint-Germain « sans même regarder ce qu'ils font » (349). Un homme âgé se rue sur la porte close d'un immeuble. Les Allemands tirent et l'homme tombe, « frappé dans le dos par cinq balles » (350). Le concierge avait refusé d'ouvrir la porte ; il « revient avec un seau et un balai, et il se met à laver le sang, indifférent et minutieux comme si c'était une tache de cambouis. » (350) C'est à ce moment qu'au sein de la foule passive une conscience collective s'éveille :

40 Le Sénat était en effet puissamment armé ; il ne sera pris d'assaut que le 25 août par les troupes du général Leclerc avec le soutien des résistants.

> Alors tout à coup la fureur de la foule se déchaîne. C'est sa première manifestation collective : c'est la première fois depuis le matin qu'elle prend conscience d'elle-même [...]. Il a suffi de cet événement : les gens sont transformés. (350)[41]

Dans l'article subséquent, « La colère d'une ville », évoquant la journée du lundi 21 août, Sartre relève un degré plus intense de la conscience collective et un engagement actif en faveur de la libération :

> Vers onze heures, on voit apparaître les premières barricades. Le chemin qui mène de la docilité douloureuse à l'insurrection est enfin parcouru. À partir de ce moment, il n'y aura plus que des combattants. (355)[42]

Les journées du 23 et du 24 août, que Sartre a passées avec Armand Salacrou dans les environs du Théâtre-Français, sont décrites dans l'article « Espoirs et angoisses de l'insurrection ». L'ennemi paraît maintenant invisible et lointain. Seuls quelques tanks circulent à travers la ville, tirant au hasard. Pourtant, l'angoisse grandit parce que les munitions des résistants s'épuisent et des nouvelles d'infiltrations de groupes ennemis se propagent. On recourt de nouveau à un instrument qui était aussi un emblème des situations révolutionnaires : les barricades.[43] Celles-ci doivent arrêter les voitures allemandes qui pourraient revenir du front : « Une défense bien fragile contre un ennemi encore redoutable. » (362)

L'article « La délivrance est à nos portes » est consacré aux journées du 24 et du 25 août ; à ce moment, ce sont les Allemands qui dressent des barricades, se sentant menacés et mitraillant cafés et magasins. L'écrivain-philosophe leur attribue une attitude négative allant au-delà du simple aspect militaire :

---

41 Simone de Beauvoir évoque également dans *La Force de l'âge* la croix gammée flottant sur le Sénat, les ménagères faisant leur marché et l'homme tué devant la porte fermée, mais elle ne déduit pas de la réaction des autres la naissance d'une conscience collective (de Beauvoir, *Mémoires*, t. I, 908).

42 Voir à ce sujet aussi l'analyse de Cristina Diniz Mendonça, « Le thème de la Révolution dans la pensée de Sartre », *Trans/Form/Açao* 13 (1990), 21–40.

43 Voir aussi Simone de Beauvoir, *Mémoires*, t. I, 911. Au sujet des barricades, voir Yves-Marc Ajchenbaum : « Impossible de ne pas penser aux journées révolutionnaires de 1848 ou à la Commune de Paris. » (Ajchenbaum, *À la vie, à la mort*, 95.) Sur la relation entre Révolution et barricades, voir aussi Jacques Rancière : « Si le soulèvement populaire barre les rues à la circulation, ce n'est pas seulement par ignorance de l'art militaire, c'est parce que c'est cet arrêt de la circulation, ce changement d'affectation des lieux qui constitue l'acte du soulèvement et crée un peuple. » (Jacques Rancière, « Un soulèvement peut en cacher un autre », in : Georges Didi-Huberman (dir.), *Soulèvements*, Paris 2016, 68 ; dans ce catalogue, on trouve toute une série de représentations sous le titre « Construire ses barricades », 234–244). Sur les barricades d'août 1944, voir aussi Claude Roy, *Les Yeux ouverts dans Paris insurgé*, Orléans 2007, 32–34.

> […] ce n'est pas de leurs canons ni de leur dynamite que nous avons peur : ce qui pèse sur la ville, ce qui serre nos cœurs, c'est leur haine. Masquée pendant ces quatre années, depuis une semaine elle a éclaté au grand jour, elle rôde sur les toits, elle veille au cœur des grands bâtiments noirs où flotte toujours la croix gammée. Et cette présence est plus lourde que toute menace. (366)

Et pourtant, la libération de Paris s'annonce. La radio crie la nouvelle : « Ils sont à l'Hôtel de Ville » (365), à savoir les chars de la division Leclerc.[44] Depuis la rue Denfert-Rochereau, l'auteur les perçoit : « Ce sont les soldats français de Leclerc. La foule hurle de joie. Elle prend d'assaut les voitures, elle s'empare des mains tendues. » (367) Des femmes et des gamins envahissent les voitures des FFI. Pour l'observateur, civils et militaires sont alors « d'une seule race : des Français libres » (368).[45]

> La joie du peuple éclate :
> Les cloches se mettent à sonner, les fenêtres s'illuminent, l'immense clameur jaillit des maisons et des rues. Au milieu du carrefour, un homme entonne *La Marseillaise* […] mais les chants ne suffisent pas à traduire notre joie : hommes et femmes se prennent par la main et forment une ronde. Quelqu'un a allumé un feu au coin du boulevard Montparnasse et, juste à cet endroit où se célébraient par un bal les 14-Juillet d'autrefois, la foule se déroule en farandoles autour d'un feu de joie. (365–366)[46]

Avec le rappel du 14 Juillet et de *La Marseillaise*, la dimension de la Révolution est de nouveau évoquée. Les hommes et les femmes ne sont pas seulement unis par

---

44 Les premiers véhicules blindés du capitaine Dronne qui pénètrent dans Paris ont été baptisés par leur équipage : Madrid, Estremadura, Guernica, Brunete, Teruel, Ebro, Guadalajara, rappelant ainsi la continuité entre la guerre civile espagnole et la libération de Paris (voir Ajchenbaum, *À la vie, à la mort*, 103). Sur l'accueil du premier char du groupe de Dronne devant l'Hôtel-de-Ville, voir aussi Roy, *Les Yeux ouverts*, 54–56.

45 Voir à ce sujet le commentaire de Cristina Diniz Mendonça : « À ce moment-là, le grand mythe de la Résistance – l'union nationale – engendre la dilution des classes sociales à l'intérieur d'un tout amorphe : la race, la nationalité. C'est l'expérience de la 'fraternité virile', de la lutte en commun contre l'ennemi en commun qui se trouve toujours à l'horizon des réflexions sartriennes. » (Mendonça, « Le thème de la Révolution », 32.) La conscience de classe était plus évidente chez Camus, qui dénonçait dans ses éditoriaux la collusion du Grand Capital avec le régime de Vichy et plaidait pour une « une vraie démocratie populaire et ouvrière » (Camus, *Camus à* Combat, 143).

46 Yves-Marc Ajchenbaum estime que les articles du reportage sont écrits « sur un ton radicalement différent de ceux qui s'étalent habituellement dans la presse résistante. Aucune trace d'un quelconque romantisme, d'un enthousiasme débridé. » (Ajchenbaum, *À la vie, à la mort*, 113.) Après la lecture du passage ci-dessus, on ne saurait souscrire au jugement de cet auteur. Au sujet de cette scène, voir aussi de Beauvoir, *Mémoires*, t. I, 911.

un but commun, le combat pour la libération ; ils partagent un sentiment commun et l'expriment corporellement, la main dans la main, comme lors de la communion festive évoquée par Rousseau et réalisée dans les fêtes de la Révolution française.

Si l'auteur perçoit dans les visages des soldats allemands l'expression de la haine, il pense que ce n'est pas réciproque et il évoque à ce sujet comme indice une petite scène. Rue de la Huchette, des livrets militaires de soldats allemands s'entassaient sur les trottoirs. « Des femmes les feuillettent, sans haine, CE JOUR-LÀ la foule était sans haine : on verra demain qu'il n'en a pas été toujours ainsi. » (359) À travers cette remarque, Sartre fait savoir qu'on ne saurait universaliser ce cas et il décrit, le lendemain, une autre scène qui dénote auprès des Français une réaction de pure vengeance qu'il condamne sans hésitation. C'est, je pense, une des premières descriptions de scènes qui se répéteront et qu'on verra traduites par des images bouleversantes dans le film *Hiroshima, mon amour* : des femmes qu'on tond.

> Et la joie de la foule, cette joie du matin si pure, insouciante et généreuse, altérée par le soupçon, par la peur, se change parfois en cruauté [...]. La femme avait environ cinquante ans, on ne l'avait pas tout à fait tondue. Quelques mèches pendaient autour de son visage boursouflé ; elle était sans souliers, une jambe recouverte d'un bas et l'autre nue ; elle marchait lentement, elle secouait la tête de droite et de gauche, en répétant très bas : « Non, non, non ! » [...] La victime était-elle coupable ? L'était-elle plus que ceux qui l'avaient dénoncée, que ceux qui l'insultaient ? Eût-elle été criminelle, ce sadisme moyenâgeux n'en eût pas moins mérité le dégoût. (368–369)[47]

Sous le titre « Un jour de victoire parmi les balles », Sartre évoque la journée du 26 août 1944, et notamment le grand cortège sur les Champs-Elysées qu'il a pu voir depuis un balcon de l'hôtel du Louvre, rue de Rivoli. Il paraît totalement ébloui :

> Je n'ai jamais vu tant d'hommes à la fois [...]. Et, partout, ce sont des têtes qui scintillent comme de petits éclats de verre, qui sont animées de balancements complexes et lents, à perte de vue. (369)

---

47 « Toujours au-dessus de la mêlée, observateur au regard froid, le promeneur dissèque… », c'est ainsi qu'Yves-Marc Ajchenbaum caractérise – à tort, me semble-t-il – l'auteur, pour ajouter au sujet de l'évocation de la tonte : « Une fois, on la [Simone de Beauvoir, auteure présumée] sent atteinte par l'émotion. » (Ajchenbaum, *À la vie, à la mort*, 114.) L'incident de la femme tondue n'a pas été vécu par Simone de Beauvoir et elle ne le mentionne pas (voir la note 46 dans de Beauvoir, *Mémoires*, t. I, 1389). Sartre note dans son dernier article un incident parallèle. Une femme entrée à l'hôtel du Louvre dénonça un valet de l'hôtel comme un des tireurs, et on voulut le fusiller sur l'heure. « Le directeur de l'hôtel parvint, à force de supplications, à faire surseoir à son exécution jusqu'à ce qu'il pût produire un témoin digne de foi qui se portât garant de son innocence » (373), et l'auteur ajoute ceci : « Souhaitons que le pauvre garçon n'allonge pas la liste des fusillés par erreur. » (373)

Mais le défilé n'avait rien d'un défilé ordinaire ; les résistants étaient obligés de se servir des moyens à leur disposition ; l'apparence ordonnée n'avait pas d'importance : « [...] ces voitures bariolées, couvertes d'insignes bizarres, de traits de peinture blanche, évoquaient un carnaval un peu misérable, un carnaval de guerre. » (370) Ce n'étaient pas les engins, c'étaient des combattants et leur courage qui furent ovationnés :

> [...] la foule applaudissait et criait, sur l'air des « lampions » :[48] « FFI !... FFI ! » et les tueurs en bras de chemise, qui riaient de toutes leurs dents, étaient salués par l'ovation populaire. Les grenades, les mitraillettes, tous les engins de mort devenaient des emblèmes inoffensifs et rituels d'une grande fête presque religieuse. (370)

La « fête presque religieuse » rappelle la fête révolutionnaire qui est, d'après Jean Starobinski,

> [...] l'événement d'une journée fugitive mais qui veut faire époque [...] la fête révolutionnaire se développe comme un acte fondateur ; elle est une communion *instauratrice*, elle ne sera pas l'écume brillante et tôt dissipée sur la vague d'un temps labile, mais le foyer d'une promesse que la suite des temps devra tenir.[49]

Mais le défilé n'était pas uniquement constitué par des résistants 'peu militaires'. « Derrière ce convoi d'hommes mal armés, mal vêtus, et de belles femmes qui tenaient d'une main un fusil et de l'autre un drapeau »[50] (370) se profilaient « des autos chargées de militaires, de gardes mobiles noirs, avec des gants blancs : l'ordre, le pouvoir. » (370–371) Cette co-existence apparaît à l'auteur au fond in-

---

48 Simone de Beauvoir avait observé le défilé avec Olga et les Leiris à l'Arc de Triomphe : « De Gaulle allait à pied, au milieu d'une cohue d'agents, de soldats, de FFI aux accoutrements extravagants qui se tenaient par le bras et riaient. Mêlés à la foule immense, nous acclamâmes, non pas une parade militaire, mais un carnaval populaire, désordonné et magnifique. » (de Beauvoir, *Mémoires*, t. I, 912–913.) Sur le défilé du 26 août voir aussi Roy, *Les Yeux ouverts*, 64–77.

49 Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté : 1700–1789* suivi de *1789 – Les emblèmes de la raison*, Paris 2006, 268.

50 Les femmes avec le drapeau et la mitraillette peuvent encore être interprétées comme figures de la Liberté représentant la France. Après la Révolution de février 1848, les trois symboles de la France – la figure de la Liberté, l'hymne et le drapeau – se condensaient lorsque l'actrice Rachel, se drapant de la tricolore, prenait la pose sculpturale pour déclamer *La Marseillaise.* Flaubert en donna dans son *Éducation sentimentale* une image ironique en évoquant dans la cour des Tuileries une prostituée comme emblème de la liberté. Voir Maurice Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1798 à 1880*, Paris 1979, 115, et Joseph Jurt, « Die Allegorie der Freiheit in der französischen Tradition », in : Klaudia Knabel/Dietmar Rieger/Stephanie Wodianka (dir.), *Nationale Mythen – kollektive Symbole. Funktionen, Konstruktionen und Medien der Erinnerung*, Göttingen 2005, 113–126.

vraisemblable et historiquement extraordinaire. Le cas courant, c'était le combat des révoltés contre l'armée au service du pouvoir établi, comme c'était le cas au moment de la guerre civile des Communards contre l'armée des Versaillais en 1871. Mais en 1944, c'est totalement différent :

> Jamais, de mémoire d'homme, l'insurrection n'a ainsi voisiné, fraternisé avec l'armée ; jamais on n'a vu défiler, sous les mêmes acclamations, des combattants civils, armés pour la guérilla et l'embuscade, pour la révolte et pour la lutte inégale des barricades, et des soldats impeccables avec leurs chefs. (371)

C'était un défilé à la fois « patriotique et révolutionnaire » (371). Comme les témoins de 1789, Sartre met en relief la dimension sacrale de l'instant en parlant d'une « cérémonie extraordinaire » (371). L'alliance entre l'armée et l'insurrection allait au-delà d'une finalité militaire, la reconquête de la souveraineté territoriale ; ce fut cette « communion *instauratrice* », « foyer d'une promesse que la suite des temps devra tenir » dont parle Starobinski au sujet de la signification du motif du serment à l'époque révolutionnaire,[51] traduit par Sartre au moment de l'insurrection de 1944 comme la volonté « de commencer un combat plus dur et plus patient pour conquérir un ordre neuf » (371).

Cette alliance est pourtant menacée : tout à coup « l'ordre de la cérémonie semblait troublé. » (371) On apprit plus tard la raison de ce brusque désordre : « on venait de tirer sur le cortège, aux Champs-Elysées, à la Concorde. » (371) Les coups de feu n'ébranlent pourtant pas le mouvement, ne créent aucune panique. Et Sartre trouve des métaphores appropriées pour traduire la réaction de la foule : « On dirait qu'un vent silencieux couche tout à coup les épis d'un champ. Comment rendre ce reflux immense ? » (372) C'était « une vaste marée, une ondulation énorme. Et le silence. » (372) Et même à ce moment de victoire et de joie, le tragique n'est pas absent. Dans le péristyle du Théâtre-français, un homme était étendu sur une civière tachée de sang :

> Il était venu acclamer le général de Gaulle, il avait mis une cocarde tricolore à sa boutonnière, il avait crié sa joie avec les autres ; à présent, une balle lui avait fait éclater la figure : la mort s'était refermée sur toute cette joie. (373–374)

À la fin de sa série d'articles, Sartre s'abstient de toute rhétorique grandiloquente et facile, sachant que le plus dur reste à faire :

51 Starobinski, *L'Invention de la liberté*, 268.

> Encore quelques coups de feu et c'est fini. Finie aussi la grande fête : finie la semaine de gloire. Le lendemain sera un dimanche très morne, désert : un véritable lendemain de fête. Et, le lundi, les magasins, les bureaux rouvriront : Paris se remettra au travail. (374)[52]

7 Une semaine d'Apocalypse

Un an après la libération de Paris, Sartre est revenu à l'événement dans un article important, «La libération de Paris : Une semaine d'apocalypse», publié dans *Clartés. Hebdomadaire de combat pour la résistance et la démocratie*, à la date du 24 août 1945. Il s'y oppose à l'idée reçue que la ville de Paris se serait libérée elle-même. L'entreprise des insurgés tirait, selon lui, «sa grandeur de ses limites» : «Ils ont voulu affirmer la souveraineté du peuple français et ils ont compris qu'ils ne disposaient, pour légitimer un pouvoir issu de lui, d'aucun autre moyen que de verser leur sang.»[53] Ils avaient défié par l'insurrection des forces puissantes qui pouvaient les écraser d'un instant à l'autre. Ce défi à l'issue totalement incertaine donnait à la semaine d'août «le visage d'une tragédie antique».[54] Les insurgés refusaient la fatalité ; même face à la surpuissance militaire de l'occupant, ils ne se résignaient pas : «ils faisaient ce qu'ils avaient à faire.»[55] Sartre inclut dans cette attitude déterminée les journalistes résistants, et il évoque l'équipe de *Combat* sans la nommer :

> Ainsi, au milieu de dangers obscurs qui les frôlaient, ces journalistes accomplissaient leur tâche, qui était d'imprimer un journal. Sur le reste – c'est-à-dire sur ce qui touchait à leur sécurité personnelle, aux chances qu'ils avaient de se tirer vivants de l'aventure – ils ne voulaient rien penser : puisqu'ils ne pouvaient pas en décider par leurs actes, ils estimaient que rien de tout cela ne les concernait.[56]

À ceux qui estiment que l'appareil militaire moderne énorme – et depuis peu l'instrument le plus meurtrier qu'est la bombe atomique – rendent vain et inefficace l'engagement des hommes aux instants révolutionnaires, à savoir «les qualités les plus humaines : le courage, la patience, l'intelligence, l'esprit d'initia-

---

52 Voir la conclusion similaire de Simone de Beauvoir : «C'était fini. Paris était libéré ; le monde, l'avenir nous était rendu, et nous nous y jetâmes.» (de Beauvoir, *Mémoires*, t. I, 913.)

53 Jean-Paul Sartre, «La libération de Paris : Une semaine d'apocalypse», *Clartés* (24 août 1945), repris in : Michel Contat et Michel Rybalka, *Les Écrits de Sartre*, 659.

54 Sartre, «La libération de Paris», 660.

55 Sartre, «La libération de Paris», 660.

56 Sartre, «La libération de Paris», 660.

tive»,[57] Sartre oppose l'exemple des insurgés de Paris : ils avaient, en août 1944, «l'obscur sentiment de se battre non seulement pour la France contre les Allemands, mais aussi pour l'homme contre les pouvoirs aveugles de la machine.»[58] C'est la manifestation inédite de la puissance de l'homme qui conférait, selon Sartre, à l'insurrection parisienne «cet air de fête qu'elle n'a pas quitté» :[59] «ce qu'on fêtait ainsi [...] c'était l'homme et ses pouvoirs.»[60]

L'insurrection parisienne, ce n'était pas seulement la fête du pouvoir de l'homme, c'était aussi l'Apocalypse :

> Et l'on ne pouvait s'empêcher de penser à ce que Malraux nomme, dans *L'Espoir*, l'exercice de l'Apocalypse, [...] cette Apocalypse toujours vaincue par les forces de l'ordre et qui, pour une fois, dans les étroites limites de cette bataille de rues, était victorieuse. L'Apocalypse : c'est-à-dire une organisation spontanée des forces révolutionnaires.[61] Tout Paris a senti, dans cette semaine d'août, que les chances de l'homme étaient encore intactes, qu'il pouvait encore l'emporter sur la machine [...] ces quelques jours eussent suffi pour prouver la puissance de la liberté.[62]

Les Résistants ont ainsi «à chaque instant et derrière chaque barricade et sur chaque pavé, exercé la liberté pour eux et pour chaque Français.»[63]

---

57 Sartre, «La libération de Paris», 660.

58 Sartre, «La libération de Paris», 660–661.

59 Sartre, «La libération de Paris», 660.

60 Sartre, «La libération de Paris», 660.

61 Il faut pourtant dire que l'héroïsme des anarchistes associé dans *L'Espoir* au terme de l'Apocalypse est vu dans le roman de Malraux également sous un jour critique et opposé à celui de la révolution. Voir les propos de Garcia dans le roman : «L'apocalypse veut tout, tout de suite ; la révolution obtient peu – lentement et durement. Le danger est que tout homme porte en soi-même le désir d'une Apocalypse. Et que dans la lutte, ce désir, passé un temps assez court, est une défaite certaine, pour une raison très simple : par sa nature même, l'apocalypse *n'a pas de futur.*» (André Malraux, *L'Espoir*, in : André Malraux, *Œuvres complètes*, t. II, Paris 1996, 101.) Tout le roman démontre l'importance d'organiser et de discipliner l'apocalypse.

62 Sartre, «La libération de Paris», 661.

63 Sartre, «La libération de Paris», 661. Cristina Diniz Mendonça relate que Sartre avait lu pendant la «drôle de guerre» *Le Testament espagnol* d'Arthur Koestler. Sartre relève un passage de Koestler, décrivant quelques moments héroïques où «nous surmontions même la peur de mourir» : «Dans ces heures-là, nous étions libres [...] c'était l'expérience de la liberté la plus absolue qu'on puisse connaître». La liberté dans ce sens n'est pas une condition objective ; refuser de suivre la peur de la mort, c'est ne pas céder à un instinct inconscient, c'est choisir librement l'action. Dans ce sens, Sartre va décrire l'action héroïque de la Résistance comme un moment privilégié de la liberté, comme un choix délibéré : «Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'Occupation allemande.» (Jean-Paul Sartre, «La République du silence», *Les Lettres françaises* 20 (9 septembre 1944), 1, repris dans Sartre, *Situations III*, 11.)

Sartre interprète l'insurrection de Paris à travers le prisme de la guerre civile d'Espagne telle qu'elle a été conjurée par Malraux dans *L'Espoir* comme « Apocalypse » ; il l'insère de nouveau dans la série des Révolutions françaises, notamment celle de 1789 :

> Lorsque la foule de 1789 envahit la Bastille, elle ignorait la signification et les conséquences de son geste ; c'est après coup qu'elle en a pris conscience et qu'elle l'a élevé à la hauteur d'un symbole.[64]

Pour Sartre, l'analogie avec l'insurrection parisienne de 1944 est évidente. Ce qui frappait alors, « c'est que le caractère symbolique de l'insurrection était déjà fixé alors que son issue était encore incertaine » :[65]

> Toute l'histoire de Paris était là, dans ce soleil, sur ces pavés déchaussés. Ainsi cette tragédie, cette affirmation hasardeuse de la liberté humaine était aussi quelque chose comme une « cérémonie » [...] C'est ce triple aspect de tragédie refusée, d'apocalypse et de cérémonie qui donne à l'insurrection d'août 1944 son caractère profondément humain et ce pouvoir qu'elle a gardé de nous toucher au cœur.[66]

64 Sartre, « La libération de Paris », 661. Dans sa *Critique de la raison dialectique*, Sartre revient de nouveau sur le concept de Révolution comme apocalypse, et il se réfère de nouveau à Malraux : « Dès ce moment, quelque chose est donné qui n'est ni le groupe ni la série mais ce que Malraux a appelé, dans *L'Espoir*, l'Apocalypse, c'est-à-dire la dissolution de la série dans le groupe en fusion. » Un processus qu'on pouvait déjà relever lors de la prise de la Bastille. On entrevoyait alors « le passage d'un monde ossifié et refroidi à une Apocalypse [...]. C'est la France comme Apocalypse qu'ils découvrent à travers la prise de la Bastille. » (Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique*, t. I, Paris 1960, 391, 410–411.) Cristina Diniz Mendonça estime à juste titre que le concept sartrien de la Révolution a eu sa source ou son origine dans l'expérience de l'insurrection de 1944 : « Il semble donc qu'à l'origine de l'idée sartrienne de la Révolution comme instant d'Apocalypse dans l'histoire se trouve l'expérience politique vécue par le philosophe en 44. » (Mendonça, « Le thème de la Révolution », 32.)

65 Sartre, « La libération de Paris », 661.

66 Sartre, « La libération de Paris », 662.

Bibliographie

Agulhon, Maurice, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1798 à 1880*, Paris 1979.

Ajchenbaum, Yves-Marc, *À la vie, à la mort. L'histoire du journal* Combat *1941–1974*, Paris 1994.

Camus, Albert, *Camus à* Combat. *Éditoriaux et articles d'Albert Camus, 1944–1947*, éd. par Jacqueline Lévi-Valensi, Paris 2002.

Camus, Albert/Malraux, André, *Correspondance 1941–1959 et autres textes*, édition établie, présentée et annotée par Sophie Doudet, Paris 2016.

Contat, Michel/Rybalka, Michel, *Les Écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée*, Paris 1970.

de Beauvoir, Simone, *Mémoires*, t. I, Paris 2018.

de Gaulle, Charles, *Mémoires de guerre*, t. II, *L'Unité 1942–1944*, Paris 1968.

Diniz Mendonça, Cristina, «Le thème de la Révolution dans la pensée de Sartre», *Trans/Form/Açao* 13 (1990), 21–40.

Doudet, Sophie, «Camus et Malraux : une fidélité à l'Espagne», *Présence d'André Malraux* 16 (2018), 257–267.

Jurt, Joseph, «Die Allegorie der Freiheit in der französischen Tradition», in : Klaudia Knabel/Dietmar Rieger/Stephanie Wodianka (dir.), *Nationale Mythen – kollektive Symbole. Funktionen, Konstruktionen und Medien der Erinnerung*, Göttingen 2005, 113–126.

Jurt, Joseph, «Liberté et fraternité dans *L'Espoir*», in : Anissa B. Chami (dir.), *André Malraux. Quête d'un idéal humain et de valeurs transcendantes*, Casablanca 2006, 29–42.

Le Bon de Beauvoir, Sylvie, *Album Simone de Beauvoir*, Paris 2018.

Malraux, André, *L'Espoir*, in : André Malraux, *Œuvres complètes*, t. II, Paris 1996, 1–435.

Rancière, Jacques, «Un soulèvement peut en cacher un autre», in : Georges Didi-Huberman (dir.), *Soulèvements*, Paris 2016, 63–70.

Roy, Claude, *Les Yeux ouverts dans Paris insurgé*, Orléans 2007.

Sapiro, Gisèle, *La Guerre des écrivains 1940–1953*, Paris 1999.

Sartre, Jean-Paul, «La République du silence», *Les Lettres françaises* 20 (9 septembre 1944), 1, repris dans Sartre, *Situations III*, 11–13.

Sartre, Jean-Paul, «La libération de Paris : Une semaine d'apocalypse», *Clartés* (24 août 1945), repris in : Michel Contat et Michel Rybalka, *Les Écrits de Sartre*, 659–662.

Sartre, Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique*, t. I, Paris 1960.

Sartre, Jean-Paul, *Situations I*, nouvelle édition revue et augmentée par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris 2010.

Sartre, Jean-Paul, *Situations III*, Paris 1949.

Starobinski, Jean, *L'Invention de la liberté : 1700–1789* suivi de *1789 – Les emblèmes de la raison*, Paris 2006.

Todd, Olivier, *Albert Camus. Une vie*, Paris 1996.

II Die Stadt im Vernichtungskrieg – jüdische Perspektiven

Maria Coors

„Ich habe aufgeschrieben, was ich selbst gesehen und mitgemacht habe“

Jüdische Kriegserinnerungen und die Durchführung eines historiografischen Programms am Beispiel Jakub Wygodzkis

Abstract: The memoirs of Jakub Wygodzki covering World War I and the subsequent political upheavals in Vilnius not only reflect the fortune and history of the city's large Jewish community during that period but also strongly support an historiographical narrative emphasizing Jewish agency in the course of Jewish history. Following a concept of Simon Dubnow, Wygodzki focuses on the active role Jews were taking in politically advocating for national independence under the severe conditions of war, occupation and economic crisis. The consistent personal angle puts Wygodzki's publication somewhere between an historiographical textbook and an autobiography. This peculiar genre of *khurbn-literature* developed and blossomed in the following years and later influenced a vast amount of Jewish text production covering the Holocaust.

Keywords: Vilnius/Wilna; First World War; Jewish History; Historiography; First-Person Documents; Wygodzki, Jakub.

1 Ein anspruchsvolles Programm

„Ich habe hauptsächlich aufgeschrieben, was ich selbst gesehen und erlebt habe. Daneben, was glaubwürdige Menschen mir berichtet haben und was ich außerdem überprüfen konnte. Ich habe bei all dem, trotz nationaler wie parteipolitischer Überwerfungen und Konflikte, versucht, objektiv zu bleiben. Inwiefern mir das gelungen ist, obliegt dem Leser zu entscheiden.“[1]

Mit diesen Worten fasst Jakub Wygodzki den programmatischen Anspruch seines autobiografischen Publikationsprojektes in einem einleitenden Vorwort zusammen. Unter dem Titel *In Shturm* (Im Sturm) erschienen 1926 seine Erinnerungen an den Ersten Weltkrieg in Wilna. Es ist die erste der insgesamt drei autobiogra-

1 Jakub Wygodzki, *In Shturm, Zikhroynes fun di okupatsye zaytn (Im Sturm, Erinnerungen an die Besatzungszeit)*, Vilnius 1926, 3. Die Übersetzungen aus dem Jiddischen stammen ausnahmslos von der Autorin des vorliegenden Beitrags. Vereinzelte Transkriptionen aus dem Jiddischen folgen der YIVO-Schreibweise.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-006

fischen Publikationen Wygodzkis. Bereits im folgenden Jahr veröffentlichte er seine Erinnerungen an die Zeit im deutschen Gefangenenlager.[2] Eine dritte Schrift widmete er 1931 seiner Zeit im polnischen Sejm.[3]

Das Eingangszitat formuliert den doppelten Anspruch des Autors an das Geschriebene als sowohl Zeugenbericht als auch Darstellung objektiver und überprüfbarer Fakten, wobei der Autor die eigenen Erlebnisse zum Ausgangspunkt macht. Dieses Programm durchzieht die gesamte Publikation. So setzt sich der Bericht an vielen Stellen aus ausführlichen anekdotischen Episoden zusammen, für einzelne Kapitel wird in Fußnoten gar ihr Entstehungskontext kenntlich gemacht. Wygodzki berichtet etwa, dass er einen Teil des Berichts bereits in deutscher Gefangenschaft auf Russisch verfasste, einen anderen Teil später auf Jiddisch und dabei auch verloren gegangene Textpassagen aus dem Gedächtnis rekonstruierte.[4] Andererseits arbeitet er mit sehr umfangreichen Quellenzitaten und vereinzelt sogar mit Literaturangaben und Bildern. Einige Passagen, wie etwa die Ausführungen zur deutschen Kriegswirtschaftspolitik, sind in sehr sachlichem Stil geschrieben und mit statistischem Material unterfüttert.

Die „Erinnerungen an die Besatzungszeit", wie das Buch im Untertitel bezeichnet ist, stellen ein eindrückliches Zeitdokument des Krieges und seiner Auswirkungen auf die Stadt Wilna, seine Bewohner und Bewohnerinnen und die politischen Ereignisse der Zwischenkriegszeit im Allgemeinen und der jüdischen Gemeinde im Speziellen dar. Die Grundzüge dieser Ereignisse sollen im Folgenden skizziert werden. Darüber hinaus kann Wygodzkis Werk als Teil einer noch im Entstehen begriffenen neuen jüdischen Erinnerungsliteratur verstanden werden. Diese *Khurbn*-Literatur[5] knüpft an Texttraditionen und -ideen der jüdischen Neuzeit an und konstituiert sich programmatisch während der zaristischen Pogrome. Jedoch erst die spezifischen Erfahrungen des Ersten Weltkrieges katalysieren und popularisieren ein jüdisches Geschichtsbewusstsein, das Grundlage für eine selbstdokumentarische Erinnerungsliteratur wird, die im Verlauf der weiteren Geschichte des 20. Jahrhunderts und insbesondere der katastrophalen Geschichte des europäischen Judentums an Bedeutung gewinnt.

---

2 Jakub Wygodzki, *In Gehenem, Zikhroynes fun di daytshe tfisos bishas der welt milkhume (In der Hölle, Erinnerungen an die deutsche Gefangenschaft während des Weltkrieges)*, Vilnius 1927.

3 Jakub Wygodzki, *In Sambatyon, Zikhroynes fun tsveytn seym (Im Sambation, Erinnerungen aus dem zweiten Sejm)*, Vilnius 1931.

4 Vgl. Wygodzki, *In Shturm*, 4 und 60 (Fußnote).

5 Das hebräischstämmige Wort חֻרְבָּן *khurbn* bedeutet Zerstörung. Es wird für alle historischen Katastrophen des Judentums (Tempelzerstörung, Vertreibung aus Spanien etc.) verwendet. Im Jiddischen wird es heute fast ausnahmslos für die Shoah verwendet. Jakub Wygodzki verwendet an zwei Stellen das Wort für die Ereignisse des Ersten Weltkrieges; vgl. Wygodzki, *In Shturm*, 6, 54.

2 Wilna im Weltkrieg

Jakub Wygodzkis Bericht gliedert sich nach der Einleitung in fünf thematisch-chronologische Hauptkapitel, mit je mehreren Unterkapiteln.[6] Bereits aus der Gliederung wird ersichtlich, dass für Wygodkzki, ähnlich wie für viele Menschen in Ost- und Mitteleuropa, der Weltkrieg nicht 1918 zu Ende war.

Nur ein kurzes Kapitel von 26 Seiten nimmt das erste Kriegsjahr unter noch russischer Herrschaft ein.[7] Die deutsche Besatzung,[8]die Bürgerkriegsjahre unter wechselnder Besatzung[9] und die Zeit des polnisch verwalteten „Mittellitauens“[10] werden auf je 80 bis 100 Seiten behandelt.

Politisch gehörte Wilna seit der dritten polnischen Teilung 1795 bis 1915 zum Russischen Zarenreich.[11] Das erste Kriegsjahr erlebte die Stadt also unter zaristischer Herrschaft: Das von Peter Gatrell beschriebene Phänomen der kriegsbedingten Massenmigration innerhalb des Russischen Reichs kann auch am Beispiel Wilna nachvollzogen werden.[12] Für das jüdische Wilna waren zwei verschiedene Migrationsbewegungen entscheidend: Die sich nähernde Front bewirkte enorme Fluchtbewegungen in die Stadt – wobei Wygodzki hier mit der Formulierung „Geflüchtete und Vertriebene“[13] treffend differenziert. Sowohl wirtschafts- und sicherheitsbedingte Fluchtgründe als auch gezielte Vertreibungen ins Hinterland durch die russische Administration, motiviert durch eine antijüdische Propaganda und Kollaborationsvorwürfe, bewirkten diese Bevölkerungsbewegungen. Mindestens genauso entscheidend für die folgenden Jahre war jedoch die, in diesem Fall

6 Dabei ist die Gliederung in sich wenig konsistent. Die Kapitel- und Unterkapitelzählungen sind fehlerhaft und uneinheitlich: Unterkapitel haben in einigen Abschnitten Überschriften und römische Ziffern, in anderen keine Überschriften und ab der zweiten Hälfte arabische Ziffern. Erklärbar wird das durch den eklektischen Entstehungskontext und eine wohl geringe redaktionelle Bearbeitung vor der Veröffentlichung. Vgl. dazu auch die Manuskripte Wygodzkis: Yivo Archives, New York, RG 3, Box 12, Folder 2086.

7 Vgl. Wygodzki, *In Shturm*, 5–31.

8 Wygodzki, *In Shturm*, Di daytshe memshale (Die deutsche Herrschaft), 32–127.

9 Wygodzki, *In Shturm*, Di poylshe un di bolshevistishe okupatsye fun vilne in der tsayt der veltmalkhume (Die polnische und die bolschewistische Besatzung von Wilna während des Weltkriegs), 128–189 und Fun 14ten juli 1920 bis oktober 1921 (Vom 14. Juli 1920 bis Oktober 1921), 190–210.

10 Wygodzki, *In Shturm*, Mitel-lite (Mittel-Litauen), 211–287.

11 Zur Geschichte Wilnas vgl. u. a. Theodore Weeks, *Vilnius between Nations, 1795–2000*, DeKalb (Illinois) 2015, hier besonders die Kapitel 1–3, 11–95.

12 Peter Gatrell, *A Whole Empire Walking. Refugees in Russia during World War I*, Bloomington 1999.

13 Der Autor unterstreicht diese Doppelung sogar noch, indem er die Formulierung hintereinander durch die hebräischstämmigen und die deutschstämmigen Ausdrücke wiederholt: „fun poletim un megrushim, fun di antlofene un fartribene“.

meist selbstgewählte, Flucht der alten Eliten ins russische Kernland kurz vor der deutschen Übernahme. Dies betraf zu großen Teilen auch die kulturell-russisch assimilierte jüdische Elite, mit der Folge, dass eine um einen wesentlichen Teil ihrer Mitglieder dezimierte Gemeindeleitung sich vor der Aufgabe sah, eine Zahl von zeitweise 25.000 jüdischen Flüchtlingen gleichzeitig zu versorgen. Wygodzki gehörte zu den wenigen in der Stadt verbliebenen Mitgliedern der alten Gemeindestrukturen und wurde zum Gründungsmitglied des nun neu gegründeten „Hilfskomitees für die Kriegsgeschädigten" (*hilfs-komitet far di gelitene fun milkhome*). Sein Bericht verdeutlicht an vielen Stellen die ambivalenten Folgen dieser Umbuchsituation.

In das Machtvakuum, das die Flucht der russischen Administration zunächst hinterließ, drängten verschiedene neue und alte Organisationsstrukturen verbunden mit je verschiedenen Ordnungsvorstellungen der jeweiligen Akteure. Dazu gehörte die deutsche Militärverwaltung von „Oberost", deren Politik jedoch sowohl in personeller wie in ideell-strategischer Hinsicht während der drei Jahre keineswegs konsequent oder konsistent war.[14] Daneben etablierte sich die unter russischer Herrschaft politisch eher schwache städtische Selbstverwaltung. Sie gewann vor allem unmittelbar nach dem russischen Abzug an Stärke – etwa durch den schnellen Aufbau einer Stadtmiliz – und diversifizierte sogar ihre Strukturen und Institutionen. Bis zum russischen Abzug waren im Stadtrat fast ausnahmslos ethnische Polen vertreten gewesen, obwohl diese Gruppe nur knapp die Hälfte der Stadtbevölkerung stellte.[15] Für die jüdische Stadtbevölkerung kamen zu den alten Kahalstrukturen,[16] die im Wesentlichen noch aus Wohltätigkeitsvereinen bestanden, Akteure mit sehr unterschiedlichen politischen Programmen hinzu. Sie sahen Chancen trotz der kriegsbedingt desaströsen humanitären und ökonomischen Situation die Machtverhältnisse nachhaltig nach ihren Vorstellungen zu verändern.

---

14 Vgl. zur deutschen Besatzungspolitik: Vejas Liulevicius, „Von ‚Ober Ost' nach ‚Ostland'?", in: Gerhard Groß (Hg.), *Die vergessene Front – der Osten 1914/15. Ereignis, Wirkung, Nachwirkung*, Paderborn 2006, 295–310.

15 Exakte Angaben zur Bevölkerungsstatistik in Wilna für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts sind grundsätzlich kritisch zu kontextualisieren. Die Zuschreibung erfolgte von Seiten der jeweiligen Behörden aufgrund von Sprache und Konfession. Neben der Uneindeutigkeit, die diese Kriterien in einer multireligiösen und polyglotten Stadt bedeuten, waren die Erhebungen jedoch auch stark politisch motiviert und wurden von der Bevölkerung bisweilen auch entsprechend taktisch ausgefüllt. Vgl. zur Bevölkerungsentwicklung etwa Anna Lipphardt, *Vilne. Die Juden aus Vilnius nach dem Holocaust; eine transnationale Beziehungsgeschichte*, Paderborn 2010, 49–54. Auch Wygodzki kommentiert die politischen Motive und Manipulationen der Bevölkerungsstatistik der deutschen Besatzung: *In Shturm*, 173.

16 *Kahal* bezeichnet die rechtliche Struktur jüdischer Selbstverwaltung vor allem in Mittel- und Osteuropa seit dem Mittelalter. In Russland bestand sie formal bis 1844, ihre Strukturen blieben jedoch auch nach der juristischen Abschaffung vielerorts erhalten.

Als Beispiele mögen hier der in Wilna gegründete und politisch starke Allgemeine Jüdische Arbeiterbund, der Bund, mit eher sozialistischer Ausrichtung, und die sehr diversen zionistischen Gruppen dienen. Der aufgrund seiner Herkunft und Ausbildung in verschiedenen jüdischen wie nichtjüdischen Milieus kulturell sprachfähige Wygodzki beschreibt diese Begegnungen vielschichtig und differenziert. Gleichzeitig wird aus seinem Bericht deutlich, wie sehr er selbst in die politischen Kämpfe involviert war und letztlich mit seinen Positionen auch immer wieder marginalisiert wurde.

Jakub Wygodzki selbst wurde 1855 in Bobruysk geboren und wuchs in Wilna auf.[17] Er genoss sowohl die traditionelle jüdische als auch die russisch-gymnasiale Schulbildung – ein Privileg, das der kleinen jüdischen Oberschicht des Zarenreichs vorbehalten war. Für sein Medizinstudium ging Wygodzki erst nach St. Petersburg, später auch nach Wien, Berlin und Paris, kehrte aber im Anschluss als praktizierender Gynäkologe nach Wilna zurück. Bereits während seiner Petersburger Studienzeit wurde er politisch aktiv und geriet aufgrund dieses Engagements in den 1880-er Jahren das erste Mal in Haft. Er gehörte in der kurzen Zeit ihres Bestehens zu den aktiven Mitgliedern der Partei der Konstitutionellen Demokraten, den sogenannten Kadetten, und ist somit dem liberalen politischen Spektrum zuzuordnen. Die Partei war von ihrer Gründung im Zuge der Revolution 1905 an in der russischen Duma vertreten, weil sie, anders als die meisten linken Parteien, die Wahlen nicht boykottiert hatte. Sein politisches Engagement setzte Wygodzki nach seiner Rückkehr nach Wilna fort, wie sich auch in seinem autobiografischen Bericht zeigt: Er war von Beginn an Mitglied des Zentralkomitees. 1916 verhafteten ihn die deutschen Besatzer aufgrund seines politischen Engagements und er verbrachte mehr als ein Jahr in deutscher Gefangenschaft in Czersk.[18] Ab September 1917 saß Wygodzki als Minister für Jüdische Angelegenheiten in der litauischen Taryba (der litauische Staatsrat). Unter polnischer Herrschaft saß er für den Minderheitenblock seit 1922 im polnischen Sejm. Ende des Krieges trat Wygodzki der Zionistischen Organisation bei. Seine politische und publizistische Arbeit geschah meist in engem Austausch mit anderen jüdischen Intellektuellen in Wilna. Mit dem Arzt Tsemakh Shabad etwa verband ihn nicht nur der Beruf. Beide engagierten sich vor, während und dem Krieg in der politischen Verwaltung der Stadt und setzten sich für das

17 Zu den biografischen Angaben vgl. Shlomo Netzer, „Wygodzki, Jakub“, YIVO, New York (http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Wygodzki_Jakub – letzter Zugriff: 19.07.2022) und Hirsz Abramowicz, *Profiles of a Lost World: Memoirs of East European Jewish Life before World War II*, Detroit 1999, 301–305.

18 Vgl. Masha Greenbaum, *The Jews of Lithuania. A History of a Remarkable Community 1316–1945*, Jerusalem u. a. 1995, 217.

jüdische Gemeinwesen ein. Und beide begleiteten diese Tätigkeit stets publizistisch und journalistisch.

Die Stadt Wilna selbst war im ersten Kriegsjahr zwar meist nicht weit entfernt vom Frontverlauf, war jedoch bis zur Einnahme durch die kaiserliche Armee im September 1915 nicht direkt von Kampfhandlungen betroffen, wohl aber neben den bereits erwähnten Flüchtlingsströmen von den Folgen der Kriegswirtschaft. Dazu gehörte die eingeschränkte zivile Nutzung der Infrastruktur wie Bahn und Post, vor allem unter deutscher Besatzung aber auch die strenge Beschränkung des Devisen- und sehr bald auch des Lebensmittelhandels.[19]

Ausgangspunkt politischer Zusammenschlüsse und Zusammenarbeit aller Art waren also fast von Beginn des Krieges an die massiven Versorgungsprobleme faktisch aller Stadtbewohner. Das jüdische Hilfskomitee, das sich erst um die Versorgung der Geflüchteten, bald aber um fast die Hälfte der jüdischen Bevölkerung kümmern musste, wurde im ersten Kriegsjahr noch aus Russland von der sogenannten Mefitsey Haskala (Gesellschaft zur Verbreitung der Aufklärung unter den Juden Russlands) finanziert. Mit der Verschiebung des Frontverlaufs versiegte jedoch diese Quelle und über die Frage der Neufinanzierung brach ein Konflikt aus, bei dem Jakub Wygodzki mit seiner Position unterlag.[20] Wygodzki plädierte gewissermaßen für eine Gesamtwilnaer Lösung, also eine Finanzierung der jüdischen Wohlfahrtsverbände durch die Besatzungsmacht auf der einen und eine städtische Selbstbesteuerung auf der anderen Seite. Dieser Ansatz barg jedoch vielschichtige Probleme. Die städtische Selbstverwaltung war, wie oben erwähnt, nicht mehr reinpolnisch besetzt. Sowohl Juden als auch die litauische und belarussische Minderheit waren jedoch nicht paritätisch vertreten, was sich für die Gruppen negativ im Hinblick auf Mittelvergabe und auf städtische Arbeitsplätze auswirkte. Die deutschen Behörden forderten für ihre Bezuschussung von jüdischer Wohlfahrt eine genaue bevölkerungsstatistische Erfassung, besonders eine Unterscheidung zwischen grundsätzlich arbeitsfähigen und arbeitsunfähigen Arbeitslosen. Auch Wygodzki trug diese Registrationspolitik trotz der von ihm ebenfalls dargestellten dramatischen Folgen mit. Die deutsche Verwaltung machte sich die gewonnenen Daten zu Nutze, um die arbeitsfähigen arbeitslosen Männer für Zwangsarbeit heranzuziehen.[21] Die Zwangsarbeit traf die jüdische Bevölkerung in viel stärkerem Maße als andere Gruppen, da sie mehr auf die Inanspruchnahme von Hilfeleistungen angewiesen war. Sie wurde, auch das stellt Wygodzki deutlich heraus, aufgrund von antisemitischen Einstellungen einzelner deutscher Entscheidungsträger

19 Vgl. Wygodzki, *In Shturm*, 55–59.
20 Vgl. Wygodzki, *In Shturm*, 76–77.
21 Vgl. Wygodzki, *In Shturm*, 78–82.

sehr viel seltener etwa für freiwillige Fremdarbeit im Reich angeworben. Daneben waren Juden seltener innerhalb Wilnas beschäftigt. Auch die Versorgung mit Lebensmitteln aus dem Umland war schwieriger: Die jüdische Bevölkerung war stärker in der Stadt konzentriert und im Verhältnis waren sehr viel weniger Juden in der Landwirtschaft beschäftigt. Die Kooperation des jüdischen Hilfskomitees mit der deutschen Besatzung und deren Folgen führte zu viel Unmut unter der jüdischen Bevölkerung und letztlich zur Bildung eines neuen Komitees, des sogenannten Zentralkomitees, das einen anderen Weg wählte. Ironischerweise war die Arbeit dieses Komitees gleichzeitig durch den Krieg nötig geworden und allein durch die deutsche Besatzung möglich. Über den deutschen Feldrabbiner Emil Lewy nämlich verwaltete das Komitee Hilfszahlungen, die über den sogenannten Hilfsverein der deutschen Juden in Berlin zumeist amerikanische Hilfsgelder des American Jewish Joint Distribution Committees an praktisch alle jüdischen Vereine und Bildungseinrichtungen ausgab. Wygodzki kritisiert daran vor allem, dass als Effekt dieser Hilfszahlungen aus dem Ausland sich die örtliche gemischt-ethnische Selbstverwaltung völlig aus der Finanzierung der jüdischen Verbände zurückzog und auch die innerjüdische Solidarität in Wilna einbrach. Nach seiner Darstellung führte Letzteres auch dazu, dass es ihm im Februar 1917 nicht gelang, die von der deutschen Militärverwaltung geforderten Kriegsanleihen von der jüdischen Gemeinde zu erhalten, was zu seiner Inhaftierung und 13 Monaten Haft führte.[22]

Ab 1917 setzte die deutsche Führung auf eine Stärkung der litauischen Ansprüche auf die Stadt Wilna. Grund hierfür waren die internationalen Machtverschiebungen aufgrund der Russischen Revolution, die neben der Judenemanzipation zunächst auch anderen ethnischen Minderheiten und Nationalbewegungen mehr Selbstbestimmung versprach, und schließlich der Kriegseintritt der Amerikaner. Auch Jakub Wygodzki saß, aus der Gefangenschaft entlassen, als Minister für Jüdische Angelegenheiten in der bereits im September 1917 gegründeten litauischen Taryba, ein Umstand, den er in seinen Erinnerungen zwar nicht verschweigt, den er aber in seiner Bedeutung vor allem wegen der nationalen Selbstbestimmungsforderungen der Litauer herunterspielt.[23] Die folgenden Jahre befreiten Wilna zwar von akuter Versorgungsnot, Hunger und Zwangsarbeit. Dafür war die Stadt nun jedoch direkt von Kampfhandlungen betroffen und wurde bis 1921 insgesamt fünfmal abwechselnd von polnischen Verbänden und Rotarmisten besetzt sowie von Letzteren zeitweise wieder an die Litauer übergeben. Wygodzki schildert schonungslos die je verheerenden Folgen des von ihm als „Terror“ bezeichneten bolschewistischen Regimes, von dem die jüdische Bevölkerung aufgrund ihrer

22 Vgl. Wygodzki, *In Shturm*, 117–124.

23 Vgl. Wygodzki, *In Shturm*, 130 (Fußnote).

„bürgerlichen“ Sozialstruktur stark betroffen war,[24] als auch die pogromartigen Ausschreitungen von Polen in für diese Region bislang unbekanntem Ausmaß an Brutalität und Todesopfern.[25] Trotz oder sogar wegen seines Status als polnischer Parlamentarier zur Zeit der Veröffentlichung seines Berichts bringt er darin seine Ansicht deutlich zum Ausdruck, dass die Option eines litauischen Wilna mit einer sehr weitreichenden jüdischen Autonomie in dieser Zeit für Juden die weitaus bessere war. Er bezeichnet die Verhältnisse im litauischen Kaunas gar als „Paradies“.[26] Dennoch gehörte Wygodzki zu der Minderheit derer, die sich zur Teilnahme an den Stadtratswahlen der neuen Führung Mittellitauens unter General Żeligowski und damit auch an der Entscheidung über das politische Schicksal der Stadt bewegen ließen. Ohne Illusion darüber, dass auch Żeligowski mittelfristig das international bislang nicht anerkannte neue Staatsgebilde enger an Polen anbinden wollte, ist er jedoch der Meinung, dass die Stimmen der nationalen Minderheiten ein wirksames Gegengewicht gegen die nationalchauvinistisch rechten polnischen Kräfte darstellen könnten.[27] Dies gelang letztlich nicht und der neue Stadtsejm löste sich bereits nach drei Wochen nach erfolgreicher Abstimmung für die sofortige Annexion durch Polen auf. Hier endet auch Wygodzkis Bericht.

3 Jakub Wygodzki und die Anfänge der *Khurbn*-Literatur

Am Ende seiner Erinnerungen kommt der Zionist Jakub Wygodzki zusammenfassend zu dem Ergebnis, dass sich durch die gesamten Kriegsjahre und alle innerjüdischen wie äußeren Konflikte und Widrigkeiten die „Grundidee einer eigenen jüdischen Volks-Politik“ wie „ein roter Faden“ durchgezogen habe.[28] Den Zusammenhang zwischen Kriegsnot und zunehmend politisierter jüdischer Selbsthilfe beschreibt er an anderer Stelle folgendermaßen: „So haben die Wilnaer Juden in der Zeit der schwersten Not und der größten Gefahr nicht aufgehört die nationale Kultur zu schützen und aufzubauen.“[29]

24 Vgl. Wygodzki, *In Shturm*, 145, 146.
25 Vgl. Wygodzki, *In Shturm*, 134, 135 und 154–166.
26 „Di kovner lite is dan geven a gan eden far iden in ferglaikh mit vilner lite.“ (Das Kaunas-Litauen war im Vergleich zu Wilna-Litauen ein Paradies für Juden), Wygodzki, *In Shturm*, 200 (Fußnote).
27 Vgl. Wygodzki, *In Shturm*, 283.
28 Wygodzki, *In Shturm*, 265.
29 Wygodzki, *In Shturm*, 53.

Jakub Wygodzki stellt damit seine Erfahrungen des Weltkrieges in zwei narrative Kontexte: Die Geschichte der Wilnaer jüdischen Gemeinde und die Geschichte des jüdischen Volkes insgesamt.

Dabei sieht er Wilna in verschiedener Hinsicht als besondere Stadt jüdischen Lebens. In der Tat lassen sich Besonderheiten des jüdischen Wilna, das in der Zwischenkriegszeit zum „Yerushalaym de Lite“ oder nach Zalmen Reyzen zur „Mutterstadt des jüdischen öffentlichen Lebens“[30] aufstieg, nur durch die strukturellen wie institutionellen Entwicklungen während des Krieges erklären. Zu den Besonderheiten gehören die Gründung des YIVO (*Yidishe Vizenshaftlikhe Institut*) 1925 ebenso wie der Zentralen Jüdischen Schulorganisation (*Tsenztrale Yidishe Shulorganistzye*), die in der Zwischenkriegszeit verantwortlich zeichnete für den Aufbau und den Betrieb eines jiddisch-säkularen Schulnetzes in der Zweiten Republik.

In Bezug auf die gesamte jüdische Geschichte kann Wygodzki dem Krieg trotz der verheerenden ökonomischen, sozialen und politischen Auswirkungen etwas Positives abgewinnen. Die Stärkung der „Grundidee einer eigenen jüdischen Volkspolitik“ sieht er nicht nur in der aktiven Gestaltung konkreter jüdischer Räume. Mehrfach betont er auch die Außenwirkung. Besonders im Hinblick auf die deutsche Besatzungsmacht hält er fest, die Deutschen – und damit meint er auch die deutschen Juden – hätten in Osteuropa gelernt, dass Juden keine Konfession, sondern ein Volk seien.[31] Während Letzteres eine eher spezifische Perspektive Wygodzkis ist, teilt er die generell ambivalente Bewertung der Kriegszeit sowie die Einbettung in ein größeres historisches Narrativ mit anderen jüdischen Autoren in Osteuropa.[32]

Auch für Wilna waren Jakub Wygodzkis Erinnerungen nicht die einzige Quelle, die zur jüdischen Gemeinde während des Ersten Weltkrieges vorliegen. Bereits 1916, also noch unter deutscher Besatzung, erschien der erste Band eines sogenannten Sammelbuchs (*Zamelbukh*). Herausgegeben vom bereits erwähnten Arzt und Gemeindevorstand Tsemakh Shabad, dokumentiert es in vielen Einzelbeiträgen die Lebenssituation der jüdischen Gemeinde sowie insbesondere die Tätigkeit

30 Zitiert nach: Samuel D. Kassow, „The Uniqueness of Jewish Vilna“, in: Larisa Lempertienė (Hg.), *Proceedings of the International Scientific Conference „Jewish Intellectual Life in Pre-War Vilna“*, Vilnius 2004, 147–161, hier: 147–148.

31 Wygodzki, *In Shturm*, 266. Bereits früher schildert er ein Zusammentreffen der Gemeindevorsteher mit deutschen Besatzungsbeamten und betont: „Zum ersten Mal haben sich dort wahrhaftig *Juden und keine Israeliten* bewiesen, Vorsteher eines Volkes und nicht eines Glaubens!“ (Hervorhebung vom Autor), Wygodzki, *In Shturm*, 44.

32 Vgl. etwa: Tsemakh Shabad (Hg.), *Vilner Zamelbukh*, Bd. I, Wilna 1916, 130.

der verschiedenen Hilfsorganisationen und Bildungseinrichtungen.[33] Im Januar 1918 erschien ein zweiter Sammelbuchband[34] und 1922 eine mehr als 1000-seitige Kriegschronik, herausgegeben vom Journalisten Zalmen Reyzen,[35] der auch schon an den Sammelbüchern mitgewirkt hatte. An allen drei Projekten beteiligte sich auch Jakub Wygodzki mit Beiträgen. Obwohl vor allem der erste Band der Sammelbücher in Teilen auch als Rechenschaftsbericht gegenüber den deutschen wie amerikanischen Geldgebern zu lesen ist, spricht aus ihnen eine ähnlich selbstbewusste Überlieferungskultur, wie sie Wygodzki praktizierte. Shabad schreibt in seinem Vorwort: „Das Sammelbuch kann das jüdische Leben in unserer kleinen Welt zur Zeit des großen historischen Krieges charakterisieren und kann eine Erinnerung an den erlebten Moment für die Generationen werden."[36] Das historische Selbstbewusstsein, das das eigene Erleben und die historiografischen Narrationen in ein größeres Narrativ jüdischer Geschichte einbettet, findet in den Werken Wygodzkis und des Wilnaer Kreises zu einer literarischen Form. Die Referenzen für das Geschichtsverständnis wie für diese Art der Geschichtsschreibung sind jedoch bereits etwas älter. Darauf verweisen unter anderem die Titel der Sammelbände. Sowohl *Zamelbikher* als auch das Wort *Pinkes*, wie die Kriegschronik von 1922 überschrieben ist – „Pinkes der Geschichte von Wilna in den Kriegs- und Besatzungsjahren" (*Pinkes far der geshickhte fun Vilne in di yarn fun milkohme und okupatsye*) – nehmen Bezug auf ein vom russisch-jüdischen Historiker Simon Dubnow seit den 1890-er Jahren entwickeltes und in der Folge popularisiertes geschichts-ideologisches Programm: Eingebettet in sein politisches Konzept des Diaspora-Nationalismus propagierte er eine jüdische Historiografie, die nicht in erster Linie die jeweils historische rechtliche Stellung von Juden und ihren Gemeinden reflektieren, sondern vielmehr Juden als Akteure und Zeugen ihrer eigenen Geschichte in den Blick nehmen sollte.[37] Dabei sah Dubnow den Kahal, also die organisierte jüdische Gemeinde, als zentral und dessen traditionelle Chroniken, die sogenannten *Pinkassim* oder auch *Zamelbikher*, als grundlegende Quellen. Konsequenterweise forderte er nicht nur eine Beschäftigung mit diesen mittelalterlichen

33 Shabad, *Vilner Zamelbukh*, Bd. I, 1916.

34 Tsemakh Shabad (Hg.), *Vilner Zamelbukh*, Bd. II, Wilna 1918.

35 Zalmen Reyzen/Avram Wirshuvski/Shmuel L. Tsitron/Tsemakh Shabad (Hg.), *Pinkes far der geshikhte fun Vilne in di yorn fun milhome un okupatsye*, Wilna 1918. Weitere Sammelwerke folgten in den 1930er Jahren.

36 Shabad, *Vilner Zamelbukh*, Bd. I, 4.

37 Vgl. Simon Dubnow, „Iz izucheniia istorii russkikh evreev i uchrezhdenii istoricheskogo obshchestva" [„Über das Studium der Geschichte der russischen Juden und die Einrichtung einer historischen Gesellschaft"], *Voskod* 4–9 (1891), 1–91. Siehe hierzu außerdem Anke Hilbrenner, „Simon Dubnov's Master Narrative and the Construction of a Jewish Collective Memory in the Russian Empire", *Ab Imperio* 4 (2003), 143–164.

und frühneuzeitlichen Quellen, sondern stieß auch eine erneute Sammelbewegung an, eine gezielte Selbstdokumentation, Archivierung und Geschichtsschreibung. 1892 gründete sich in St. Petersburg in Anlehnung an Dubnows Konzept und unter dem institutionellen Dach der *Mefitsey Haskala* eine erste Ethnografisch-Historische Kommission.[38] Die antijüdischen Pogrome im Zarenreich Anfang des 20. Jahrhunderts waren schließlich der historische Kontext, aus dem erste publizistische Erzeugnisse hervorgingen, die in deutlichem Zusammenhang mit Dubnows Programm standen.[39] Ähnlich wie einige Jahre später die Sammelbücher in Wilna erfüllten die Pogromberichte neben dem Zweck der Eigengeschichtsschreibung auch den politischen Zweck, internationale Aufmerksamkeit für die Ereignisse zu erreichen. Laura Jockusch spricht in diesem Zusammenhang bereits von *khurbnforshung*.[40] Auch Wygodzkis Erinnerungen sowie die Sammelpublikationen aus Wilna über den Weltkrieg stehen in dieser Tradition. Das zeigt sich neben dem Titel und den oben zitierten programmatischen Aussagen auch an der Tatsache, dass die Texte auf Jiddisch verfasst wurden. Über Tsemakh Shabad ist bekannt, dass er selbst erst im fortgeschrittenen Alter anfing, auf Jiddisch zu schreiben.[41] Aus dem Werk Wygodzkis geht wie oben beschrieben hervor, dass er Teile davon erst nachträglich vom Russischen ins Jiddische, die Sprache der allermeisten jüdischen Menschen Osteuropas, übersetzte. Schließlich gründete sich in Wilna 1917 ebenfalls ein „historisches Komitee“, das mit einigem Erfolg Material wie Dokumente, Berichte und Zeitungen sammelte. Dieses Material fand wohl auch Eingang in den zweiten Sammelband sowie die Pinkes.[42] Unter Verweis auf die publizistischen Tätigkeiten in Wilna schreibt Jockusch: „[…] the experience of the First World War generated a distinct Jewish historical consciousness, which expressed itself in documentation efforts that aimed both to defend Jewish rights in the changed international arena and to preserve Jewish culture threatened by growing modernization and damaged by the upheavals of war.“[43] Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass die Wilnaer Sammelpublikationen zum Ersten Weltkrieg in dieser Form einzigartig im Bereich der jüdischen Selbstdokumentation des Krieges sind. Obwohl sie wie dargestellt in einer literarischen Tradition stehen, sind sie gleichwohl doch Dubnow’sche Proto-

38 Vgl. Laura Jockusch, *Collect and Record! Jewish Holocaust Documentation in Early Postwar Europe*, Oxford 2012, 22.

39 Ein erstes Publikationsprojekt, das auch tatsächlich unter Pseudonym und in Deutschland erschien, war Leo Motzkin [A. Linden] (Hg.), *Die Judenpogrome in Russland: Großes Sammelwerk der zur Erforschung eingesetzten Kommission*, 2 Bde, Köln 1910.

40 Jockusch, *Collect and Record!*, 23.

41 Kassow, „The Uniqueness of Jewish Vilna“, 152.

42 Shabad, *Vilner Zamelbukh*, Bd. II, 254–255.

43 Jockusch, *Collect and Record!*, 27.

typen ihrer Art. Ähnliches lässt sich auch über die Erinnerungen Jakub Wygodzkis feststellen. Sie stehen in einem engen literarischen Zusammenhang mit den Sammelpublikationen sowie dem Dubnow'schen Programm. Durch die streckenweise exzessive Integration von Briefen und Dokumenten in den Bericht bewegen sie sich an einigen Stellen selbst an der Grenze zu einer Sammlung. Dennoch gibt Wygodzki die persönliche Perspektive nie auf. Zwar steht der Berichtzeitraum und nicht der Autor selbst im Zentrum der Erinnerungen, dennoch enthält der Text auch stark autobiografische Züge. In seiner exemplarischen Studie zu Lebenserzählungen moderner jiddischer Schriftsteller kommt Jan Schwarz zu dem Schluss, dass sich diese von früheren in der jüdischen Aufklärung (*Haskala*) verankerten Lebenserzählungen unterscheiden. Anstelle der maskilischen Tradition, die eigene Lebensgeschichte narrativ als Bekehrungs- und Bekenntnisgeschichte zur Haskala zu gestalten, wird in den untersuchten Autobiografien die Einbettung in den größeren Kontext der jüdischen Geschichte wichtig: „The Yiddish autobiographer tells the story of his life as embedded in the broader context of a community and a culture lost to the forces of assimilation, emigration, war and the Holocaust."[44] Dieses Geschichtsbewusstsein ist auch erkennbar an der Autobiografie des oben bereits erwähnten Tsemakh Shabad. Im Vorwort des posthum vom YIVO veröffentlichten Werkes heißt es: „Die Autobiografie von Dr. Tsemakh Shabad ist nicht nur ein Dokument einer außergewöhnlichen jüdischen Persönlichkeit und ihrer Wirkung, sondern auch ein wichtiges historisches Dokument für die Zeitgeschehnisse des letzten halben Jahrhunderts, im Besonderen in einer solchen Metropole jüdischen Lebens wie es Wilna ist."[45]

Wygodzkis Werk ist noch deutlicher eine Mischgattung zwischen Lebenserinnerung und historischer Quelle. Typische autobiografische Informationen fehlen. Der Leser von Wygodzkis Erinnerungen erfährt nichts im Hinblick auf dessen Kindheit und Ausbildung, Thema ist lediglich das historische Ereignis des Krieges. Jedoch dienen die dezidiert subjektive Perspektive, die Verankerung im Selbsterlebten, eben die eigene Zeugenschaft zur Legitimierung und Autorisierung der objektiven Darstellung. Selbstbewusst setzt Wygodzki inhaltliche Schwerpunkte und Rahmen, so etwa die Bedingung der deutschen Zwangsarbeit, Voraussetzungen und Formen des Krieges sowie eine eindrucksvoll differenzierte Einbettung der Ereignisse in ökonomische sowie kulturell-anthropologische Erklärungen. Die unmittelbare Beteiligung am Geschehen und die Subjektivität des Berichts stehen nicht im Widerspruch zum objektiven historiografischen Anspruch, sondern sind für diesen konstitutiv und bilden den Ausgangspunkt des konzeptionellen Rahmens.

---

44 Jan Schwarz, *Imagining Lives. Autobiographical Fiction and Yiddish Writers*, Madison 2005, 6.
45 Tsemakh Shabad, *Oytobiografye*, Wilna 1935, darin: Vorwort, 4.

Wygodzki stellt in seinen Kriegserinnerungen heraus, dass Juden selbst die Hauptakteure jüdischer Geschichte sind, und verdeutlicht diese Perspektive durch eine dezidiert jüdische historiografische Rahmung konkreter geschichtlicher Ereignisse. Er leistet damit einen wichtigen Beitrag nicht nur zur Geschichtsschreibung der jüdischen Gemeinde im Wilna während des Ersten Weltkrieges, sondern zur Entstehung und Popularisierung einer am Prinzip der Zeugenschaft orientierten historiografischen Literaturgattung.

4 Schluss

Jakub Wygodzki teilte die ambivalente Bewertung der Auswirkungen des Krieges auf die jüdische Gemeinde Wilnas mit anderen bedeutenden Wilnaer Akteuren seines Netzwerkes. Zalmen Reyzen fasste die Kriegsjahre folgendermaßen zusammen: „Das waren gleichzeitig die traurigsten und die besten Tage des jüdischen Lebens.“[46] Die Wahrnehmung des Krieges und der Besatzung nicht nur als Katastrophe, sondern auch als politischer Möglichkeitsraum für das jüdische Gemeinwesen war sicherlich vor allem die der jüdischen Intellektuellen, Ärzte und Künstler. Sie überlebten den Krieg persönlich trotz aller Verluste und Härten und konnten auf Ressourcen zurückgreifen, ihr eigenes und das politisch-gemeindliche Leben aktiv mitzugestalten. Die Entwicklung des jüdischen Wilna unter polnischer Herrschaft in der Zweiten Republik zeigt außerdem: Die geäußerte Überzeugung, dass die Kriegsjahre Strukturen geschaffen hatten, aus denen dauerhaft ein gestärktes jüdisches Gemeinwesen und ein gestärktes jüdisches Nationalgefühl hervorgehen würden, bewahrheitete sich nur teilweise. Und letztlich überlebten das physische „Jerusalem des Nordens“ und fast alle seine jüdischen Einwohner die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht. Auch Jakub Wygodzki starb kurz nach dem Einmarsch der Wehrmacht 1941 in deutscher Haft an den Folgen seiner Misshandlungen, nachdem er versucht hatte, sich beim Chef der Gestapo, dem sogenannten „Schlächter von Wilna“, Franz Murer, über die antijüdischen Diskriminierungen zu beschweren.[47] Wie viele Juden Osteuropas musste Wygodzki erleben, dass seine kulturellen Erfahrungen mit deutscher Arbeit und Ordnungsvorstellungen der ersten Besatzung unter den Bedingungen der mörderischen Realität der zweiten Besatzung keinen Wert mehr hatten.

Überlebt hat jedoch nicht nur sein schriftliches Erbe, sondern auch die durch ihn mitbegründete literarisch-historiografische Tradition. Das von Wygodzki for-

46 Shabad, *Vilner Zamelbukh*, Bd. I, 130.

47 Abramowicz, *Profiles of a Lost World*, 301.

mulierte und eingangs zitierte Programm des objektiven Berichts durch aktive Zeugenschaft entfaltete in der jüdischen Geschichte und Geschichtsschreibung sowie in der jüdischen Literatur des 20. Jahrhunderts eine immense Bedeutung. Anknüpfend an das Dubnow'sche Konzept setzte sich diese Tradition in vielfacher Weise in der Zwischenkriegszeit, vor allem aber während und unmittelbar nach der Shoah fort. Unter die sogenannte *Khurbn*-Literatur können so unterschiedliche Phänomene wie das Ringelblum-Archiv des Warschauer Ghettos, sogenannte *Yizker-Bikher*, Sammelerinnerungen von Shoah-Überlebenden an ihre Heimatgemeinde, Memoiren und Interviews gezählt werden. Dabei verliert diese Literatur ihr emanzipatorisches Potential nicht. Im Kontext der deutschsprachigen Holocaustgeschichtsschreibung wirkte sie als lange marginalisierte Stimme, wie die Rezeptionsgeschichte des Werkes von Joseph Wulf oder noch vereinzelt Diskussionen um das letztlich als epochal gefeierte zweibändige Werk Saul Friedländers *Das Dritte Reich und die Juden* demonstrieren.[48] Friedländer erzählt die Geschichte des europäischen Judenmordes unter breiter Verwendung eben jener jüdischer Selbstzeugnisse. Die Grenzen zwischen historischen Quellen und ihrer geschichtswissenschaftlichen Bewertung sind hier freilich klar. Ebenso klar ist jedoch für Friedländer und andere, dass es der Berücksichtigung jüdischer Selbstzeugnisse für eine integrale Geschichtsschreibung notwendig bedarf. Und somit kommt auch in der Geschichtsschreibung über die Shoah zur Geltung, was dem späteren Zionisten Jakub Wygodzki mit seinen Erinnerungen an den Ersten Weltkrieg wichtig war: dass Juden die Hauptakteure jüdischer Geschichte sind und dass es die jüdischen Perspektiven auf das Erlebte sind, die es aufzuschreiben und zu tradieren gilt.

Literaturverzeichnis

Abramowicz, Hirsz, *Profiles of a Lost World: Memoirs of East European Jewish Life before World War II*, Detroit 1999.

Dubnow, Simon, „Iz izucheniia istorii russkikh evreev i uchrezhdenii istoricheskogo obshchestva" [„Über das Studium der Geschichte der russischen Juden und die Einrichtung einer historischen Gesellschaft"], *Voskod* 4–9 (1891), 1–91.

Friedländer, Saul, *Das Dritte Reich und die Juden. Die Jahre der Verfolgung 1933–1939; Die Jahre der Vernichtung 1939–1945*, München 2007.

Gatrell, Peter, *A Whole Empire Walking. Refugees in Russia during World War I*, Bloomington 1999.

Greenbaum, Masha, *The Jews of Lithuania. A History of a Remarkable Community 1316–1945*, Jerusalem u. a. 1995.

48 Saul Friedländer, *Das Dritte Reich und die Juden. Die Jahre der Verfolgung 1933–1939; Die Jahre der Vernichtung 1939–1945*, München 2007.

Hilbrenner, Anke, „Simon Dubnov's Master Narrative and the Construction of a Jewish Collective Memory in the Russian Empire“, *Ab Imperio* 4 (2003), 143–164.

Jockusch, Laura, *Collect and Record! Jewish Holocaust Documentation in Early Postwar Europe*, Oxford 2012.

Kassow, Samuel D., „The Uniqueness of Jewish Vilna“, in: Larisa Lempertienė (Hg.), *Proceedings of the International Scientific Conference „Jewish Intellectual Life in Pre-War Vilna“*, Vilnius 2004, 147–161.

Lipphardt, Anna, *Vilne. Die Juden aus Vilnius nach dem Holocaust; eine transnationale Beziehungsgeschichte*, Paderborn 2010.

Liulevicius, Vejas, „Von ‚Ober Ost' nach ‚Ostland'?“, in: Gerhard Groß (Hg.), *Die vergessene Front – der Osten 1914/15. Ereignis, Wirkung, Nachwirkung*, Paderborn 2006, 295–310.

Motzkin, Leo [A. Linden] (Hg.), *Die Judenpogrome in Russland: Großes Sammelwerk der zur Erforschung eingesetzten Kommission*, 2 Bde, Köln 1910.

Netzer, Shlomo, „Wygodzki, Jakub“, YIVO, New York, http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Wygodzki_Jakub (letzter Zugriff: 26. 07. 2022).

Reyzen, Zalmen/Wirshuvski, Avram/Tsitron, Shmuel L./Shabad, Tsemakh (Hg.), *Pinkes far der geshikhte fun Vilne in di yorn fun milhome un okupatsye*, Wilna 1918.

Schwarz, Jan, *Imagining Lives. Autobiographical Fiction and Yiddish Writers*, Madison 2005.

Shabad, Tsemakh (Hg.), *Vilner Zamelbukh*, Bd. 1, Wilna 1916.

Shabad, Tsemakh (Hg.), *Vilner Zamelbukh*, Bd. 2, Wilna 1918.

Shabad, Tsemakh, *Oytobiografye*, Wilna 1935.

Weeks, Theodore, *Vilnius between Nations, 1795–2000*, DeKalb (Illinois) 2015.

Wygodzki, Jakub, *In Shturm, Zikhroynes fun di okupatsye zaytn (Im Sturm, Erinnerungen an die Besatzungszeit)*, Vilnius 1926.

Wygodzki, Jakub, *In Gehenem, Zikhroynes fun di daytshe tfisos bishas der welt milkhume (In der Hölle, Erinnerungen an die deutsche Gefangenschaft während des Weltkrieges*), Vilnius 1927.

Wygodzki, Jakub, *In Sambatyon, Zikhroynes fun tsveytn seym (Im Sambation, Erinnerungen aus dem zweiten Sejm)*, Vilnius 1931.

Alfred Gall

Stadt und Vernichtung

Die Shoah in der literarischen Erinnerungsarbeit bei Danilo Kiš und Bogdan Wojdowski

Abstract: Using the examples of Danilo Kiš (*Hourglass*) and Bogdan Wojdowski (*Bread for the Departed*), this article demonstrates that literary writing about the Shoah also shapes the modeling of urban topographies. It is shown how literary memory leads to the amalgamation of fiction and factography. The urban space is traced as a site of annihilation and correlated with event contexts that point far beyond the autobiographical dimension.

Keywords: Shoah; City; Warsaw; Novi Sad; Second World War; Memory; Kiš, Danilo; Wojdowski, Bogdan.

1 Einleitung

In der Literatur zur Shoah werden auch Stadt-Topographien modelliert. Das Motiv der Isolierung sowie der Vernichtung der jüdischen Bevölkerung rückt dabei in den Fokus. Im Folgenden soll es um Texte zweier Autoren gehen, die den NS-Terror überlebten und ihre Erfahrungen literarisch gestalteten. Der jüdisch-polnische Schriftsteller Bogdan Wojdowski (1930–1994) befasst sich in seinem Roman *Chleb rzucany umarłym* (*Brot für die Toten*) aus dem Jahr 1971 mit Warschau und insbesondere dem Warschauer Ghetto. Der jugoslawische Autor Danilo Kiš (1935–1989) hat sich in zahlreichen Werken mit der Shoah auseinandergesetzt. Von besonderem Interesse ist der Roman *Peščanik* (*Sanduhr*, 1972).

Beide Texte kreisen um den Zerfall der städtischen Ordnung (zum einen in Warschau, zum anderen in Novi Sad). Es sei zu Beginn an die von Adorno formulierte Einsicht erinnert, dass von der historischen Tatsache der Shoah aus im Rückblick auch die Geschichte insgesamt bis in ihre Anfänge hinein neu zu denken sei.[1] Die „abendländische Erbschaft von Positivität“,[2] wie sie nicht zuletzt in Kunst

1 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a.M. 1997, 266.

2 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, *Negative Dialektik*, hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno/Susan Buck-Morss/Klaus Schultz, Frankfurt a.M. 1997, 373.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-007

und Literatur repräsentiert und bestätigt wird, zerbricht angesichts der Ungeheuerlichkeit der administrativ verwalteten Vernichtung. Dies zwingt, so Adorno weiter, zu einer Überprüfung der Stammbegriffe der europäischen Vernunft, ohne dass ohne sie jedoch kritisch gedacht oder auch nur diese Einsicht selbst ausgedrückt werden könnte.[3] Diese chiastische Konstellation macht sich auch in den beiden Texten auf spezifische Weise in der Poetik sowie der Faktur geltend. Gewiss ist, dass „Scham verbietet über Auschwitz gut zu schreiben".[4] Wie überhaupt noch schreiben – das ist die irritierende Frage, die sich aufdrängt und der sich Danilo Kiš und Bogdan Wojdowski mit ihren beiden Werken stellen, indem sie auch städtische Konfigurationen beleuchten.

2 Danilo Kiš: *Sanduhr* (1972)

Danilo Kiš (1935–1989) war Sohn einer Montenegrinerin und eines ungarischen Juden. Er wuchs zunächst in der Vojvodina auf, in Subotica, lebte dann mit der Familie in Novi Sad, wo er auch die Schule besuchte und den Kriegsausbruch erlebte. Nachdem der Vater im Januar 1942 nur zufällig dem Massaker von Novi Sad entgangen war, floh die Familie ins Umland von Zalaegerszeg im Süden Ungarns. Dort besuchte Kiš, den die Eltern 1939 vorsorglich hatten taufen lassen, die Schule. Der Vater sollte jedoch der Deportation ins Vernichtungslager nicht entkommen, auch er „verschwand"[5] in Auschwitz. Nach dem Krieg wurden die Überlebenden der Familie repatriiert, und Kiš kam mit Mutter und Schwester zu einem Onkel nach Cetinje in Montenegro. Er war Schriftsteller und Übersetzer, daneben auch als Lektor in Frankreich tätig, wo er 1989 in Paris verstarb.

Der Roman *Sanduhr* ist der dritte und letzte Teil einer in autobiographischen Erfahrungen verankerten Familiengeschichte, die Kiš scherzhaft auch als Familienzirkus („porodični cirkus") bezeichnete.[6] *Sanduhr* stellt eine verfremdete Autobiographie des Autors dar und kreist um die Person E. S. – die in den beiden an-

3 Vgl. Rolf Tiedemann, *Mythos und Utopie. Aspekte der Adornoschen Philosophie*, München 2009, 28–30.

4 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.2, *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte, Anhang*, hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno/Susan Buck-Morss/Klaus Schultz, Frankfurt a. M. 1997, 597.

5 Kiš hat stets davon gesprochen, dass sein Vater verschwunden sei: Danilo Kiš, „Leben, Literatur", in: ders., *Homo poeticus. Gespräche und Essays*, hg. v. Ilma Rakusa, München, Wien 1994, 11–34, hier: 20.

6 Danilo Kiš, *Porodični cirkus. Rani jadi. Bašta, pepeo. Peščanik*, Split 1999. Die beiden anderen Teile sind *Bašta, pepeo* („Garten, Asche", 1965) und *Rani jadi* („Frühe Leiden", 1970).

deren Teilen des Romanzyklus bereits als Eduard Sam eingeführte Vaterfigur – und deren Familie, zu der auch Andreas Sam, ein *alter ego* von Kiš, gehört. In einer polyperspektivischen Narration wird der Zeitraum von Januar bis April 1942 dargestellt, also die Zeit von den sogenannten „Kalten Tagen" in Novi Sad (während des Kriegs eine ungarische Stadt), bis zum Moment, in dem E. S. sich und seine Familie aus diesem Ort wegbringt.[7] Mit den „Kalten Tagen"[8] ist die Massenerschießung im Januar 1942 gemeint, als ungarische Formationen über 1000 Zivilisten, in der überwiegenden Mehrheit Juden und Serben, am Ufer der zugefrorenen Donau erschossen und die Leichen anschließend durch ins Eis gebohrte Löcher im Strom versenkten.[9] Den End- und zugleich Ausgangspunkt bildet in *Sanduhr* ein Brief, den E. S. nach dem Wegzug aus Novi Sad seiner Schwester Olga schickt und in dem er ausführlich auf die eigenen Erlebnisse zu sprechen kommt.[10] Dieses Dokument ist das Fundament des Romans, dessen vier Erzählstränge um diesen Brief herum zentriert sind. Die Pluralität der Erzählinstanzen ist dafür verantwortlich, dass eine kaleidoskopartig aufgefächerte Vergangenheit in Erscheinung tritt. Die vereinzelten Erinnerungsstücke bilden kein vollständiges Mosaik, sondern ein ausgebreitetes Trümmerfeld. Schreiben als Erinnern meint ein Betasten und Beschreiben der Trümmer. Verstärkt wird der prekäre Status der Vergangenheit dadurch, dass von Anfang an der Verdacht im Raum steht, dass der Brief falsch datiert wurde, also das Dokument womöglich keine zuverlässige Quelle darstellt.[11]

Der Text ist in vier ineinander verschachtelte Abschnitte gegliedert, wodurch die Heterogenität und Nichtlinearität der Darstellung augenfällig werden. Es gibt zum einen die „Reisebilder" („Slike sa putovanja"), bei denen es sich um minutiöse Beschreibungen handelt, die Momentaufnahmen des Geschehens darstellen und Gegenstände, aber auch Personen, insbesondere E. S., abbilden, wobei alle diese

---

7 Tatjana Petzer, „Die ‚kalten Tage' im Werk von Danilo Kiš", *Literaturmagazin* 41 (1998), 113–121; vgl. auch den Bericht eines Überlebenden: Andrija Deak, *Razzia in Novi Sad*, Zürich 1967.

8 Die „kalten Tage" sind in der Literatur nach dem Krieg mehrfach aufgegriffen worden: Erih Koš (*Novosadski pokolj* – „Das Massaker von Novi Sad", 1961), Aleksander Tišma (*Knjiga o Blamu* – „Das Buch Blam", 1972), aber auch Ivan Ivanji (*Geister aus einer kleinen Stadt*, 2008) haben sich in ihrem Schreiben den Januar-Morden gestellt; vgl. Anne Cornelia Kenneweg, *Städte als Erinnerungsräume. Deutungen gesellschaftlicher Umbrüche in der serbischen und bulgarischen Prosa im Sozialismus*, Berlin 2009, bes. 48–52 und zu Novi Sad sowie Tišma 167–188.

9 Das Massaker erstreckte sich auf die ganze Region und kostete etwa 4000 Zivilisten (v. a. Juden und Serben) das Leben: Randolph L. Braham, *The Politics of Genocide. The Holocaust in Hungary*, New York 1981, 207–215; Leni Yahil, *The Holocaust. The Fate of European Jewry 1932–1945*, New York/Oxford 1990, 503.

10 Jovan Delić, *Kroz Prozu Danila Kiša. Ko poetici Kišove proze II*, Beograd 1997, 269–276.

11 Dragan Bošković, *Islednik, svedok, priča. Istražni postupci u „Peščaniku" i „Grobnici za Borisa Davidoviča" Danila Kiša*, Beograd 2004, 74–77.

Bilder auf in dem bereits genannten Brief geschilderte Episoden zurückgehen. Bemerkenswert ist an den „Reisebildern", wie die Faktizität der dargestellten Objekte in Auflösung begriffen ist. Welthaftigkeit wird zerstäubt im ausufernden Gewimmel der Einzelheiten. Die Dinge selbst verlieren ihren Rahmen, werden weltlos – und zwar gerade aufgrund der detaillierten Beschreibung.[12]

Zu den „Reisebildern" gesellt sich die „Zeugenvernehmung" („Ispitivanje svedoka"), in der eine unbekannte Stimme – möglicherweise ein Beamter der ungarischen Besatzungsmacht – E. S. einem Verhör unterzieht und in Erfahrung zu bringen versucht, was es mit den im Schreiben an die Schwester berichteten Vorgängen auf sich hat. Auch hier wird im Wechsel von Frage und Antwort eine unabsehbare Menge an Einzelheiten präsentiert. Auch hier unterliegen die Fakten der Diffusion. Das aufdringliche Befragen des Zeugen zeitigt keine definitiven Ergebnisse, denn im Hin und Her von Frage und Antwort gibt es keine abschließenden Erkenntnisse.[13] Im oszillierenden Wechselspiel von Dokument (Brief) und Kommentar, also Zeugenaussage und Befragung, kommt keine verbindliche Erkenntnis der Vergangenheit zustande. Die Textualität des Romans gleicht sich so einem Möbius-Band an.[14] Das Verhör in Cserztreg verläuft in „Zeugenvernehmung (I)" denn auch als permanente Wiederholung – die Vernehmung dreht sich im Kreis:

> Was haben Sie in Porszombat gemacht?
>
> Ich habe Mayers besucht.
>
> Wer sind Mayers?
>
> Herr Samuel Mayer ist ein alter Bekannter, noch aus der Handelsschule. Wir haben uns mehr als dreißig Jahre nicht gesehen. Vor ein paar Tagen hörte ich, in Porszombat lebe ein gewisser Mayer, Kaufmann, und ich dachte, das müsse wohl er sein. So entschloß ich mich, ihn zu besuchen.
>
> Aus welchen Gründen? [...]
>
> Was haben Sie in Porszombat gemacht?
>
> Ich habe Mayers besucht.
>
> Wer sind Mayers?
>
> Herr Samuel Mayer ist ein alter Bekannter, noch aus der Handelsschule. Wir haben uns mehr als dreißig Jahre nicht gesehen. Vor ein paar Tagen hörte ich, in Porszombat lebe ein gewisser

12 Vgl. dazu den Beginn der „Reisebilder (I)": Danilo Kiš, *Sanduhr. Roman*, aus dem Serbokroatischen von Ilma Rakusa, München/Wien 1988, 14–17.

13 Vgl. z. B. Kiš, *Sanduhr*, 277, 281–282.

14 In poetologischen Reflexionen akzentuiert Kiš diesen selbstreferenziellen Grundzug seines Schreibens: Danilo Kiš, *Čas anatomije*, Beograd 1978, 60.

> Mayer, Kaufmann, und ich dachte, das müsse wohl er sein. So entschloß ich mich, ihn zu besuchen.
>
> Aus welchen Gründen?[15]

Als dritter Strang tritt das „Ermittlungsverfahren" („Istražni postupak") hinzu. Es enthält Abschnitte, die sich jeweils als Rekonstruktionen der auch im Brief angesprochenen Verhöre verstehen lassen. Es ist in der dritten Person verfasst und stellt womöglich ein Selbstgespräch von E. S. dar.[16] E. S. spricht in eigenem Namen im vierten und letzten Teil, den „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen" („Beleške jednog ludaka"). Hier manifestiert sich die Dezentrierung des Subjekts. Im Ermittlungsverfahren erfolgt der Versuch, auf rationale Art und Weise, mit Rede und Gegenrede, durch Erinnern und Überprüfen, Rechenschaft über die Ereignisabläufe abzulegen und das Vorgefallene zu begründen. Aber die Bemühungen, das Geschehen zu begreifen, scheitern. Mit dem auch hier beobachtbaren Wechselspiel von Frage und Antwort wird keine Gewissheit erzeugt, sondern es werden die Geschehnisse eher verrätselt. Es dominiert das Staunen über die ausgebreiteten Trümmer eines zerstörten Lebenszusammenhangs. Die in den „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen" vorbereitete Ablösung des beobachtenden, wahrnehmenden Ich vom Lebenden, mithin die Ich-Spaltung, wird im „Ermittlungsverfahren" radikalisiert, indem E. S. als bereits aus dem Leben Geschiedener betrachtet und die kümmerlichen Habseligkeiten, die der Verstorbene hinterlässt, inventarisiert werden.[17]

Die „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen" verweisen mit ihrem Titel zweifellos auf Nikolaj V. Gogol's gleichnamige Erzählung. Sie zeigen, wie E. S. aus eigener Sicht und mit eigener Stimme schildert, wie er an der Donau darauf wartet, von den Ungarn erschossen zu werden. In ihm macht sich das Bewusstsein breit, aus der menschlichen Welt – und aus der städtischen Umgebung in Novi Sad – herausgelöst und ganz auf sich selbst zurückgeworfen worden zu sein. Die Welt in ihrer vertrauten Form geht ihrem Ende entgegen. Endzeitmotive durchziehen die Aufzeichnungen, die Ausdruck einer Subjektivität sind, die nicht mehr in die menschliche Gesellschaft eingebunden ist und die nahende Apokalypse erwartet,

---

15 Kiš, *Sanduhr*, 160, 209.

16 Delić, *Kroz prozu*, 253–255, hier mit der Annahme, dass es sich um ein verklausuliertes Selbstgespräch handelt. Kritisch sieht dies mit dem Vorschlag, im Ermittlungsverfahren eine rein abstrakte Stimme als allwissend inszenierte Erzählinstanz tätig zu sehen, Bošković, *Islednik*, 74–91. Entscheidend ist, dass es offenbleiben soll, wer genau spricht. Die Kontingenz des Erzählens tritt zutage: Es ist dies (z. B. ein Selbstgespräch), kann aber auch etwas anderes (eine auktoriale Erzählinstanz) sein. Beides ist möglich, aber keines von beidem notwendigerweise bzw. einzig richtig.

17 Kiš, *Sanduhr*, 117.

mit der alles „zum Teufel geht".[18] Gerade in den „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen" erfolgen Bezüge zum Tanach und dabei vor allem zu den Psalmen 44, 49, 54, 114, 137, die zitiert und zugleich transformiert werden: Die Anrufung Gottes und die Klage über die eigene Verlorenheit im Tal der Tränen bleiben ungehört – das Ich ist isoliert, und aus der Ordnung in Zeit und Raum, der Stadt Novi Sad, aber auch einer religiös verfassten Heilsordnung, herausgerissen worden.[19] Im Warten auf den Tod ereignet sich die Dissoziation des subjektiven Bewusstseins:

> Dieses Gefühl, vom eigenen Ich im Stich gelassen worden zu sein, diese Vision seiner selbst aus der Sicht eines andern, dieses Verhältnis zu sich selbst als einem Fremden […] am Ufer der Donau, als ich im Glied stand. […] auf der einen Seite E. S., dreiundfünzig, verheiratet, Vater zweier Kinder, der denkt, raucht, arbeitet […] und auf der andern Seite, neben ihm, genauer in ihm, irgendwo in der Mitte des Hirns, wie im Schlaf oder Halbschlaf, dieser andere E. S., der zugleich Ich und Nicht-Ich ist […]: all das spielte sich auf der anderen Seite des Lebens, in den tiefen mythischen Gegenden des Todes ab, im schrecklichen Tal des Jenseits. Dieser andere, dieses mein anderes Wesen, das war ich selbst nach dem Tod: der tote E. S., der dem lebenden begegnet, der tote E. S. […].[20]

So wie im Textaufbau der Anfang das Ende bildet – der am Ende des Romans kursiv abgedruckte Brief bildet zugleich den Auftakt zur erzählerischen Rekonstruktion der Vergangenheit – so gehen auch in der Erinnerungsstruktur Beginn und Abschluss ineinander über: Denn so wie am Anfang im Prolog sich aus dem Nichts des Vergessenen langsam die Konturen einer erinnerten Realität herauskristallisieren,[21] löst sich am Ende das rekonstruierte Vergangene wiederum in Nichtigkeit auf, bleibt die Zeit unrettbar verloren. Am Ende konstatiert E. S. in den „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen (V)":

> Mein Leichnam wird meine Arche sein und mein Tod ein langes Treiben auf den Wellen der Ewigkeit. Ein Nichts in der Nichtigkeit. Was konnte ich der Nichtigkeit denn anderes entgegensetzen, als diese Arche, in der ich alles versammeln wollte, was mir nahe war, Menschen, Vögel, wilde Tiere und Pflanzen, all das, was ich in meinem Auge und Herzen trug, im dreistöckigen Schiff meines Körpers und meiner Seele.[22]

Zentralthema ist in *Sanduhr* der nicht an ein Ende kommende Prozess der Erinnerung, aus dem die Desintegration der Lebenswelt von E. S. hervorgeht, sein Verschwinden als verfolgtes jüdisches Individuum, das ohnmächtig von einem

18 Kiš, *Sanduhr*, 268.
19 Lily Halpert Zamir, *Danilo Kiš: Jedna bolna, mračna odiseja*, Beograd 2000, 87–90.
20 Kiš, *Sanduhr*, 153, 158.
21 Kiš, *Sanduhr*, 9–10.
22 Kiš, *Sanduhr*, 271.

überwältigenden Ereigniszusammenhang mitgerissen wird, sich pausenlos auf Behörden melden muss, schikaniert wird, von Bekannten verlassen und verspottet wird, das eigene Heim verliert – das Haus in Novi Sad stürzt ein – und auf einer ziellosen Odyssee durch die Vojvodina bzw. Südungarn versucht, die Seinen und sich zu retten.

E. S. ist gewiss auch eine Reminiszenz an Kafkas Josef K., zu denken ist aber auch an Parnok, den kleinen Mann und Underdog aus Mandel'štams *Die ägyptische Briefmarke*, der sich als jüdischer Außenseiter ohnmächtig der Gewalt einer zum Lynchmord bereiten Menge entgegenstellt.[23] Nicht umsonst stehen die „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen" unter dem Eindruck von Spinoza, wobei nicht der Leitgedanke „deus sive natura" im Mittelpunkt steht, sondern eine alles durchwaltende und determinierende Kausalität, der E. S. nicht entkommt. Es gibt tatsächlich nur eine Substanz, aus der alles hervorgeht und die alles zusammenhält, nämlich den administrativ durchgeführten Akt der Massenvernichtung.[24] Das Schreiben ist als Standhalten gegenüber dieser Substanz angelegt, kann aber nur die ontologische Instabilität der erschlossenen Vergangenheit offenlegen – es war dies und nicht das, hätte aber womöglich auch das und nicht jenes sein können. Aus dieser dissipativen Verweisstruktur führt kein Weg hinaus, die Immanenz der Erinnerungsarbeit besitzt keine Transzendenz in Form einer beglaubigten Vergegenwärtigung der Vergangenheit.[25] Zugleich ist damit aber auch die bislang in der Forschung dominierende Ansicht, in *Sanduhr* – wie generell bei Kiš – sei Schreiben ein Inventarisieren, kritisch zu betrachten, geht es, zumal in diesem Roman, eben gerade nicht darum, Überreste des Vergangenen im erinnernden Bericht zu speichern, zu bewahren und zu retten, sondern vielmehr darum, die Dimensionen des Verlusts in aller Deutlichkeit vor Augen zu führen und zugleich die Ohnmacht der doch notwendigen Erinnerungsarbeit auszuweisen.[26] Das im und durch den Text in seiner gebrochenen Textualität Erinnerte entspricht eher einem Phantasma, einem Simulakrum ohne stabilisierte, dauerhaft gesicherte Referenz auf eine klar erfasste Bezugsrealität.[27]

---

23 Vgl. dazu: Charles Isenberg, *Substantial Proofs of Being: Osip Mandelstam's Literary Prose*, Columbus 1986, 84–142; Anna Bonola, *Osip Mandel'štams „Egipetskaja marka". Eine Rekonstruktion der Motivsemantik*, München 1995, 24, 114, 134, 140, 151, 214.

24 Zamir, *Danilo Kiš*, 119–120.

25 *Sanduhr* umfasst so mehr als die bloße Arbeit an einer nur in Palimpsesten gegebenen geschichtlichen Erfahrung; s. dazu Tatjana Petzer, *Geschichte als Palimpsest. Erinnerungsstrukturen in der Poetik von Danilo Kiš*, Frankfurt a. M. 2008, bes. 219–230.

26 Zur Schreibstrategie des Inventarisierens: Ilma Rakusa, „Erzählen als Aufzählen. Danilo Kišs literarische Inventare", *Literaturmagazin* 41 (1998), 121–134.

27 Zur unüberbrückbaren Differenz von Text und Welt, Erinnerung und Vergangenheit: Marijana Nedeljkovic, *Kiš's Vigilance: Ethics as Aesthetics in the Prose of Danilo Kiš*, London 2016, 61–76

3 Bogdan Wojdowski: *Brot für die Toten* (1971)

Bogdan Wojdowski (1930–1994) war ein polnischer Schriftsteller aus Warschau. Er stammte aus einer jüdischen Familie, deren Mitglieder, mit Ausnahme von Bogdan und seiner kleinen Schwester Irena, alle in der Zeit der deutschen Okkupation zu Tode gebracht wurden. Wojdowski überlebte die Shoah und polonisierte seinen ursprünglichen Vornamen Dawid zum polnischen Bogdan. Zunächst noch als Reporter tätig, war er seit den 1960er Jahren Schriftsteller und Publizist. Der 1971 erschienene Roman *Brot für die Toten* schildert das Leben im Warschauer Ghetto im Zeitraum von 1940 bis 1942 aus der Sicht eines Jungen, Dawid Fremde (in der deutschen Übersetzung David Fremde). Der Name dieses Protagonisten ist Programm, geht es doch im Roman, wie der Untertitel des Texts lautet, doch um die schrittweise Herauslösung der Juden als Fremdkörper aus der Gesellschaft, insbesondere aus der Stadt Warschau, und deren Isolation im Ghetto mit dem Ziel der Vernichtung, der Dawid aber im letzten Moment durch die Hilfe seiner Familie entgeht.[28]

Auch dieser Text besteht aus heterogenen Ebenen, die raffiniert ineinander verwoben werden. Denn neben der Gegenwart im Ghetto gilt die Aufmerksamkeit im Roman auch Rückblicken in die Zeit vor 1939, auch unter Berücksichtigung der Entwicklung der politischen Lage, des Aufstiegs des Nationalsozialismus, der Präsenz des Antisemitismus in der polnischen Vorkriegsgesellschaft. *Brot für die Toten* zeigt darüber hinaus die jüdischen Traditionen, Feiertage, religiösen Riten, und verweist auf die entsprechenden Schriften im Tanach, die zitiert, paraphrasiert oder auch transformiert werden. Wojdowski verknüpft in seinem Text durch das fingierte *alter ego* Dawid Fremde autobiographische mit fiktionalen Elementen.

Für die Gestaltung des städtischen Raums im Text charakteristisch ist die Eingrenzung: Das jüdische Leben wird auf das Ghetto eingeschränkt und fast hermetisch von der Außenwelt abgetrennt.[29] Die Rekonstruktion der Vergangenheit ist auch hier als Familiengeschichte angelegt. Die Familienangehörigen sind sich der bevorstehenden Vernichtung bewusst, zugleich aber auch gebannt in Ohnmacht und Ratlosigkeit. Dargestellt wird nur der Zeitraum von der Errichtung des Ghettos im Herbst 1940 bis zu dessen Auflösung 1942 in der sog. „Großen Aktion" im Rahmen der „Aktion Reinhardt". Der Aufstieg des Nationalsozialismus, der Verlauf des

(https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/item/q0808/ki-s-vigilance-ethics-as-aesthetics-in-the-prose-of-danilo-ki; letzter Zugriff: 27.07.2022).

28 Der Roman kam 1974 in der DDR in deutscher Übersetzung heraus. Trotz der Bemühungen von Hanna Krall und Henryk Grynberg fand sich in der BRD kein deutscher Verleger.

29 Alina Molisak, *Judaizm jako los. Rzecz o Bogdanie Wojdowskim*, Warszawa 2004, 158.

Krieges oder die nun befürchteten antisemitischen Maßnahmen werden in den Gesprächen bei Tisch ebenso kommentiert wie die Erscheinungsformen des Antisemitismus im Vorkriegspolen, so wenn etwa das auch in Polen in Erwägung gezogene Madagaskar-Projekt Erwähnung findet.[30] Die Isolation hat aber auch eine über das Ghetto selbst hinausweisende internationale Dimension, wenn etwa im Lauf eines solchen Tischgesprächs auch auf die westeuropäischen Staaten eingegangen wird, die dem fürchterlichen Geschehen rat- und tatenlos zusehen:

> Aber darum geht's nicht. Hör mir zu: Auch die Schweiz, die neutrale Schweiz, diese pasteurisierte Leiche, diese in Tugend alt gewordene Wanze, selbst sie hat ihre sauberen Hände mit im Spiel. In der Schweiz, mein Bruder, wurde der Presse streng untersagt, auch nur ein Sterbenswörtchen darüber verlautbaren zu lassen, was die Deutschen im Reich mit den Juden anstellen. Das gute Beispiel wirkt fort, die Tugend ist ja ansteckend wie die französische Syphilis in unseren Zeiten. Ein paar Wochen darauf erließ Portugal, die scheinheilige Nonne, ein Einreiseverbot für jüdische Emigranten. *Judenrein!* Dann Luxemburg, der räudige Falschspieler, der sich nie scheut, einer ausländischen Dame einen halben Dollar aus – du weißt schon wo – rauszuholen, auch Luxemburg empfand plötzlich Abscheu gegen die Juden.[31]

Wojdowskis Text beginnt mit einer Stelle aus dem Buch Genesis und führt so gleich zu Beginn über den realhistorischen Ereigniszusammenhang hinaus in eine religiös-mythische Dimension. Vergegenwärtigt wird im Ghetto somit die Jüdischkeit selbst. Der Text beschwört die jüdische Tradition im Moment ihrer Zerstörung. Sie bildet den Hintergrund des konkreten Geschehens, das sich mit den Schriften des Tanach vermischt. Der Bericht über den Regenbogen, den Gott zum Zeichen seines Bundes mit den Menschen nach der Sintflut in den Himmel setzt, geht etwa nahtlos über in die Gegenwart des Warschauer Ghettos, in dem der Regen aufhört:

> „Kenan zeugte Mahaleel, Mahaleel zeugte Jared, Jared zeugte Henoch, Henoch zeugte Metusalah, Metusalah zeugte Lameh, und …", und so leierte er weiter und weiter, bis am Ende er selber erschien, Vater des Vaters, der Großvater, mit einem langen, roten, regennassen Vollbart und sprach: „Meinen Bogen habe ich gesetzt in die Wolken." Da hörte es auf zu regnen, er sah

30 Bogdan Wojdowski, *Brot für die Toten. Roman*, aus dem Polnischen von Henryk Bereska, Berlin (Ost) 1974, 24–31. Das Madagaskar-Projekt spielte in Polen in den 1930er Jahren eine zentrale Rolle, wurde doch damals in Erwägung gezogen, die Juden aus Polen auf diese Insel im Indischen Ozean auszusiedeln. Dieser Plan wurde, wenn auch aus diametral entgegengesetzten Gründen, von zionistischen Strömungen nicht nur in Polen unterstützt, sollte doch so der Traum von der Errichtung eines jüdischen Staats verwirklicht und damit auch die Überwindung der dauernden Anfeindung durch Antisemiten ermöglicht werden: Hans Jansen, *Der Madagaskar-Plan. Die beabsichtigte Deportation der europäischen Juden nach Madagaskar*, München 1997, bes. 111–113, 142–173; Carla Tonini, *Operazione Madagascar: la questione ebraica in Polonia*, Bologna 2006, 17–132.
31 Wojdowski, *Brot für die Toten*, 26.

> am freundlichen Himmel draußen vorm Fenster einen Regenbogen, und von den Bäumen und von Großvaters Bart troff Wasser.[32]

Zitiert wir hier aus der Tora, aus dem ersten Buch Mose (das Buch „Im Anfang"), aber im kindlichen Bewusstsein von Dawid Fremde werden lediglich Fragmente aufgeschnappt.[33] Die Gegenwart im Ghetto wird mit den biblischen Anfängen vermittelt und David zugleich in einer Art Initiation in die Jüdischkeit eingeweiht. Das ist unsere Welt – so scheint der Großvater zu sagen. Und es ist den Protagonisten klar, dass dieser Welt keine Zukunft beschieden ist. Das von Gott erschaffene Leben verwandelt sich in einen Albtraum: „Und so begann der unschuldige Alptraum Leben. Bereschis boro Elojhim es ha schamajim wees hoorez. Was er so übersetzen mußte: ‚Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde.'"[34]

Der Schöpfungsakt wird – wenn auch in pervertierter Form – fortgesetzt mit dem Bau der Ghettomauer. Die Mauer wird zum quasimythischen Gebilde, deren Errichtung den Beginn eines neuen Zeitalters ankündigt. Mit der Mauer wird die Aussonderung der Juden aus der Gesellschaft bekräftigt, in der Stadtarchitektur sichtbar gemacht und die Lage der Eingeschlossenen irreversibel auf die geplante Vernichtung gepolt.[35] Das Ghetto und das übrige Warschau bilden zwei isolierte Welten, nur auf illegalem Weg sind Verbindungen herstellbar, es sei denn, die deutschen Behörden erteilten Genehmigungen.[36]

Die religiöse Tradition bildet den Hintergrund des Geschehens, zugleich wird sie entstellt. Auch der Jahreszyklus der religiösen Feiern wird im Ghetto beibehalten (Rosch Haschana, Jom Kippur, Sukkot, Purim). Die Feiertage bezeugen das Festhalten an der eigenen Identität und doch auch die Ohnmacht gegenüber den Verhältnissen im Ghetto. Sichtbar wird dies im schmerzhaften Spott der Frauen über die Männer, die sich religiösen Riten hingeben, was als eskapistisches Verhalten verworfen wird: „Die Welt geht unter, der Hunger schaut durchs Fenster in jedes Haus, und die Männer haben sich vor Angst in Rabbiner verwandelt. Sie beten. Sie beten und psalmodieren."[37] Die Vermischung von Tanach und Gegenwart zeigt sich auch beim Bau der Mauer, der mit dem Turmbau zu Babel korreliert wird. Aber auch andere Begebenheiten im Ghetto werden parallelgeschaltet zu biblischen

---

32 Wojdowski, *Brot für die Toten*, 5.

33 *Die fünf Bücher der Weisung*, verdeutscht von Martin Buber gemeinsam mit Franz Rosenzweig. Neuausgabe, Gerlingen 1997, das Buch „Im Anfang", Ka5, V. 12–31.

34 Wojdowski, *Brot für die Toten*, 6.

35 Molisak, *Judaizm jako los*, 113; Władysław Panas, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Warszawa 1996, 102–104.

36 Molisak, *Judaizm jako los*, 142.

37 Wojdowski, *Brot für die Toten*, 59.

Episoden: Der Exodus, im Ghetto nun unmöglich, wird ebenso aufgerufen wie Gottes Aufforderung an Abraham, Isaak zu opfern.[38] Jedes Mal wird aber mit der Bibelreferenz zugleich auch die Differenz zwischen göttlicher Offenbarung und realem Tatbestand im Ghetto betont. Dort sind die auf der Folie des Tanach gedeuteten Situationen leeres Analogon: Die Geschichte von Jonas im Wal, das Buch Ester bleiben in ihrer Applikation auf die Gegenwart ohne Wendung zum Guten oder gar Erlösung.[39] Das Hier und Jetzt wird zwar noch einmal heilsgeschichtlich durch den Rekurs auf die Schriften der Offenbarung verankert, jedoch ist keine Sinnstiftung mehr möglich, wirkt der heilsgeschichtliche Bezug entstellt, ja grotesk. Ein Beispiel mag das verdeutlichen. Dawid Fremde wird von einem Onkel die Geschichte des Turmbaus von Babel erzählt. Dawid versucht, sich diesen Bau vorzustellen und auch die Intervention Gottes auszumalen. Vor diesem Hintergrund situiert er dann auch den Bau der Ghettomauer.[40] Im Ghetto unterbleibt freilich ein Eingreifen Gottes, nur die Sprachverwirrung wird in einer modernen Fassung realisiert – in die polnische Alltagswelt bricht der nationalsozialistische Antisemitismus mit seinem Vernichtungsfuror herein und macht sich in rabiaten deutschen Parolen bemerkbar:

> Und eines Tages trafen die Maurer ein und begannen die Mauer zu bauen. Sah so der Turm zu Babel aus? Hat er so ausgesehen? Hat Gott der Herr schon alle Sprachen verwirrt? […] *Achtung! Weltjudentum! Gefahr!* Man baute noch an der Mauer […].[41]

Ein zweites Beispiel für die leerlaufende Aktualisierung der Heilsgeschichte ist der Verlauf des Purim-Fests. Als moderne Ester tritt Chawa in Erscheinung, die den Feiertag und die Familie rettet, indem sie die zur Tür hereinplatzenden deutschen Polizisten darauf hinweist, dass im Haus Typhus bzw. Fleckfieber grassieren. Die Repräsentanten der Okkupationsmacht verlassen entsetzt die Wohnung. Es kommt nicht zur Plünderung oder physischer Gewalt, und niemand wird zum Erschießen auf die Straße geholt. Die Rettung ist gelungen, freilich nur vorläufig.

Im Erinnern zeichnet Wojdowski den Vorgang der Zerstörung nach. Erinnerung verläuft als Modellierung des durch die Ghettomauer geteilten städtischen Raums, der nicht mehr als Lebenswelt für autonome Subjekte, sondern nur noch als

38 Molisak, *Judaizm jako los*, 152.

39 Molisak, *Judaizm jako los*, 110, 197.

40 Wojdowski, *Brot für die Toten*, 20; Molisak, *Judaizm jako los*, 115.

41 Wojdowski, *Brot für die Toten*, 20; kursive Hervorhebung im Original und dort auch in deutscher Sprache: Wojdowski, *Chleb rzucany umarłym*, 22–23: „I pewnego dnia stanęli na ulicach murarze i zaczęli murować mur. Czy tak ma wyglądać wieża Babel? Czy tak wyglądała wieża Babel? I czy Pan Bóg pomieszał już wszystkie języki? […] *Achtung! Weltjudentum! Gefahr!* Murowano mur […].“

Arena der administrativ organisierten Vernichtung fungiert.[42] Am Ende wird Dawid vom eigenen Vater die düstere Prophezeiung auf den Weg gegeben, dass er ganz alleine bleiben wird.[43] Die Einsamkeit meint den Überlebenden, der zwar der Vernichtung entgeht, aber nach dem Krieg keine Gemeinschaft mehr vorfindet und am Schuldgefühl dessen, der überlebt hat, leiden wird.[44] Der Großvater gibt dem Enkel die bittere Unterweisung auf den Weg, sich vom Judentum loszusagen und sich nicht zu erinnern:

> „Fliehe, David! Möglichst weit weg von hier…" […] „Es ist Zeit, es ist Zeit", flüsterte er. „Hier wird keiner lebend davonkommen. David, vergiß, daß du Jude bist. Wenn man leben will, muß man vergessen. Hörst du mich, David? Lebe … Lebe wie ein tollwütiger Hund, jage über die Felder, fernab von den Menschen, aber lebe! Du darfst vor nichts und keinem Angst haben. Wer Angst hat, hat ausgespielt. Wer Angst hat, verliert den Kopf. Fliehe und lebe! […] Du wirst allein bleiben. […] Und wenn sie die Juden verwünschen, so schweig. Und wenn sie die Juden verhöhnen, so schweig. Sperre Ohren und Augen zu. Vergiß, wer du bist, wer dein Vater und deine Mutter sind. Vergiß, wer deine Großeltern waren. […] Dreh dich um und geh weg. David, hörst du mich? Du sollst einen Stein anstelle eines Herzens haben. Hörst du? Du sollst uns alle aus deinem Gedächtnis tilgen. Und du sollst leben, amen."[45]

Dies stellt eine grauenhafte Umkehrung des religiösen Segens dar, der hier die Verpflichtung zum Erinnern ebenso negiert wie das Gebot, die Eltern zu ehren. Ein solches Überleben ist mit der völligen Absage an die eigene Identität verbunden. Übrig bleibt ein atomisiertes Etwas, entkernt – aber am Leben. Die Shoah erscheint daneben als Zurücknahme der Schöpfung, als Rückkehr vor die Genesis:

> Wir, die Hüter Deiner Gesetze und Deines Glaubens, sterben, und mit uns stirbt Dein Glaube und Dein Gesetz auf Erden. Der Reis wird nicht mehr grünen. […] Herr, willst Du künftig über eine Wüste herrschen…? Die Erde ist nackt, und jede Spur Deiner Schöpfung wird vergehen. Amen. Amen.[46]

Der junge Dawid ist der bitteren Erkenntnis ausgesetzt, dass mit der Vernichtung der Juden im Ghetto zugleich die gesamte Jüdischkeit zerstört wird:

> Die Leiter, auf der Jakob zwischen den Wolken herumklettert, führt ins Nirgendwo; ihr fehlt die letzte Sprosse. Der Traum hat kein Ende und Jakobs Hände werden müde. Der blinde Moses verdurstet ohne den Stab, und die zerbrochenen Gesetzestafeln wird der Wüstensand begra-

42 Molisak, *Judaizm jako los*, 118, 197.
43 Wojdowski, *Brot für die Toten*, 367.
44 Dazu mit Bezug zu Bogdan Wojdowskis Biographie: Molisak, *Judaizm jako los*, 217.
45 Wojdowski, *Brot für die Toten*, 231–232.
46 Wojdowski, *Brot für die Toten*, 128.

> ben. Der Kelch ist leer, und wenn der Prophet Elia in unsere Straße kommt, wird er die zerstreuten Gebeine aufsammeln. Die Bibel ist in Schutt und Asche gefallen. Die schönen Belehrungen des Großvaters haben sich nicht bewahrheitet.[47]

Wojdowski artikuliert im Roman das Bewusstsein, dass die Shoah die Positivität der Erinnerungsarbeit sprengt. Die Tradition, die Religion, die Jüdischkeit selbst – all das wird ausgelöscht. Erinnern bedeutet, dies ins Bewusstsein zu heben. Im Mikrokosmos des Ghettos spiegelt sich so der weit über Warschau hinausragende Makrokosmos des Vernichtungsgeschehens.

4 Fazit

Die beiden Texte entstanden unabhängig voneinander, berühren sich aber auf vielfältige Weise. Beide zeigen, wie die Stadt als urbaner Lebensraum zerstört wird. Und beide schildern, wie die jüdische Bevölkerung schrittweise aus der Stadt herausgelöst, zunächst im Ghetto isoliert (Wojdowski) oder zur unsteten Wanderschaft gezwungen (Kiš) und schließlich der Vernichtung zugeführt wird. Die Vernichtung gilt dabei der Jüdischkeit selbst, die metonymisch durch das Schicksal einer Familie bzw. eines Protagonisten evoziert wird. Es geht bei Kiš und Wojdowski darum, im Zusammenspiel von literarischen Mitteln und autobiographisch verbürgten Erfahrungen die Dimensionen des Vernichtungswerks vor Augen zu führen – und weniger um eine Rettung der Vergangenheit durch deren erzählerische Vergegenwärtigung.[48] Wenn denn das Erinnern überhaupt noch zur Bewahrung und damit Rettung der Erinnerung taugt. Das Erinnern verläuft vielmehr als Konstatieren des Verlusts im Nachzeichnen der Geschehnisse, als Reflektieren der zerbrochenen Kontinuität innerhalb der Geschichte, die von Grund auf infrage gestellt wird, auch was ihre Begreifbarkeit, Fassbarkeit, Positivität oder Rationalität anbelangt.[49] Erinnern produziert also gerade nicht einen unzweifelhaft gesicherten Erfahrungsbestand, der registriert, inventarisiert und angeeignet – oder gar bewältigt – werden könnte. Die Dinge fallen aus ihrem Zusammenhang und die Erinnerung lässt genau dies nachvollziehen. Beide besprochenen Werke heben mit ihrer literarischen Gestaltung von Erinnerungsprozessen diese Dissoziation ins Bewusstsein.

---

47 Wojdowski, *Brot für die Toten*, 199.

48 Kritik gegenüber dem Konzept einer Rettung durch erinnerndes Erzählen ist also angebracht. Zu diesem Konzept vgl. Ewa Domańska, „Historia ratownicza“, *Teksty drugie* 5 (2014), 12–26.

49 Vgl. dazu Detlev Claussen, „Nach Auschwitz. Ein Essay über die Aktualität Adornos“, in: Dan Diner (Hg.), *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt a. M. 1988, 54–68.

Beide Texte markieren den Riss zwischen Erinnerung und Vergangenheit. Der Raum der Stadt (Novi Sad, Warschau) mit seiner Topographie bildet die Szenerie für die literarische Modellierung dieser Negativität der Erinnerungsarbeit, die stets auf sich selbst zurückgeworfen wird und nur die alles erfassende Vernichtung festzustellen vermag.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W., *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a. M. 1997.

Adorno, Theodor W., *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, *Negative Dialektik*, hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno/Susan Buck-Morss/Klaus Schultz, Frankfurt a. M. 1997.

Adorno, Theodor W., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.2, *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte, Anhang*, hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno/Susan Buck-Morss/Klaus Schultz, Frankfurt a. M. 1997.

Bonola, Anna, *Osip Mandel'štams „Egipetskaja marka". Eine Rekonstruktion der Motivsemantik*, München 1995.

Bošković, Dragan, *Islednik, svedok, priča. Istražni postupci u „Peščaniku" i „Grobnici za Borisa Davidoviča" Danila Kiša*, Beograd 2004.

Braham, Randolph L., *The Politics of Genocide. The Holocaust in Hungary*, New York 1981.

Claussen, Detlev, „Nach Auschwitz. Ein Essay über die Aktualität Adornos", in: Dan Diner (Hg.), *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt a. M. 1988, 54–68.

Deak, Andrija, *Razzia in Novi Sad*, Zürich 1967.

Delić, Jovan, *Kroz Prozu Danila Kiša. Ko poetici Kišove proze II*, Beograd 1997.

Die fünf Bücher der Weisung, verdeutscht von Martin Buber gemeinsam mit Franz Rosenzweig. Neuausgabe, Gerlingen 1997.

Domańska, Ewa, „Historia ratownicza", *Teksty drugie* 5 (2014), 12–26.

Halpert Zamir, Lily, *Danilo Kiš: Jedna bolna, mračna odiseja*, Beograd 2000.

Isenberg, Charles, *Substantial Proofs of Being: Osip Mandelstam's Literary Prose*, Columbus 1986.

Jansen, Hans, *Der Madagaskar-Plan. Die beabsichtigte Deportation der europäischen Juden nach Madagaskar*, München 1997.

Kenneweg, Anne Cornelia, *Städte als Erinnerungsräume. Deutungen gesellschaftlicher Umbrüche in der serbischen und bulgarischen Prosa im Sozialismus*, Berlin 2009.

Kiš, Danilo, *Čas anatomije*, Beograd 1978.

Kiš, Danilo, *Sanduhr. Roman*, aus dem Serbokroatischen von Ilma Rakusa, München/Wien 1988.

Kiš, Danilo, „Leben, Literatur", in: ders., *Homo poeticus. Gespräche und Essays*, hg. v. Ilma Rakusa, München, Wien 1994, 11–34.

Kiš, Danilo, *Porodični cirkus. Rani jadi. Bašta, pepeo. Peščanik*, Split 1999.

Molisak, Alina, *Judaizm jako los. Rzecz o Bogdanie Wojdowskim*, Warszawa 2004.

Nedeljkovic, Marijana, *Kiš's Vigilance: Ethics as Aesthetics in the Prose of Danilo Kiš*, London 2016, https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/item/q0808/ki-s-vigilance-ethics-as-aesthetics-in-the-prose-of-danilo-ki (letzter Zugriff: 27. 07. 2022).

Panas, Władysław, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Warszawa 1996.

Petzer, Tatjana, „Die ‚kalten Tage' im Werk von Danilo Kiš", *Literaturmagazin* 41 (1998), 113–121.
Petzer, Tatjana, *Geschichte als Palimpsest. Erinnerungsstrukturen in der Poetik von Danilo Kiš*, Frankfurt a. M. 2008.
Rakusa, Ilma, „Erzählen als Aufzählen. Danilo Kišs literarische Inventare", *Literaturmagazin* 41 (1998), 121–134.
Tiedemann, Rolf, *Mythos und Utopie. Aspekte der Adornoschen Philosophie*, München 2009.
Tonini, Carla, *Operazione Madagascar: la questione ebraica in Polonia*, Bologna 2006.
Wojdowski, Bogdan, *Brot für die Toten. Roman*, aus dem Polnischen von Henryk Bereska, Berlin (Ost) 1974.
Yahil, Leni, *The Holocaust. The Fate of European Jewry 1932–1945*, New York/Oxford 1990.

III Die Stadt in der Revolution – die Revolution in der Stadt

Anna Eremeeva

“But, quite unexpectedly, it became a capital”

Cultural Transformation in the Cities of Southern Russia at the Time of the First World War and the Civil War

Abstract: As a result of the First World War and the Russian Civil War, intensive intellectual migration became an important factor of cultural transformation in cities of the Russian South. In 1915–1917, educational and other institutions from the Western territories of the Russian Empire and from its capital were evacuated to these places. In 1918–1920 many refugees from Petrograd and Moscow fled to the South, which became a stronghold of the White movement. Based on sources such as satirical poetry, journalism, memoirs, etc., this article explores main vectors of cultural transformation in Southern Russian cities, Ekaterinodar and Rostov-on-Don serving as key examples. Both became major centres of migration for intellectual refugees. During the Civil War, they underwent several changes of political regime and alternately held the status of White capitals. The joint activities of migrant and local intelligentsia helped to revitalize artistic life, to develop the infrastructure of higher education and science, and prompted a series of editorial activities. Contemporaries perceived Rostov-on-Don and Ekaterinodar not only as outposts of the White movement, but also as new cultural centres.

Keywords: South of Russia; Ekaterinodar; Rostov-on-Don; First World War; Civil War; Intellectual Migration; Cultural Transformations.

1 Introduction

The period of 1914–1920 was a time of tremendous social, economic, political and cultural change in all Russian regions, caused by the First World War, Revolution and Civil War. These events had a specific impact on the cities of Southern Russia, as they became the centers of mass intellectual migration and outposts of anti-Bolshevik resistance (in 1918–1920). Classic examples in this regard are Rostov-on-Don and Ekaterinodar (now Krasnodar).

The present article will focus on the cultural transformation of these cities. This specific subject has been partially considered in my previous writings on the history of the arts, higher education, and science during the years of revolu-

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-008

tionary turmoil,[1] while Albina Rakova has studied the parallel case of the Eastern White capital – the Siberian city of Omsk in 1918–1919.[2] Working on similar phenomena in a different historical context, Emory M. Thomas, a well-known scholar of the American Civil War, has reconstructed Richmond's transformation into the Confederate capital, focusing on social, political and economic aspects.[3]

I explore this topic discussing various sources. First and foremost, I consider Russian and foreign eye witness memoirs. The chronicle of young British journalist Carl Eric Bechhofer Roberts *In Denikin's Russia and the Caucasus, 1919–1920*[4] touches upon many stories from Rostov and Ekaterinodar city life in the context of the military and political situation. Lidia Tvelkmeyer, the daughter of Boris Rosing – physicist and inventor in the field of television, and teacher of Vladimir Zworykin, the pioneer of television technology –, wrote her memoir *Moy otets i ego okruzhenie* [My father and his circle] in the 1970s, though, due to Communist censorship, they were published only in post-Soviet Russia.[5] Tvelkmeyer describes the adjustment of the family of a metropolitan scientist to life in a provincial city, and gives an account of the founding and development of higher education institutions in Ekaterinodar under White and Red leadership.

Nadezhda Teffi, a well-known Russian writer-satirist, and writer Zinaida Zhemchuzhnaya describe their flight to the South in 1918–1919, and the atmosphere of the Southern cities in their books *Réminiscences*[6] (published first in France at the end of the 1920s) and *Ways of exile: Ural, Kuban, Moscow, Harbin, Tianjin* (published by Zhemchuzhnaya's daughter in the United States in 1987).[7]

The search for a proper place in the turbulent world and activity of intelligentsia in White Rostov-on-Don are the focus of journalist and writer Alexander Drozdov's essay *Intelligentsiya na Donu* [Intelligentsia on the Don]. It was published in

1 Anna Eremeeva, *"Under the Roar of Civil Storms": Artistic Life in the South of Russia in the Years of Civil War* [in Russian], Saint Petersburg 1998; Anna Eremeeva, *"Being in a provincial area under the conditions of the time…": the Survival Practices of Russian Scientists in the Years of Civil War* [in Russian], Krasnodar 2017.

2 Albina Rakova, *Omsk is the Capital of White Russia* [in Russian], Omsk 2010.

3 Emory M. Thomas, *Confederate State of Richmond: A Biography of the Capital*, Austin 1971.

4 Carl Eric Bechhofer Roberts, *In Denikin's Russia and the Caucasus, 1919–1920*, London 1921.

5 Lidia Tvelkmeyer, "My Father and his Circle", ed. by Eugene Balashev/Andrew Mikhailov, *Nestor. Journal of the History and Culture of Russia and Eastern Europe* 12 (2008) [in Russian], 11–142.

6 Nadezhda Teffi, *Memories: From Moscow to the Black Sea*, translated by Robert Chandler/Elizabeth Chandler/Anne Marie Jackson/Irina Steinberg, New York 2016.

7 Zinaida Zhemchuzhnaya, *Ways of Exile: Ural, Kuban, Moscow, Harbin, Tianjin. Memoirs*, Tenafly 1987.

1921 in the multivolume Russian émigré publication *Arkhiv russkoy revolyutsii* [Archives of the Russian Revolution].[8]

Harold Williams, famous linguist and journalist, the husband of Russian politician Ariadna Tyrkova worked in the South of Russia at the request of the British Military Mission. His dispatches for *The Times* and *The New York Times* portrayed the political atmosphere of the White capitals.[9]

Satirical poetry is quite a representative source in this case. This is particularly true of the feuilletons in verse of Dr. Friken (pseudonym for Samuel Marshak, poet and brilliant translator from English). During the Civil War, he worked for the Ekaterinodar newspaper *Utro Yuga* [Morning of the South]. Marshak was to become the 'number one' children's poet of the USSR, and, of course, he kept his collaboration with the White regime a well-guarded secret. His feuilletons of 1918–1920, especially those of the satirical poem *Skazochnyy gorod* [Fairytale City], reflect the wide palette of transformations in Ekaterinodar.

Onegin nashikh dney [Onegin of our days], a poem by Leary (pseudonym for Vladimir Klopotovsky) imitates the meter of Pushkin's *Eugene Onegin.* Its characters are leaving Petrograd,[10] fleeing to the South of Russia. Some excerpts from the poem appeared in White newspapers contemporaneously with the 'adventures' of Eugene in Kiev, Odessa, and in Rostov-on-Don. The full text was published in Berlin in 1923.[11]

Marietta Shaginyan, future Lenin Prize laureate for her novels about the life of Lenin, spent the revolutionary years in Rostov-on-Don. She described the human perception of constant political changes in her autobiographic novel *Peremena* [The Change].[12]

Private correspondence, journalism, newspaper reports, archival documents are among the other considered sources. The analysis of these widely different types of documents provides the possibility to understand the main vectors of cultural transformation and their perception by contemporaries.

8 Alexander Drozdov, "Intelligentsia on the Don", in: Iosif Gessen (ed.), *Archives of the Russian Revolution* [in Russian], vol. 2, Berlin 1921, 45–58.

9 Harold Williams, *Shadow of Tyranny: Dispatches from Russia 1917–1920,* ed. by Joseph Gallanar, Morrisville 2012.

10 St Petersburg was renamed Petrograd from 1914–1924.

11 Leary, *Onegin of Our Days: Satiric Poem* [in Russian], Berlin [1923].

12 Marietta Shaginyan, *Selected Works*, vol. 1, *The Change* [in Russian], Moscow 1978, 15–150.

2 The cultural landscape of Rostov-on-Don and Ekaterninodar at the beginning of the 20th century

Rostov-on-Don was founded in 1749 when the Russian Empress Elizaveta, the daughter of Peter the Great, signed a decree establishing the levy of state customs on the traffic on Temernik River (a tributary of the Don). Thus, in the 1760s, a fortress was built and named for bishop Dimitry of Rostov. In 1797 the settlement became a city, and in 1887 Rostov-on-Don was integrated into the Province [*'Oblast'*] of the autonomous Don Cossack Host. Its capital Novocherkassk is located near Rostov-on-Don.

By the beginning of the 20th century, the city had become a large commercial and industrial center, an important railway junction and river port. Before the First World War, Rostov-on-Don had more than 200,000 inhabitants. Its 'satellite', the city of Nakhichevan-on-Don had a population of 50,000, mostly Armenians (today Nakhichevan-on-Don is a part of Rostov-on-Don).

Ekaterinodar, too, was founded as a fortress, on the left bank of the Kuban river in 1793, in commemoration of the Russo-Turkish Wars (1768–1774, 1787–1791) when Russia conquered the region from the Ottoman Empire. Then, Empress Katherine II had granted these territories to the Black Sea Cossacks (Ekaterinodar in fact means 'Katherine's present'). At the end of the 1860s its military status was changed to a civil town status. Ekaterinodar became the political center of the Kuban Cossack Host and the economic center of the Kuban region, one of the surplus food production areas of Russia. The population of the city in the early 20th century was more than 100,000 inhabitants. Close proximity of Adyg settlements (one of the Circassian peoples) gave a special multicultural flavor to the city.

The distance between Rostov-on-Don and Ekaterinodar is 250 kilometers, i. e. quite close by Russian standards. The population of both cities was multiethnic. Russians prevailed, but Ukrainians, Armenians, Jews were quite numerous, and there were also Germans, Poles, Greeks, etc. among their inhabitants.

The cultural development of Rostov-on-Don and Ekaterinodar generally followed broader Russian trends, but it also had specific features associated with the class and ethnic structure of the population, and with its particular Cossack administrative system. The city municipalities, the Cossack administration, as well as voluntary associations acted as subjects of cultural policy. They initiated many educational activities, aimed towards the dissemination of scientific knowledge, the promotion of local folklore, theater, music, sports and other leisure activities, and charity events. In both cities, there existed branches of pan-Russian vol-

untary associations – the Russian Music Society, Russian Technical Society, etc. National diasporas had their own organizations that founded educational institutions, theater studios, and were engaged in charity.

In the early 20th century, as literacy rapidly spread, there was an increased interest in the printed word, in literature, and the arts. New schools for boys and girls, vocational training institutions, and libraries were opened.

Both cities, despite harboring a well-developed network of gymnasiums and polytechnic schools (whose graduates could enter universities and higher technical schools), did not have any higher educational institution, although both cities' administrations had taken active steps in this direction for many years. Scientific institutions were represented solely by several experimental agricultural stations on the outskirts of the cities.

There were, however, museums with natural history and historical departments in Rostov-on-Don and in Ekaterinodar. Ekaterinodar Art Gallery, founded in 1904, was the largest in the South of Russia.

The emergence of theaters with a well-equipped stage and electric lighting acted as an incentive for guest performers, including highly professional provincial troupes and all-Russian stars. Theaters in Miniature [*teatry miniatiur*], cabaret-like outfits, which rented small, often semi-basement venues, gave several performances a day. Stationary premises for circus performances expanded the possibilities of touring circus troupes. The cinematograph rapidly became a feature of everyday cultural life.

Symphonic and chamber performances were organized by touring ensembles, as well as teachers and students of Rostov and Ekaterinodar music colleges of the local branches of the Russian Music Society. During summer, guest bands played in city parks. The choir and orchestra of the Kuban Cossack Host, formed in the early 19th century, enjoyed well-deserved fame.

Local media in Ekaterinodar included the official newspaper of Kuban Cossack Host, and there existed several private newspapers (3–5 in different years). The most influential newspaper of Rostov-on-Don and one of the largest in provincial Russia was *Priazovskiy Kray* [Azov region]. Printing and book publishing institutions worked mainly to meet the needs of the regional market.

3 How the First World War changed the geography of higher education: the case of Rostov-on-Don

The First World War created a wave of migration. The retreat of Russian troops at the Western front necessitated the evacuation of population and institutions, including schools of higher learning of the western and southwestern regions (not only those in the abandoned territories, but also those situated near the front).

The University of Warsaw and other higher education institutions, as well as the Agricultural Institute of New Alexandria were evacuated from Polish territories. Most universities of Kiev, as well as Yuriev University (the former Universität Dorpat) and the Polytechnic Institute of Riga also had to leave their original site. A branch of Petrograd University was opened in Perm, as a backup in case of an emergency evacuation.

The prospect of evacuation of tertiary institutions stimulated a rivalry among Russian cities for the privilege of hosting them. Both Ekaterinodar and Rostov-on-Don joined the 'race'. Rostov, of course, had much better chances.

As a result, the evacuated schools of higher learning were located in Rostov-on-Don, alongside Novocherkassk, Voronezh, Kharkov, Saratov, Samara, Nizhny Novgorod. Most of the institutions (except those from Kiev, which returned home when the danger was over) remained at their new sites.

The University of Warsaw, the Institution of Warsaw Higher Women's Courses (where the same university professors taught female students), and the Conservatory of Kiev were transferred to Rostov-on-Don in summer/autumn 1915. The Conservatory returned to Kiev within seven months.

The university became a popular topic in Rostov-on-Don periodicals. One of the newspaper issues of *Priazovskiy Kray* was dedicated entirely to the establishment of the higher educational institution in the city. Editor Alexander Salikovskii, welcoming this event, wrote: "The terrible magic of war turned our grimy Rostov into Athens, a hotbed of higher science, a center of education within only two or three months. […] Welcome, our sought-after fellow citizens!"[13] Articles penned by professors stressed that the university, by the mere fact of its existence, would change the intellectual climate of the city and contribute to the development of more cultural infrastructure.

Almost every newspaper issue discussed the university's needs, e. g., of dormitories, catering for professors and students or the modernization of local printing

13 Alexander Salikovsky, "Welcome" [in Russian], *Priazovskiy Kray* (06.09.1915), 3, my translation.

houses. There were also skeptical voices concerning the prospects of the university in a 'merchant city', where the spirit of commerce prevailed. But the university eventually 'took root' in Rostov-on-Don. In May 1917, according to the decision of the Provisional Government, the University of Warsaw in exile was renamed Don University.

Professors were involved in public activities within the framework of local voluntary societies. They held public lectures, became the members of refugee committees, participated in charity events. Students organized literary, theater and music soirées. The orchestra of the evacuated Kiev Conservatory gave concerts.

The transformation of Rostov-on-Don into a hospital base and the presence of professors from the Medical Faculty of Warsaw University on the one hand, and, at the same time, the shortage of doctors at the front and in the *hinterland*, and the increase in infectious diseases on the other – all these factors gave a boost to the higher medical education of women (Warsaw Higher Women's Courses originally did not have a medical faculty). Rostov's Women's Medical Institute began its activity in the fall of 1916, sustained by the efforts of the Rostov municipality and the public. It is interesting to note that among the students of the first year many women became very successful and famous doctors. Zinaida Ermol'eva, inventor of Russian antibiotics, was one of them.

As we can see, within a very short period of time (1915–1916), Rostov-on-Don became an important center of higher education. The presence of schools of higher learning did indeed transform the urban landscape and intellectual atmosphere of the city.

4 White capitals: Ekaterinodar – Rostov-on-Don – Ekaterinodar

The conversion of Ekaterinodar and Rostov-on-Don into White capitals was the result of a number of important events of 1917–1920. As it is well-known, after the February Revolution of 1917 and Nicolas II's abdication, the Tsar's autocracy was replaced by the provisional government, in rivalry with workers' and soldiers' councils. Cossack statehood was actively formed the Don and Kuban regions, riding on a larger wave of democratization. Kuban Rada, the Kuban Host Government, the Assembly of the Host [*voiskovoi krug*], which had previously existed in the Don region in the 17–18th centuries, were restored, and the Don Host government worked alongside the local structures of the provisional government, as well as the soviets of workers, soldiers and Cossacks.

In the spring and summer of 1917, the situation in Petrograd and Moscow went from bad to worse, food shortages increased. Petrograd was threatened by German troops. Under such conditions, many people preferred to join their relatives and friends in the countryside. Students from the provincial regions studying at higher schools in Moscow and Petrograd decided to stay at home after the end of the summer vacation.

Lidia Tvelkmeyer remembers:

> My aunt invited my mother to come to the Kuban region for the winter, where everything is in abundance, peace and quiet. [...] We left in September 1917, firmly believing that we were leaving Petrograd for only one winter, but we only returned home after four years. [...] It was almost impossible to find an apartment in Ekaterinodar, because many people came there, mainly from Petrograd and Moscow. [...] The State Bank relocated to Ekaterinodar from Petrograd.[14]

Mikhail Gnesin, a composer and pianist, wrote from Rostov-on-Don to his sisters in Moscow on November 15th, 1917: "Now the size of the population in the city of Rostov-on-Don is the same as in any capital. They say it is about 700,000 people. I have many new pupils".[15]

The geographic location of both cities, far from the epicenters of war and revolution, was central to the specificity of the situation.

Between November and early December 1917 and between February and April 1918, Rostov-on-Don was controlled by the Red Army. From May to November 1918, German troops occupied the city and the Don region in accordance with the Brest-Litovsk Peace Treaty concluded in March of 1918 and annulled by the armistice between Germany and the Allies in November 1918. In Ekaterinodar, Soviet rule was first established between March and August 1918.

It was in the South of Russia that the first units of the Volunteer (White) Army were formed, led by Lavr Kornilov and his successors Mikhail Alekseev and Anton Denikin. The leaders of the Cossacks and the Volunteer Army, though united by a common goal of fighting the Bolsheviks, however had serious disagreements regarding the future of Russia. Some saw it as 'one and indivisible', others dreamed of autonomy for the Cossack regions and perhaps even their complete independence.

In August 1918, Ekaterinodar became the White capital. "Ekaterinodar is an old Cossack settlement [...], a small provincial town [...]. It has suddenly become

14 Tvelkmeyer, "My Father and His Circle", 75, my translation.

15 Russian State Archive of Literature and Arts, fund 998, inventory 1, file 2405, sheet 45, my translation.

famous in the course of the anti-Bolshevist campaigns against the Soviet forces", wrote C.E. Bechhofer Roberts.[16]

Dr. Friken also stresses the suddenness of the transformation: "The city was once a quiet village, but quite unexpectedly it became a capital".[17]

Englishmen H. Williams and C.E. Bechhofer Roberts looked at this magical transformation as a kind of singularity and compared Ekaterinodar with provincial British towns, hypothetically caught up in a similar situation:

> Ekaterinodar is unique. Imagine half the War Office and half of Westminster and Fleet Street huddled together, say, in Taunton, sleeping three in a room, wearing all sorts of costumes and uniforms, and working for the liberation of England – that is the general effect of this rough-and-ready provincial town...[18]

> Nothing could be more absurd than the spectacle of this remote little provincial town filling the role of a Russian capital. It's rather as if Londonderry, say, were to become the temporary capital of the loyal British forces, if the Bolshevists were in occupation of all our big towns. Ekaterinodar is most unsuitable in every way. Its streets are few and long, and almost impassable in the winter for mud, and in the summer for dust. Imagine this little town suddenly overwhelmed by the arrival of thousands and thousands of officers, soldiers, and refugees.[19]

The successes of the White Army at the front made it possible to transfer the capital to Rostov-on-Don, closer to Moscow. The transformation of Rostov-on-Don into a new capital, by comparison with the previous case of Ekaterinodar, was not perceived as a peculiarity. Contemporaries merely noted an abnormal overpopulation of the city and apparent similarities with the Russian capital. Here is a telling excerpt from Leary's poem: "Rostov was boiling with activity. It took over the turbulent life of Saint Petersburg and its style. All the people of the Russian capital moved to Rostov-on-Don and walked along the Bolshaya Sadovaya street".[20]

C.E. Bechhofer Roberts notes the growth of the population of Rostov-on-Don from 200,000 to 1,500,000, buildings being renamed with names from the Nevsky Prospect in Petrograd, and many shops and cafes being requisitioned as barracks for troops (you could even observe the soldiers through the display windows, eating or sleeping) or used for propaganda.[21] "At some point Rostov will be visited by

16 Bechhofer Roberts, *In Denikin's Russia*, 141.
17 Dr. Friken, "Fairytale City" [in Russian], *Utro Yuga* (11.12.1919), 3, my translation.
18 Williams, *Shadow of Tyranny*, 439.
19 Bechhofer Roberts, *In Denikin's Russia*, 142.
20 Leary, *Onegin of Our Days*, 57, my translation.
21 Bechhofer Roberts, *In Denikin's Russia*, 105.

tourists. The city in which all of Russia used to live", wrote journalist Victor Sevskii (pseudonym for Veniamin Krasnushkin).[22]

Under pressure from the Reds, in December 1919, some people, the foreign military missions and finally the White government started to leave Rostov-on-Don and moved (back) to Ekaterinodar, and then to the port of Novorossiysk, from where the ships headed to Crimea (the last bastion of the Whites in the South) or abroad. Rostov-on-Don was captured by the Red Army at the very end of 1919. General Denikin's capital had moved back to Ekaterinodar, leading to an unprecedented overcrowding of the city. In March 1920 the Red Army conquered Ekaterinodar. Soon the entire South of Russia became Soviet territory. Former White capitals returned to their former status of provincial cities.

5 "The air of a capital": cultural transformations in the cities

Cultural transformations of the Civil War era in Ekaterinodar and Rostov-on-Don were caused by significant changes in the structure of the population. Among the refugees who flooded the cities were many aristocrats, former tsarist officials, intelligentsia and representatives of foreign missions. The number of bureaucratic structures increased significantly, especially in the period in which the cities served as capitals. Nadezhda Teffi remembers:

> Ekaterinodar [...] really did have the air of a capital. One glimpsed generals' uniforms; one heard snatches of important conversations: "I have ordered that..." "The minister, however,..." "I shall issue a severe reprimand, without delay". Typewriters. Officials. Ordinary buildings now housing government institutions.[23]

In Dr. Friken's satirical poem *Fairytale city* all suitable buildings are occupied by "offices of every kind" with the officials "sitting at the green tables", "feathers squeaking and paper rustling", seeing "a flock of couriers is in a hurry"; "the knock of Remington is louder than the horns and tram signals", and outside "the scientists, actors, nobles are wading through the deep mud without galoshes".[24]

22 Viktor Sevskii, "Present Day" [in Russian], *Priazovskiy Kray* (19.12.1919), 2, my translation.
23 Teffi, *Memories*, 229.
24 Dr. Friken, "Fabulous City", my translation.

The presence of a large number of writers and journalists, customers and consumers of printed material, caused its production to soar in these cities. The press was relatively free; only Bolshevist publications and those of the extreme Right were prohibited. Alexander Drozdov wrote that the "printed word flourished magnificently, despite censorship and improbably high prices of paper and printing work". He mentioned one evening and eight morning newspapers, and several magazines published in Rostov-on-Don.[25] The evening newspaper *Vechernee vremya* [Evening time] 'migrated' to the South from Petrograd together with its owner Boris Suvorin. Boris' brother – Mikhail Suvorin –, after the prohibition of his satirical magazine *Lukomor'e* [Curved seashore] in Petrograd, continued its publication in Rostov-on-Don.

About ten newspapers were published contemporaneously in Ekaterinodar. This is approximately twice the pre-revolutionary number. The same development took place in Rostov-on-Don.

The majority of satirical, literary, and other magazines were short-lived, but not all of them. Among the successful projects was the "weekly of history, literature and satire" *Donskaja volna* [The Don Wave]. Chief editor Viktor Sevskii invited leading writers, artists, scholars, politicians to publish in the magazine. All its 61 issues reflected different aspects of the Civil War in the South of Russia. The Rostov bi-weekly *Teatral'nyj kur'er* [Theatrical courier] and weekly *Scena i ekran* [Stage and screen] focused on the theatrical life. They also covered events in the world of music, cinema, circus, sports (mainly horse racing, which was popular in the Cossack area). The magazines did not limit their coverage to regional topics, and also covered the cultural situation in Russia under Soviet rule and abroad.

A real 'book hunger' prompted the emergence of new publishing houses. The largest of them was *Edinenie* [Unity] under the leadership of Don University Professor Ioannikiy Malinovskiy. It specialized in literature for schools and institutions of higher education (delivery of textbooks from Petrograd and Moscow was impossible because of the Civil War). The publishing house *Aralezy*, founded in Rostov-on-Don by young art critic Yakov Khachatryants (husband of Marietta Shaginyan), released several titles about art, mostly of Armenian provenance. The Ekaterinodar publishing house *Energiya* [Energy] produced books on a wide range of topics.

The anthologies *Pereval* [*Pass*] (Ekaterinodar, 1919) and *Skazki i rasskazy dlya detey* [Fairy Tales and Stories for Children] (Rostov-on-Don, 1919) published in the South consisted exclusively of texts by Moscow and Petrograd writers. The latter book was a brainchild of *Nikitinsky Subbotniks*, Saturday meetings of writers at Ev-

25 Drozdov, "Intelligentsia on the Don", 56, my translation.

doxia Nikitina's apartment in Rostov-on-Don. She was a famous Moscow writer and feminist. These meetings were originally held in 1914 in Moscow; in 1918, with Evdoxia Nikitina, they moved to Rostov-on-Don, and in 1920 came back to Moscow.

Even a German book trade sprang up in Rostov-on-Don during the German occupation. Marietta Shaginyan characterized these books in the following manner: "Three quarters about the war, about the army, about hegemony over the world, but one quarter [...] was about science, truth, thoughts. Books by Goethe and on Goethe. Works by Wagner and about him".[26] Libraries of schools of higher learning ordered the German scientific journals that had not been received in Russia since mid-1914.

The printing houses were literally inundated with orders from the propaganda departments of the Cossack and Denikin governments. Their brochures, often written by well-known authors such as Evgeny Chirikov, Ivan Nazhivin, Ilya Surguchev, etc., were printed in large quantities. The collaboration with propaganda structures was the quickest and easiest way for writers to earn money.

Well-known artists, including Ivan Bilibin, Nicholas Lancere, Alexander Yunger, Nikolai Kharitonov also produced propaganda. Their portraits of the leaders of the White movement and the Cossacks were printed as posters and shown in the windows of various institutions of Rostov-on-Don, Ekaterinodar and other southern cities.

Guest performers from Petrograd and Moscow rushed to the South. There was constantly high demand for all sorts of performance, due to the presence of numerous refugees, particularly from the higher classes, deprived of their usual way of life and social circles.

The famous satirical writers Nadezhda Teffi and Arkady Averchenko presented their stories on the stages of Rostov-on-Don and in Ekaterinodar. Sentimental songs were performed by Alexander Vertinskii, who was at the zenith of his popularity; he had become famous during the First World War. Vlas Doroshevich, called 'the king of feuilletonists', lectured about the journalists of the French Revolution (Camille Desmoulins, Jean-Paul Marat and Jacques-René Héber).

Operetta was a great success in the Southern metropoles, especially the newfangled *Czardas Queen* by Emmerich Kalman, which is called *Silva* in Russia.[27]

The popularity of Theaters in Miniature reached its peak; they opened literally on every corner. Circus performances and cinema screenings also attracted a

26 Shaginyan, *The Change*, 69.

27 This operetta appeared on the Russian stage in the years of the First World War; "Silva" sounded more neutral in the time of boycott of the culture of the enemy.

broad audience. "Music, drowning out the discordant noise, was coming from cafes and restaurants. The artists from Moscow and Petrograd were touring. The general impression was like 'a feast in times of plague'," wrote Zinaida Zhemchuzhnaya.[28] That metaphor, "feast in times of plague" was very widespread, recurring over and over again in the media discourse of White Russia.

Among experimental youth groups the most popular and active was the Rostov *Teatral'naya masterskaya* [Theatre workshop] (1917–1921), the 'nest' for many fledgling actors and actresses, including Eugene Schwartz, later to become a famous Soviet playwright, and Anatol Litvak, who quickly moved on to cinema. After leaving the Soviet Union, he directed and produced films in Europe and the United States, including highly successful movies with actresses Vivian Leigh and Ingrid Bergman.

The tour of a small group of Konstantin Stanislavski's Moscow Art Theater led by Vasilii Kachalov and Olga Knipper-Chekhov was a feast for the public. In Rostov-on-Don, the artists performed only excerpts from plays in a small space as the theater had been requisitioned and transformed into a typhus hospital. In Ekaterinodar, by contrast, the guests were provided with the comfortable *Zimniy teatr* [Winter Theater], the largest theater in Ekaterinodar.

"Suddenly a Moscow Art Theatre Company arrived, and for about a month the Theatre was packed to see their performances. The whole audience dissolved into tears at these plays which to them were more pathetic, from their changed conditions, than any tragedy could have been", reported C.E. Bechhofer Roberts.[29]

Artistic life was boosted by the emergence of new higher educational institutions for music, where newly-arrived professors of the conservatories of Moscow, Petrograd, and Kharkov taught alongside local musicians. Two conservatories were established in Ekaterinodar almost simultaneously around the turn of the year 1918–1919. The first, based on a pre-existing musical college, belonged to the local branch of the Russian Musical Society. The second was founded by the Philharmonic society of Ekaterinodar, itself established only in 1918. In the years following 1918, three higher schools of music were operational in Rostov-on-Don. There was the Conservatory of Rostov branch of the Russian Musical society (on the basis of a local musical college), composer Matvey Presman's private conservatory, and the *Donskaya filarmoniya* [Don Philharmonic], founded by the Don Cossack Government. The abundance of higher schools of music stimulated the discus-

28 Zhemchuzhnaya, *Ways of Exile*, 235.

29 Bechhofer Roberts, *In Denikin's Russia*, 157.

sion about the creation of an opera company and the construction of an opera house in Rostov-on-Don.[30]

Conservatories competed with each other, offering various formats of musical events, such as ethnographic concerts and evenings in memory of Russian composers: the 25th anniversary of the death of Petr Tchaikovskii, the 10th anniversary of Nikolai Rimskii-Korsakov's death etc.

Mass migration of professors and students to the South of Russia contributed to the emergence of new schools of higher learning in other fields, as well. Institutions as diverse as a commercial and an archaeological institute appeared in Rostov-on-Don in 1918–1919.

Ekaterinodar, too, finally became a center of higher education. The highly-experienced Boris Rosing was asked to assist the establishment of the North Caucasus Polytechnic Institute. Lidia Tvelkmeyer recalls:

> My father started to organize a higher technical school in Ekaterinodar. He realized that there were a lot of experienced engineers, local and visiting, as well as several metropolitan professors. There were also many young people, newly-minted school graduates, who could not go anywhere to continue their education, and many dropout students who had returned home from Moscow and Petrograd.[31]

Almost in parallel with the first technical university, a second one was set up: Kuban Polytechnic Institute. Its founder, the Kuban Government, provided benefits to students from families of the Kuban Cossacks and attempted to close down the competing institute. Only the patronage of Anton Denikin, commander-in-chief of the Volunteer army, saved the North Caucasus Polytechnic Institute. In the fall of 1919, however, the two institutions were officially merged.

As we have seen, the academic initiatives centered foremost on teaching. Yet scientists and scholars were quick to self-organize frameworks aimed at fostering their research. As early as December 1917, professors local scientists and professors of leading Russian universities who fled to Ekaterinodar established a multidisciplinary scientific institution – the Council for the Investigation and Study of the Kuban region. Originally planned as a local research center studying the region, the influx of highly qualified personnel from the metropolises into the Russian South, transformed its scope and heft. Contemporaries perceived the Council as a local Academy of Sciences. It continued to operate even under Soviet rule, albeit in different form, until the end of the 1920s.

30 "Opera in Rostov-on-Don", *Teatral'nyj kur'er* 8 (1918), 11.

31 Tvelkmeyer, "My Father and His Circle", 83.

6 Conclusion

Cultural transformation in the Southern cities of Russia Rostov-on-Don and Ekaterinodar in 1914–1920 was associated with two factors: a strong influx of intellectual migrants that began during the First World War and culminated in 1918–1919, and the conversion of the cities into White capitals, centers of anti-Bolshevik resistance during the Civil War.

Rapid population growth, due to refugees from Petrograd, Moscow and other cities, as well as Russian and foreign military, caused a rapid development, notably of cultural infrastructure. The most significant changes occurred in the cities' educational sector. First Rostov-on-Don and then Ekaterinodar turned into centers of higher education. Experienced Professors from the leading universities of Russia began teaching in the newly established schools of higher learning. The status of these cities in 1918–1920 as centers of political life, the concomitant need for war propaganda, as well as a significant presence of writers and journalists contributed to the diversity and multiplicity of periodicals. 'Book hunger' and the needs of educational institutions stimulated the emergence of new publishing houses. The high concentration of refugees, eager to forget about the terrible realities of the Civil War, provided a fertile ground for entertainment ventures, culminating in the southern tour of the all-star troupe from Moscow.

The end of the Civil War meant the restoration of the former 'center-province' configuration. The names of cities like Rostov-on-Don and Ekaterinodar were no longer associated with capitals. Soon, most of the refugees, including famous scientists, artists and writers left Ekaterinodar and Rostov-on-Don for Moscow, Petrograd, or abroad. But many educational, scientific and artistic institutions created during the First World War, Revolution and Civil War survived and became an important part of the urban cultural landscape.

Bibliography

Bechhofer Roberts, Carl Eric, *In Denikin's Russia and the Caucasus, 1919–1920*, London 1921.

Dr. Friken [Samuel Marshak], "Fairytale City" [in Russian], *Utro Yuga* (11.12.1919), 3.

Drozdov, Alexander, "Intelligentsia on the Don", in: Iosif Gessen (ed.), *Archives of the Russian Revolution* [in Russian], vol. 2, Berlin 1921, 45–58.

Eremeeva, Anna, *"Under the Roar of Civil Storms": Artistic Life in the South of Russia in the Years of Civil War* [in Russian], Saint Petersburg 1998.

Eremeeva, Anna, *"Being in a provincial area under the conditions of the time…": the Survival Practices of Russian Scientists in the Years of Civil War* [in Russian], Krasnodar 2017.

Leary [Klopotovsky, Vladimir], *Onegin of Our Days: Satiric Poem* [in Russian], Berlin [1923].

"Opera in Rostov-on-Don", *Teatral'nyj kur'er* 8 (1918), 11.

Rakova, Albina, *Omsk is the Capital of White Russia* [in Russian], Omsk 2010.
Salikovsky, Alexander, "Welcome" [in Russian], *Priazovskiy Kray* (06. 09. 1915), 3.
Sevskii, Viktor, "Present Day" [in Russian], *Priazovskiy Kray* (19. 12. 1919), 2.
Shaginyan, Marietta, *Selected Works*, vol. 1, *The Change* [in Russian], Moscow 1978.
Emory, Thomas M., *Confederate State of Richmond: A Biography of the Capital*, Austin 1971.
Teffi, Nadezhda, *Memories: From Moscow to the Black Sea*, translated by Robert Chandler/Elizabeth Chandler/Anne Marie Jackson/Irina Steinberg, New York 2016.
Tvelkmeyer, Lidia, "My Father and His Circle", ed. by Eugene Balashev/Andrew Mikhailov, *Nestor. Journal of the history and culture of Russia and Eastern Europe* 12 (2008) [in Russian], 11–142.
Williams, Harold, *Shadow of Tyranny: Dispatches from Russia 1917–1920*, ed. by Joseph Gallanar, Morrisville 2012.
Zhemchuzhnaya, Zinaida, *Ways of Exile: Ural, Kuban, Moscow, Harbin, Tianjin. Memoirs*, Tenafly 1987.

Wolfgang Asholt

Der Krieg der Surrealisten

Abstract: If the avant-garde is a reaction to the crisis of modernity, it reacts to an even greater extent to the World War, being a catastrophic manifestation of this crisis. While the (Italian) Futurists see their fantasies of destruction realized in this war, the French pre-war avant-garde produces more nuanced reactions: Apollinaire presents a 'normalisation' of the events of the war and Cendrars exposes the exceptional character of this 'normality'. As for the Surrealists, the experience of war leads them to declare 'war' on society and literature. By their manifestos and through the urban novels of Aragon, Breton and Soupault, the Surrealists declare a 'state of exception' in order to revolutionize art and society, a project repudiated, at the latest "vingt ans après" (Aragon), by the Second World War.

Keywords: Futurism; Pre-War Avant-Garde; Surrealism; Crisis of Modernity; War; Revolution; Normalisation; State of Exception; Apollinaire, Guillaume; Aragon, Louis; Breton, André; Marinetti, Filippo Tommaso.

Eigentlich sollte mein Beitrag den Titel „Der ‚Krieg' der Avantgarden" tragen, aber angesichts der europäischen Dimension der Avantgarden im ersten und zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts und eines globalen Krieges ist das mit einem Aufsatz nicht zu leisten. Ich werde also versuchen zu zeigen, welche ‚Voreinstellungen' die Reaktionen auf den Kriegsausbruch und das Verhalten der Avantgardisten im Krieg prägen, wobei die Tatsache, dass die Avantgarde eine Bewegung ist, die der Metropolen als Kontext bedurfte, eine zentrale Rolle spielt. Das zeigt schon die wichtigste Vorkriegsavantgarde, der italienische und europäische Futurismus, überdeutlich, wenn Marinetti in der elften und letzten These des Gründungsmanifests des Futurismus 1909 proklamiert: „Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir et la révolte; les ressacs multicolores et polyphones des révolutions dans les capitales modernes" etc.[1] Apollinaire ist nicht nur ein Großstadt-Dichter, in seinem „Manifeste-Synthese" *L'Antitradition Futuriste* (1913) hebt er als „Construction" „Machinisme Tour Eiffel Brooklyn et gratte-ciels" (FMDP, 123) hervor. Die Kriegsbegeisterung des italienischen Futurismus ist immer wieder untersucht

1 Filippo Tommaso Marinetti, „Fondation et manifeste du Futurisme", in: Giovanni Lista (Hg.), *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations*, Lausanne 1973, 85–89, hier: 87 (im Folgenden abgekürzt als FMDP mit Seitenzahl).

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-009

worden,[2] deshalb sollen im folgenden französische ‚Reaktionen' im Zentrum stehen. Was das ‚Verhalten' der Avantgardisten während des Krieges angeht, ist es naheliegend, insbesondere auf Apollinaire und Cendrars einzugehen, wobei ich bei Apollinaire nicht ein weiteres Mal die Kriegsgedichte der *Calligrammes* untersuchen, sondern mich auf den Journalisten Apollinaire beziehen möchte, der in diversen Zeitungen und Zeitschriften kulturelle *fait divers* schreibt. Bei Cendrars hingegen wird es um die Kriegstexte und Kriegsgedichte gehen, auch weil er eins von ihnen, „La Guerre au Luxembourg" bewusst in der Stadt situiert. Danach werde ich kurz den angekündigten Blick auf den ‚Krieg' in der wichtigsten Avantgardezeitschrift zwischen 1919 und 1924, die von 1919 bis 1921 von Aragon, Breton und Soupault und von 1922 bis 1924 zunächst von Breton und Soupault und dann von Breton allein herausgegene *Littérature* werfen, um mich in einem letzten Teil den drei Paris-Romanen, dem *Paysan de Paris* (Aragon), *Nadja* (Breton) und *Les dernières nuits de Paris* (Soupault) zuzuwenden, verbunden mit der Fragestellung, ob es sich bei diesen ‚Stadtromanen' auch oder zumindest teilweise um (implizite) ‚Kriegsromane' handelt.

1 Der Krieg der Futuristen

Wenn Guillaume Apollinaire in seinem berühmtem und mehrdeutigen Manifest des Jahres 1913, *L'Antitradition futuriste*, zwei Handlungen propagiert, die „Destruction" der repräsentativen Kunst der *Belle Epoque* und die „Construction" neuer künstlerischer Techniken und eines neuen Lebensgefühls („Intuition vitesse ubiquité"), so ist damit schon der dominierenden Kultur der Krieg erklärt, der unter der Überschrift „Coups et blessures" auch direkt angesprochen wird: „Droit des gens et guerre continuelle" (FMDP, 123).

Schon im Gründungsmanifest des Futurismus von 1909, das Marinetti bewusst in einer modernen Industriemetropole situiert (s. o.) heißt es in der berüchtigten neunten These: „Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde, – le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris de la femme" (FMDP, 87), wobei Valentine de Saint-Point den „mépris de la femme" aufnimmt, um ihn im *Manifeste futuriste de la luxure* (1913) ‚umzukehren': „*L'Art et la Guerre sont les grandes manifestations de la sensualité*" (FMDP, 333); und im *Manifeste de la femme futuriste* (1912) beruft sie sich auf die Erinnyen, die Amazonen und Jeanne d'Arc (FMDP, 330). In seiner ‚Antwort', dem

2 Immer noch grundlegend: Manfred Hinz, *Die Zukunft der Katastrophe. Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus*, Berlin 1985.

Manifest *Contre le luxe féminin* von 1920 vertritt Marinetti hingegen das eher konventionelle Bild „de la femme comme objet précieux et mystérieux“ (FMDP, 335). Schon im zweiten futuristischen Manifest, *Tuons le clair de lune* (1909), phantasmagoriert Marinetti hingegen für seine „frères futuristes“ die Apotheose eines apokalyptischen Krieges im Weltmaßstab: „Voilà la furibonde copulation de la bataille, vulve géante que tiraille le rut du courage, vulve informe qui se déchire pour mieux s'offrir au spasme terrifiant de la victoire prochaine!“ (FMDP, 111); Barbara Vinken spricht von solchen Texten zu Recht als „Pulp fiction“.[3] Wie die italienischen Futuristen, die seit 1914 konsequente Kriegsbefürworter sind, melden sich auch Guillaume Apollinaire und Blaise Cendrars bei Ausbruch des Krieges als Nichtfranzosen freiwillig, nehmen am Krieg an der Front teil und werden verletzt: Cendrars September 1915 und Apollinaire im März 1916.

2 Der Krieg der Vorkriegs-Avantgarde

Beide beteiligen sich nach ihrer Rekonvaleszenz – Apollinaire war am Kopf verletzt worden, und Cendrars verlor seinen rechten Arm – am kulturellen Leben in Paris, wenn auch in unterschiedlicher Weise. Apollinaire hat viele seiner wichtigsten Gedichte während seines Kriegseinsatzes geschrieben,[4] doch um diese viel analysierten Texte soll es im Folgenden nicht gehen. Cendrars hingegen verzichtet während der Zeit an der Front darauf, Gedichte zu schreiben, verfasst aber in der Zeit danach einige Texte, die den Krieg aus der persönlichen Retrospektive oder aus der Pariser Perspektive verarbeiten. Insbesondere in dem Prosatext „J'ai tué“ (1918) und dem Gedicht „La guerre au Luxemborg“ (1916), handelt es sich, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß, um eine urbane Erfahrung des Krieges. Das kulturelle Leben in Paris spielt in den beiden Bänden der *Capital Cities at War* praktisch keine Rolle, es ist symptomatisch, dass Apollinaire allein anlässlich seiner Beerdigung etwas länger erwähnt wird.[5] Eine solche Kulturgeschichte des Krieges bleibt also

3 Barbara Vinken, „Make war not love: Pulp Fiction oder Marinettis *Mafarka*“, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.), *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam/Atlanta 2000, 183–204.

4 Die Sammlung dieser *Poèmes de la paix et de la guerre (1913–1916)*, so der Untertitel, erscheint im April 1918 als *Calligrammes*.

5 Dort taucht auch Cendrars einmal auf. Dies geschieht im Rahmen des den „Cemeteries“ gewidmeten Teils von Carine Trevisan und Elise Julien, in: Jay Winter/Jean-Louis Robert (Hg.), *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin 1914–1919*, Bd. 2 (*A Cultural History*), Cambridge 2007, 428–467, hier: 465–466.

trotz des Titels des zweiten Bandes dieser wichtigen Bestandsaufnahme ein Desiderat.

Bei Apollinaire stellt sich die Frage, ob es eine Beziehung zwischen den Kriegsgedichten der *Calligrammes*, etwa „Case d'armons" oder „Lueurs des Tirs", und den journalistischen Aktivitäten gibt. Apollinaire entfaltet in den Jahren 1917 bis 1918 eine rege journalistische Tätigkeit, die zumindest so intensiv wie während der Vorkriegszeit ist, als er nicht nur an zahlreichen Zeitschriften und Zeitungen mitarbeitet, sondern auch die *Soirées de Paris* (1912–1914) herausgibt. Es ist also ein erfahrener Journalist, der ab 1916 an Zeitschriften und Zeitungen wie *Paris-Journal*, *Paris-Midi* oder *Excelsior* mitarbeitet. Im Zentrum der Aktivitäten steht jedoch der *Mercure de France*, bis zur Gründung der *Nouvelle Revue française* 1909 die wohl wichtigste Literaturzeitschrift der Vorkriegszeit.[6] Apollinaire wird im Mai 1917 der verantwortliche Redakteur für die Rubrik „Échos" der vierzehntägig erscheinenden Zeitschrift, und er veröffentlicht dort bis zu seinem Tod zahlreiche Artikel. Was ein „Écho" ist oder sein kann, entscheidet weitgehend Apollinaire selbst, und so lassen sich an diesen Texten seine zeitbedingten Interessen und seine Reaktionen auf kulturelle, politische und militärische Entwicklungen besser erkennen als irgendwo sonst. Offensichtlich hat Apollinaire beabsichtigt, diese Texte unter den Titeln *Petites merveilles de la guerre* und *La Guerre et l'amour* herauszugeben, billigte ihnen offensichtlich sowohl einen zeitbedingten als auch einen literarischen Wert zu.[7] So findet man unter den 128 „Échos" Artikel zu Beethoven wie zu Hindenburg-Nagel-Figuren, zur kulturellen Präsenz Frankreichs in Holland wie zur tschechischen Literatur oder zum slowenischen Theater in Österreich-Ungarn, doch die Artikel über die Kultur der feindlichen Seite vermeiden jeden zur Schau gestellten Patriotismus. Insgesamt handelt es sich bei den „Échos" vorwiegend um kulturelle Nachrichten aus aller Welt oder besser gesagt aus der Alliierten-Welt, d. h. Großbritannien, Italien und den USA, aber vor allem aus Frankreich. Wie gut Apollinaire über die Kunst-, Literatur- und Theaterszene und ihre Entwicklungen informiert ist und wie vehement er „les peintres, les critiques et les amateurs d'avant-garde" verteidigt, zeigt ein „Écho" zur ersten Ausstellung von Duchamps *Ready mades* in New York („Le Cas de Richard Mutt" [Duchamp benutzt das Pseudonym Richard Mutt], 16.06.1918; OCII, 1378–1380). Man könnte auch auf seinen Artikel für das

6 Die *NRF* stellt mit Beginn des Krieges das Erscheinen ein und wird erst nach Kriegsende wieder veröffentlicht.

7 Pierre Caizergues und Michel Décaudin schreiben in der „Note" zu den „Échos" im *Mercure de France:* „il envisageait de reprendre un certain nombre de ces textes dans deux volumes au moins, qu'il aurait signés de son nom: *Petites merveilles de la guerr*e et *La Guerre et l'Amour*" (Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, hg. v. Pierre Caizergues/Michel Décaudin, Paris 1991, 1787. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe unter der Abkürzung: OCII zitiert).

Programm von Cocteaus-Saties und Picassos *Parade*-Aufführung hinweisen (OCII, 856–867; 18. 5. 1917), deren Bedeutung Eva Krivanec zu Recht betont.[8] Der intendierte Gesamteindruck ist jener eines vom Kriegsgeschehen (fast) unbeeinträchtigten kulturellen Lebens in Paris, das sich auch während des Krieges seiner Rolle als Kulturhauptstadt auch des beginnenden 20. Jahrhunderts gewiss sein soll. Apollinaire ist sich der zivilisatorischen Überlegenheit der französischen Kunst und Literatur so sicher, dass er es nicht für nötig hält, sich mit der Kultur (OCII, 1401) des Feindes wirklich oder gar abwertend auseinanderzusetzen. Wären nicht die vereinzelten Echos des Krieges, wie „L'Art et la Guerre" (16. 5. 1917), „Les écrivains tués à l'ennemi" (16. 6. 1918), „Les Journaux de tranchée italiens" (1. 7. 1918) und ein weiteres Mal „Littérateurs tués à l'ennemi" (1. 9. 1918), könnten fast alle „Échos" auch aus Friedenszeiten stammen. Offensichtlich wollen Apollinaire und die liberale Zeitschrift ihren Lesern und der kulturellen Öffentlichkeit insgesamt ein Bild der Normalität und die Gewissheit der kulturellen Überlegenheit vermitteln, und dies gelingt zweifelsohne.

Wie Apollinaire nimmt Blaise Cendrars nach seiner Rekonvaleszenz (ab 1916) intensiv am kulturellen Leben in Paris teil. Anders als sein Freund und Konkurrent Apollinaire, der schon vor 1914 als Journalist gearbeitet hat, hält sich Cendrars in dieser Hinsicht zurück, auch nach 1916. Ebenfalls im Unterschied zu Apollinaire schreibt Cendrars keine Gedichte unter dem unmittelbaren Eindruck der Bilder und der Empfindungen des gelebten Krieges, d. h. er setzt seine ästhetische Kriegserfahrung nie direkt um. Drei Texte/Gedichte, die Cendrars während des Krieges schreibt, bezeugen jedoch die Bedeutung der Kriegserfahrung, ihre spätere Verarbeitung und den Transfer in die Literatur: *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, geschrieben in der Nacht seines 30. Geburtstages am 1. September 1917, eine mit den Mitteln einer Filmästhetik dargestellte Apokalypse kosmischer Dimension, deren zentralen Schauplatz Paris und Notre-Dame bilden; sie erscheint zunächst im Dezember 1918 im *Mercure de France* (mit Apollinaires „L'Esprit nouveau et les poètes") und danach 1919 als selbständige Veröffentlichung mit Illustrationen von Fernand Léger. Dann der Text-Aufschrei *J'ai tué*, im Winter 1917/18 verfasst, einer der direktesten und persönlichsten Texte über die Realität des kriegerischen Tötens auf dem Schlachtfeld, der schon im November 1918 mit Zeichnungen Légers veröffentlicht wird; und als erster Text das Gedicht *La Guerre au Luxembourg*, im Herbst 1916 geschrieben und mit dem Visa der Zensur im Dezember des gleichen Jahres als Plakette mit Zeichnungen von Moïse Kisling erschienen.

8 Vgl. Eva Krivanec, *Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg: Berlin, Lissabon, Paris und Wien*, Bielefeld 2012, 329–332.

3 Der Krieg in der Stadt

J'ai tué ist weit von jeder urbanen Kriegserfahrung unmittelbar auf dem Schlachtfeld situiert, *La fin du monde* nimmt zwar mit Paris auf die Hauptstadt der modernen Zivilisation Bezug, und die apokalyptische Vision eines Weltuntergangs wird durch die Kriegserfahrung und ihre Bewältigung ausgelöst, lässt aber den soeben zu Ende gegangenen konkreten Krieg außen vor. *La Guerre au Luxembourg* hingegen holt den Krieg in die Stadt, wobei er allerdings eine dreifache Rahmung erfährt: in der den Park umschließenden Stadt, insbesondere in der Metalepse des Sieges, im Park selbst als eines von der Stadt und ihrem Alltag getrennten Bereiches und in dem Kriegsspiel der Kinder, die nachmittags in den Luxembourg ausgeführt werden. Der Paratext macht den Bezug zum Krieg zwar deutlich, Cendrars widmet das Gedicht seinen gefallenen Kameraden der *Légion étrangère*, denen er sich verbunden fühlt: einem Polen, einem Amerikaner und einem Portugiesen. Der Verleger Daniel Niestlé lebt wie er als Schweizer in Paris, und der Illustrator (ursprünglich ist Picasso vorgesehen), der aus Polen stammende Moïse Kisling, wird als Freiwilliger der Fremdenlegion ebenfalls 1915 verletzt; der Kriegskontext ist also omnipräsent. Im Gegensatz zu diesen Männern können die Kinder den Krieg spielen: „On ne peut rien oublier / Il n'y a que les petits enfants qui jouent la guerre“[9] (ORPC, 75) heißt es zu Beginn, und das gestattet, den Krieg in einer doppelt gebrochenen Form zu lesen, durch das Spiel der Kinder und durch seine Lokalisierung in der Stadt und dort wieder an einem von ihr separierten und zugleich zentralen Ort. Damit distanziert sich Cendrars auch von den Kriegsgedichten Apollinaires, auf die er anspielen könnte. So evoziert der „jet d'eau“ (ORCP, 75) das gleichnamige Apollinaire-Gedicht („La Colombe poignardée et le jet d'eau“), „les fusées des étoiles“ (ORCP, 76) tauchen im „Fusée“-Gedicht der „Lueurs des tirs“ wieder auf und vor allem nimmt das „comme c'est beau“ des kindlichen Kriegsspiels (ORCP, 75) die Formulierung „Comme c'est beau toutes ces fusées“ der „Merveille de la guerre“ von Apollinaire auf und dementiert sie.[10] Die Kinder können quasi ubiquitär von einem Ort des Krieges (Somme, Verdun, Dardanelles) zum anderen und von einer Rolle zur nächsten wechseln („Puis on relève les morts / Tout le

9 Nach der Veröffentlichung im Dezember 1916 erscheint „La Guerre au Luxembourg“ erst wieder im Rahmen der *Poésies complètes* (Paris 1944). Ich zitiere nach der Ausgabe in den *Œuvres romanesques précédées des Poésies complètes*, Bd. 1, hg. v. Claude Leroy, Paris 2017, 73–78, abgekürzt ORPC mit Seitenzahl.

10 Wenn die Gedichte, von der „Merveille de la guerre“ abgesehen (sie erscheint im November 1917) auch erst mit den *Calligrammes* (1918) publiziert werden, sind sie 1916 nicht unbekannt und werden bei bestimmten Gelegenheiten von Apollinaire vorgetragen. Zumindest ihre Poetik und Ästhetik sind Cendrars vertraut.

monde veut en être / Ou tout au moins blessé“ (ORPC, 76), wobei die grausame Kriegsrealität aufgehoben oder auf den Kopf gestellt wird. „On joue en riant au tank aux gaz-aspyxiants au sous-marin-devant-new york-qui ne-peut-pas-passer.“ (ORPC, 77). Nur eine Figur repräsentiert die Realität des Krieges, und sie ist gewissermaßen an den Rand gedrängt oder hat sich dorthin zurückgezogen: „Un blessé battait la mesure avec sa béquille / Sous le bandeau son œil / Le sourire du Luxembourg / Et les fumées des usines de munitions / Au-dessus des frondaisons d'or / Pâle automne fin d'été“, worauf das „On ne peut rien oublier“ (ORPC, 75) folgt. Im Park und in der ihn umgebenden Stadt bemerkt nur der wahrscheinlich blinde Kriegsversehrte seherisch die Präsenz des Krieges in der Stadt: allein für ihn ist das Herbstlaub von den Rauchschwaden der Munitionsfabriken überlagert, die materiell und bildlich eine Synekdoche des Krieges darstellen. Wenn Blinde ‚sehen', sind offensichtlich die Perspektiven der Anderen mit Blindheit geschlagen…[11]

Die Stadt Paris ‚erträgt' den Krieg also nur in einer ‚gespielten' Form, sei es als das Spiel von Kindern im Luxembourg, sei es als die Inszenierungen der patriotischen Literatur und Kultur, die das Pariser Leben prägen, und die Cendrars mit seinem ‚Kinderspiel' ironisiert. Besonders deutlich wird dies im zweiten Teil des Gedichts, der nicht ohne Grund nicht mehr im Park, sondern, durch Großbuchstaben betont, „A PARIS“ (ORPC,77) spielt. Es geht jedoch nicht nur um eine örtliche Verlagerung des Krieges in die Stadt, sondern, durch das Futur der Verben unterstrichen, um eine zeitliche Prolepse: „Le jour de la Victoire quand les soldats reviendront“. Cendrars entwirft also einen Rückblick auf den Krieg aus der Perspektive des Sieges. Zwar gibt es gewiss auch taktische Gründe für diesen Teil: die Zensur konnte mit diesem idyllischen Bild des Sieges leichter über dessen spielerische ironische Kritik im Park hinwegsehen, was umso leichter fällt, als es sich bei Cendrars, der Anfang 1916 die französische Nationalität erhalten hat, um einen mit der „médaille militaire“ ausgezeichneten Kriegshelden handelt. Aber dieser ‚Krieg', den man „La Guerre à Paris“ nennen könnte, zeigt, wie die Stadt, d. h. die öffentliche Meinung, vor allem aber auch die offizielle Meinung, mit dem Krieg umgehen und ihn ertragen kann: als Gewissheit des Sieges, der alle (gegenwärtigen) Verluste des Krieges rechtfertigt und ‚wiedergutmacht': „Les blessés accrocheront leurs

11 Die kritische Funktion dieser Figur, die gleich zu Beginn des Gedichtes eingeführt wird, wird weder in der Interpretation Michèle Tourets („Manipulations poétiques : Autour de *La guerre au Luxembourg* de Blaise Cendrars“, *Études françaises* 41 (2005), 109–125) noch jener von Rino Cortina („La Guerre et *La Guerre au Luxembourg*“, in: Claude Leroy (Hg.), *Blaise Cendrars et la Guerre*, Paris 1995, 109–117) erwähnt. Michèle Touret schreibt: „Son passage discret semble accorder de la bienveillance aux jeux des enfants et rappeler aux lecteurs que la guerre se poursuit au loin“ (Touret, „Manipulations poétiques“, 112). Meiner Meinung nach verbirgt sich hinter der ‚Diskretion' eine deutliche Kritik des Krieges.

Médailles à l'Arc de Triomphe et rentreront à la maison sans boîter" (ORCP, 77); das Spiel der Kinder („Puis on relève les morts) wird zu einer Metalepse des „jour de la Victoire" (ORCP, 77). Diese Vorhersage bedient sich der offiziellen Siegesgewissheit, mit der die öffentliche Meinung im Sinne der *Union sacrée* gelenkt werden sollte, und wie kritisch Cendrars das sieht, unterstreicht die Sequenz: „On fera cercle autour de l'opérateur du cinéma qui mieux qu'un mangeur de serpent s'engloutira le cortège historique" (ORPC, 77), wobei der implizite Vergleich mit dem Zirkus- oder Jahrmarktsgeschehen dem historischen Augenblick seine auratische Bedeutung nimmt. Das modernste technische Medium, dessen sich Cendrars insbesondere in *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* literarisch bedient, dokumentiert, vereinnahmt und ‚verschlingt' damit Geschichte. Michèle Touret hat in einem Aufsatz zu diesem Gedicht zu Recht von einer „manipulation poétique"[12] gesprochen. Doch es ist eine Manipulation des Krieges, die auf die ‚Manipulation' des tatsächliches Kriegs verweist, jene, in dem die drei Freiwilligen an konkreten Orten (Frise, Verdun, „ferme de Navarin") gestorben sind. Dieser Krieg und seine Bilder, von denen Cendrars eines der extremsten in *J'ai tué* entwirft, sind in der Stadt so unerwünscht, dass sie durch das Spiel der Kinder im Luxembourg ‚ersetzt' werden müssen.

Ähnlich wie in den „Échos" Apollinaires der Krieg nur indirekt auftaucht, ist für ihn im Paris-Gedicht von Cendrars kein Platz. Damit wird die Stadt nicht zum ideologischen Schlachtfeld. Aber im Gegensatz zur das literarische Feld in Paris dominierenden patriotischen Lyrik – Michèle Touret verweist auf Rostand, Paul Fort und Anna de Noailles – entwickelt das in der Widmung als „ENFANTINES" bezeichnete Gedicht jedoch eine kritische Perspektive, die die Manipulation der offiziellen ‚Stadt-Krieg-Literatur' deutlich erkennen lässt.

4 Die Surrealisten und der Krieg

Ursprünglich hatte ich die Absicht, die Einstellung der Surrealisten zu Krieg und Kriegsdarstellung am Beispiel ihrer Zeitschrift *Littérature* (1919–1924) zu untersuchen. Doch eine genaue Durchsicht der Zeitschrift zeigt, wie wenig ergiebig dies ist. Die Herausgeber, Aragon, Breton und Soupault, haben zwar am Krieg teilgenommen, dies scheint allerdings ein Grund mehr dafür zu sein, ihn aus ihrer Zeitschrift zu verbannen. Damit befinden sie sich in Übereinstimmung mit den Zürcher Dadaisten, die zwar auf die Katastrophe des Weltkrieges reagieren, ihn aber nicht selbst thematisieren. Tristan Tzara, der Anfang 1920 nach Paris umzieht, steht für eine Einstellung, die dem literarischen Feld und seinen Regeln und teilweise der

12 Vgl. Touret, „Manipulations poétiques".

Literatur selbst den Krieg erklärt, freilich ohne sie ganz aufzugeben. Die Pariser Dadaisten beziehen mit ihrer Weigerung, dem Krieg Beachtung zu schenken, auch deutlich eine kritische Position gegenüber den Futuristen und ihrer andauernden Kriegsbegeisterung.

Wenn es Hinweise auf das Verhältnis zum Krieg gibt, so lassen sich diese allenfalls in surrealistischen Trakten und Proklamationen finden, etwa in der Erklärung in der *Révolution surréaliste* von Januar 1925, „Ouvrez les Prisons. Licenciez l'Armée". Anstelle des Krieges, auf den angespielt wird („L'union sacrée devant les couteaux ou les mitrailleuses"), propagiert man die soziale Umwälzung: „Ne redoutons pas d'avouer que nous attendons, que nous appelons la catastrophe".[13] Und in der darauffolgenden *Déclaration du 25 janvier 1925* heißt es: „Nous sommes des spécialistes de la Révolte. Il n'est pas de moyen d'action que nous ne soyons pas capables, au besoin, d'employer" (Tracts, 35), und in dem mit anderen Gruppen unterzeichneten *Appel aux Travailleurs intellectuels* von Juli 1925 fragen die Unterzeichner angesichts des Marokko-Krieges: „Oui ou non, condamnez-vous la guerre?" (Tracts, 51) und ihre Haltung gegenüber dem „massacre de dix-sept cent mille français et de dix millions d'hommes dans le monde" während der *Grande Guerre* ist eindeutig: „Nous avons trop médité l'expérience de l'histoire et surtout l'histoire des guerres coloniales, pour ne pas dénoncer l'origine impérialiste". In dem berühmt gewordenen Manifest *La Révolution d'abord et toujours!* von September 1925 heiß es: „En tant que, pour la plupart, mobilisables et destinés officiellement à revêtir l'abjecte capote bleu-horizon, nous repoussons énergiquement et de toutes manières pour l'avenir l'idée d'un assujettissement de cet ordre, étant donné que pour nous la France n'existe pas „ (Tracts, 55). Und ein wenig später noch klarer: „Nous sommes la révolte de l'esprit; nous considérons la Révolution sanglante comme la vengeance inéluctable de l'esprit humilié par vos œuvres" (Tracts, 56). Surrealisten und andere versuchen, dieses ideologische Schlachtfeld in Paris zu eröffnen, und zumindest rhetorisch, aber teilweise auch mit Hinweisen auf die Oktober-Revolution, wird zum Bürgerkrieg aufgerufen.

Ein einige Jahre später verfasstes Gedicht von Louis Aragon, „Front Rouge" von Juli 1931, das dies explizit unternimmt, zeigt die Ambiguität solcher Proklamationen und ihre Grenzen. Aragon singt nicht nur das Hohe Lied der Roten Armee („Vous êtes la conscience en armes du Prolétariat / Vous savez en portant la mort / à quelle vie admirable vous faites une route", Tracts 464) oder applaudiert den stalinistischen Erschießungen: „L'éclat des fusillades ajoute au passage / une gaieté jusqu'àlors inconnue / Ce sont des ingénieurs et des médecins qu'on exécute" (Tracts,

13 *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Bd. 1 (1922–1939), hg. v. José Pierre, Paris 1980, 33–34. Abgekürzt als Tracts unter Angabe der Seitenzahl.

462). Im Sinne der Sozialfaschismus-Kampagne der KPF tauchen bei ihm auch Verse auf wie „Descendez les flics / Camarades / descendez les flics“ oder noch präziser und persönlich engagierter: „Feu sur Léon Blum / Feu sur Boncour Frossard Déat / Feu sur les ours savants de la social-démocratie“, die zuvor als „médecins social-fascistes“ (Tracts, 461) denunziert werden. Es ist nicht übertrieben, das Gedicht, das das definitive Engagement Aragons in der KPF einleitet, als einen Aufruf zum Bürgerkrieg zu verstehen. Und wie stets bei Revolutionen, soll auch diese von Paris ausgehen. Ortsangaben wie Place de la République, Belleville, Saint-Denis, Ivry, Javel oder Malakoff, aber auch Madeleine, Élysée, Bois de Boulogne und Arc de Triomphe zeigen an, dass es um den Krieg des proletarischen Pariser Ostens und der *banlieue* gegen den großbürgerlichen Westen der Stadt geht: Was Aragon erhofft, ist die „chanson d'Octobre aux fruits éclatants“ (Tracts, 462), also eine französische Oktober-Revolution. In gewisser Weise nimmt er damit Apelle und Proklamationen des frühen Surrealismus wieder auf, allerdings unter veränderten politischen Bedingungen. Als er im Januar 1932 deshalb wegen Aufrufs zum Mord und anarchistischer Propaganda angeklagt wird, protestieren seine surrealistischen Noch-Freunde und Breton zunächst im Januar 1932 mit dem Appel „L'affaire Aragon“, den u. a. auch Thomas Mann, Bertolt Brecht oder Walter Benjamin unterzeichnen, und Breton zieht im März 1932 mit seinem Essay „Misère de la poésie. ‚L'affaire Aragon' devant l'opinion publique“ seine Bilanz dieses Konfliktes. Breton, der die politische Ausrichtung des Gedichts ablehnt, bleibt nichts Besseres übrig, als Aragon mit der der Kunstfreiheit zu verteidigen – und damit das Konzept der Avantgarde, Kunst in Leben zurückzuführen, zumindest partiell zu dementieren. So ‚lebensnah' wollte man den (problematischen) Aufruf zu Bürgerkrieg dann auch nicht verstanden wissen.

5 Stadtromane = Kriegsromane?

Man kann nicht sagen, dass die drei großen surrealistischen Stadtromane auf den Spuren des Krieges in Paris sind. Aber Spuren des Krieges lassen sich in ihnen feststellen. Zwar handelt es sich weder um direkte Spuren noch um verfremdete, in denen auf das Kriegsgeschehen hingewiesen wird, wie etwa bei Cendrars. Doch der Krieg, den die Surrealisten der Gesellschaft erklären wollen und der durch die eigene Kriegserfahrung entscheidend beeinflusst wird, taucht zumindest punktuell auf. So kommentiert Breton gleich zu Beginn der *Nadja*-Erzählung (1928) die Präsenz der „Foules“ auf den Grands Boulevards mit den Worten kommentiert, „Allons,

ce n'étaient pas encore ceux-là qu'on trouverait prêts à faire la Révolution",[14] und später resümiert der Erzähler seine politische Einstellung folgendermaßen: „Tandis que le boulevard Bonne Nouvelle, après avoir, malheureusement en mon absence de Paris, lors des magnifiques jours de pillage dites 'Sacco-Vanzetti' semblé répondre à l'attente qui fut la mienne". Wenn Breton dann „le sens le plus absolu de l'amour ou de la révolution (OCI, 748) als seine Motivation bezeichnet, kann man den mit *Nadja* gesuchten gelebten Surrealismus auch als Ersatz für die unmögliche oder ausbleibende Revolution betrachten. Und im „Discours de l'Imagination" des *Paysan de Paris* (1926) von Aragon kommt es in Paris zu einem ‚Bürgerkrieg' zwischen der „anarchie épidémique" der Surrealisten und den „forces dogmatiques et réalistes du monde", der mit der „bataille perdue d'avance"[15] der *Révolution surréaliste* endet. So gestattet diese zentrale Passage des Buches ebenfalls eine Lektüre des Romans als Suche nach Möglichkeiten und Spuren der Revolution in Paris.

Der Titel des gleichzeitig mit Bretons Nadja veröffentlichten Romans von Philippe Soupault, *Les dernières nuits de Paris* (1928) hat in diesem Sinne gewissermaßen programmatischen Charakter. Er spielt auf Bruno Jasienskis im gleichen Jahr als Feuilleton in *L'Humanité* und dann auch in Buchform publizierten Roman *Je brûle* Paris an, die Utopie eines Bürgerkriegs in Paris und des Sieges der Revolution. Jasienski ‚antwortet' damit auf die Novelle *Je brûle Moscou* von Paul Morand (publiziert in dem Band *L'Europe galante*, 1925), es gibt also eine Art Überbietungswettlauf, wobei das Verbrennen immer als ‚kriegerische' Handlung dem anderen System gegenüber zu verstehen ist. Das System, das Soupault mit den *Dernières nuits* bekämpfen will, ist die surrealistische Gruppe, aus der er ausgeschlossen worden war. Es handelt sich also um eine Abrechnung, auch mit der surrealistischen Revolution. Die surrealistische Gruppe des Romans von Soupault beherrscht Paris zumindest nachts, doch das Projekt, die Stadt in Brand zu setzen scheitert, am Ende bleiben die Surrealisten ratlos und verzweifelt zurück. *Les dernières nuits de Paris* sind im Roman identisch mit den letzten verzweifelten Versuchen der Surrealisten, im ideologischen Bürgerkrieg mit Hilfe der „stupéfiante *image*" (LPP, 82), des „Rauschmittels *Bild*" Paris zu erobern. Der Roman bildet also auch eine Kritik der surrealistischen Kriegserklärung an die Gesellschaft.

14 André Breton, *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. v. Marguerite Bonnet, Paris 1988, 683, im Folgenden als OCI mit Seitenangabe zitiert.

15 Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris 1979, 83 und 84. Abgekürzt als LPP mit Seitenzahl.

6 Der Krieg der Avantgarden: ein Ausnahmezustand?

Breton betrachtet den Surrealismus als „une guerre d'indépendance à laquelle je me fais gloire de participer" (OCI, 346), und Aragon versteht die Bewegung als den letzten Kreuzzug des Geistes (LPP, 84). Benjamin erblickt in seinem „Sürrealismus"-Aufsatz dessen politisches Programm darin, „[d]ie Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen" (25).[16] Worum es geht, ist den Krieg in die ‚Hauptstadt des 19. Jahrhunderts' zu tragen, und in gewisser Weise handelt es sich um eine Fortsetzung und Transformation der *Grande Guerre* mit anderen Mitteln.

Sascha Bru hat in seinem Buch *Democracy, Law and the Modernist Avant-Gardes. Writing in the State of Exception*[17] die Avantgarden insgesamt in einen anderen Zusammenhang gestellt, auf den der zweite Teil des Titels hinweist. Bru will zeigen, dass das, was er die modernistische Avantgarde nennt, für sich selbst einen Ausnahmezustand gegenüber der Gesellschaft beansprucht, die für den Krieg und die „crise de l'esprit" (Valéry, 1919) verantwortlich ist. Auch wenn ich skeptisch bin, ob Apollinaire, Cendrars oder die Surrealisten eine ‚Souveränität' im Sinne Carl Schmitts beanspruchen („Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet."[18]), so trifft vielleicht die Interpretation des Schmitt'schen Ausnahmezustandes durch Giorgio Agamben für das Verständnis von Krieg und Revolution der Avantgarden besser zu. Bei Agamben handelt es sich weniger um ein Notstandsrecht als um eine Schwelle, an der jede Rechtsordnung steht.[19] Und in dem Sinne handelt es sich bei dem Krieg, den ein Teil der Avantgarde der Gesellschaft und der Metropole erklären möchte, auch vielleicht um ein Ereignis, das sich an der Schwelle von Krieg und Revolution befindet, ohne sich deshalb vollkommen außerhalb der Gesellschaftsordnung zu situieren. Benjamin konstatiert bekanntlich: dass es „[s]eit Bakunin in Europa keinen radikalen Begriff von Freiheit mehr gegeben [hat]. Die Sürrealisten haben ihn". Jedoch fragt er auch: „Aber gelingt es ihnen, diese Erfahrung von Freiheit mit der anderen revolutionären Erfahrung zu verschweißen […] Kurz – die Revolte an die Revolution zu binden?"[20] Auf den Kriegs- und Ausnahmezustand bezogen heißt dies, dass die Avantgarden, wenn sie überhaupt so weit

16 Walter Benjamin, „Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz", in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 2/1, Frankfurt a. M. 1991, 295–310, hier: 307.
17 Sascha Bru, *Democracy, Law and the Modernist Avant-Gardes. Writing in the State of Exception*, Edinburgh 2008.
18 Carl Schmitt, *Politische Theorie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Berlin 1996, 13.
19 Giorgio Agamben, *Lo stato di eccezione*, Torino 2003.
20 Benjamin, „Der Sürrealismus", 306.

gekommen sind, bei der literarisch-künstlerischen Revolte stehen oder stecken geblieben sind. Diese Revolte verändert jedoch das kulturelle Leben in den Metropolen, denen die Avantgarden, zumindest teilweise, den Krieg erklärt haben

„Rückblickend auf den Surrealismus" schreibt Adorno 1956: „Nach der europäischen Katastrophe sind die surrealistischen Schocks kraftlos geworden. Es ist, als hätten sie Paris durch Angstbereitschaft gerettet: der Untergang der Stadt war ihr Zentrum".[21] Vor dem ‚Zivilisationsbruch' der Katastrophe des Zweiten Weltkrieges ist die Phantasmagorie einer Fortsetzung des (Ersten Welt-)Krieges mit anderen Mitteln, jenen der Revolution, um mit Benjamin zu sprechen, für die Surrealisten in ihren Stadtromanen noch denk- und inszenierbar. Doch die mit ihnen einhergehende (oder von ihnen intendierte) Bereitschaft zur Revolte verliert angesichts der eigentlichen Katastrophe des ‚Zivilisationsbruches' ihre Grundlage, nämlich den Glauben, eine politisch und literarisch-künstlerisch andere Gesellschaft etablieren zu können. Für ‚Neo-Avantgarden' wie die Situationisten spielt die Stadt zwar auch eine zentrale Rolle, jedoch nicht mehr als der Ort eines (zukünftigen) Krieges, sondern um ihre Psychogeographie für neue Abenteuer im Sinne einer „dérive" zu nutzen, die deutliche Analogien mit den Stadterkundungen der Surrealisten aufweist. Auch dies wäre ein Kriterium, Avantgarden der ersten und Neo-Avantgarden der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts voneinander zu unterscheiden. In jedem Falle ist nach 1945 eine ‚Kriegserklärung' der Surrealisten und wohl der Avantgarden insgesamt von der Realität überholt und überflüssig gemacht worden.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W., „Rückblickend auf den Surrealismus", in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1974, 101–105.

Agamben, Giorgio, *Lo stato di eccezione*, Torino 2003.

Apollinaire, Guillaume, *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, hg. v. Pierre Caizergues/Michel Décaudin, Paris 1991.

Aragon, Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris 1979.

Benjamin, Walter, „Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz", in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 2/1, Frankfurt a. M. 1991, 295–310.

Breton, André, *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. v. Marguerite Bonnet, Paris 1988.

Bru, Sascha, *Democracy, Law and the Modernist Avant-Gardes. Writing in the State of Exception*, Edinburgh 2008.

Cendrars, Blaise, *Œuvres romanesques précédées des Poésies complètes*, Bd. 1, hg. v. Claude Leroy, Paris 2017.

21 Theodor W. Adorno, „Rückblickend auf den Surrealismus", in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1974, 101–105, hier: 102.

Cortina, Rino, „La Guerre et *La Guerre au Luxembourg*“, in: Claude Leroy (Hg.), *Blaise Cendrars et la Guerre*, Paris 1995.

Hinz, Manfred, *Die Zukunft der Katastrophe. Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus*, Berlin 1985.

Krivanec, Eva, *Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg; Berlin, Lissabon, Paris und Wien*, Bielefeld 2012.

Marinetti, Filippo Tommaso, „Fondation et manifeste du Futurisme“, in: Giovanni Lista (Hg.), *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations*, Lausanne 1973, 85–89.

Schmitt, Carl, *Politische Theorie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Berlin 1996.

Touret, Michèle, „Manipulations poétiques : Autour de *La guerre au Luxembourg* de Blaise Cendrars“, *Études françaises* 41 (2005), 109–125.

Tracts surréalistes et déclarations collectives, Bd. 1 (1922–1939), hg. v. José Pierre, Paris 1980.

Trevisan, Carine/Julien, Elise, „Cemeteries“, in: Jay Winter/Jean-Louis Robert (Hg.), *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin 1914–1919*, Bd. 2 (*A Cultural History*), Cambridge 2007, 428–467.

Vinken, Barbara, „Make war not love: Pulp Fiction oder Marinettis *Mafarka*“, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.), *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam/Atlanta 2000, 183–204.

Nicolas Offenstadt

Les mémoires urbaines des « marins rouges » (1917–1919) en Allemagne depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale

Abstract: The "red sailor" is an important figure in the narrative of the labour movement, particularly in Germany. By breaking it down, this article shows how it was embodied in the memory of the two Germanys after 1945, both as an object of rivalry and in internal tensions. Through the study of this memory in five cities (Berlin, Cologne, Kiel, Rostock, and Wilhelmshaven), it follows its evolution from the Cold War debates to the contemporary process of patrimonialization and depoliticization, marked also by the erasure and deactivation of the critical potential of the figure.

Keywords: Mutiny (of the Navy); Memory; German Revolution (1918); FRG; GDR; Köbis, Albin; Reichpietsch, Max; Berlin; Kiel; Rostock; Cologne; Wilhelmshaven.

L'inscription mémorielle dans un espace urbain des scènes de guerres et de révolutions armées est souvent un processus instable, fait de feuilletages et de sinuosités du souvenir. Les facteurs qui la déterminent sont multiples, complexes et variables. Ils tiennent d'abord au rapport matériel entre les événements et le lieu : comment un lieu incarne-t-il les événements qui l'ont habité, avec quels matériaux, par quelle topographie ? Ils tiennent ensuite à la préservation des lieux même à travers les conflits et les changements architecturaux, plus ou moins destructeurs pour les villes. Ils relèvent enfin des politiques de mémoires, ou d'oubli, des autorités nationales et locales. Mais un site local prend souvent sa pleine signification dans de plus larges régimes mémoriels : global et local ne cessent d'interagir. Il faut encore tenir compte des appropriations « par le bas », par les habitants, par les militants, des sites de mémoires ou des commémorations qui les marquent et qu'ils reconfigurent par leurs pratiques.

Nous voudrions faire « tourner » ces questions désormais classiques de la sociologie, de l'histoire et de l'anthropologie de la mémoire à partir d'une catégorie étroitement liée à l'espace urbain allemand, celle des « marins rouges ». Le terme même devrait faire l'objet d'une histoire des concepts tant son usage est évolutif et dense. C'est à l'évidence une catégorie de combat largement utilisée dans la gauche

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-010

et le monde communiste de Weimar, puis en RDA.[1] Elle est, en opposition, stigmatisante et dénonciatrice dans d'autres milieux.[2] À travers les œuvres de Theodor Plievier, Ernst Toller et Friedrich Wolf, la littérature et le théâtre ont été d'importants vecteurs de leur souvenir, au point d'être incorporé dans l'espace public et les commémorations mêmes des marins, on le verra. La tradition du théâtre politique à la Piscator et Brecht accompagne jusqu'à aujourd'hui l'évocation des marins, leurs inscriptions mémorielles. Ainsi la pièce d'Ernst Toller, *Feuer aus den Kesseln*, en particulier est jouée dans de multiples contextes commémoratifs.[3]

Mais la catégorie « marin rouge », englobante, dont le dépliage chronologique n'est pas d'évidence, peut servir différentes constructions mémorielles. Cette relative souplesse et variabilité tient notamment au fait qu'elle recouvre en Allemagne, au moins, trois principaux épisodes historiques porteurs de différentes charges politiques. Le premier se déroule en 1917.

Il convient donc dans un premier temps de dégager ce que recouvre l'expression pour montrer ensuite les mémorialisations tendues des actions des « marins rouges » dans les villes impliquées au temps de la Guerre et parfois encore après. Enfin, dans un troisième temps, on verra comment, avec la chute du bloc de l'Est et le centenaire de la Grande Guerre, le potentiel critique des événements se transforme, pour devenir un patrimoine local partageable, tout en restant un enjeu politique. Le processus est à la fois de dépolitisation et d'universalisation.

1 Les « Marins rouges »

Au-delà de son emploi pour les marins russes révoltés en 1917 et comme terme général, l'expression « marins rouges » désigne le plus souvent les acteurs de trois épisodes des années 1917–1919 : la protestation de Wilhelmshaven à l'été 1917, les débuts de la Révolution allemande à Kiel fin octobre/début novembre 1918 et puis

1 Ainsi le Front rouge du KPD, avec sa section « Rote Marine », édite des suppléments *Rote Matrosen*. Il existe aussi, plutôt anarchiste, en 1926 un Bund Roter Matrosen qui édite un journal *Rote Matrosen* dirigé par Otto Storch et auquel contribue Theodor Plievier. Voir la banque de données de la presse anarchiste, http://ur.dadaweb.de/dada-p/P0001677.shtml (consulté le 29.07.2022).

2 Le matelot Arno Trefflich raconte ainsi qu'il était, comme « roter Matrose », mis au ban par les paysans de sa région de Thuringe, qu'il dut quitter, cité in Christian Lübcke, « ‚Hat nichts mit Wahrheitsfindung zu tun'. Der Kieler Matrosenaufstand von 1918 und die deutsche Militärgeschichtsschreibung », *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 68/4 (2020), 518. Voir l'usage du terme à l'extrême-droite, Cordt von Brandis, *Baltikumer. Schicksal eines Freikorps*, Berlin 1939, 18.

3 Cf., par exemple, Juliane Minow, « Wie Meuterei die Revolution entfachte », *Wilhelmshavener Zeitung* (9 janvier 2019).

les actions de la Division de la marine populaire à Berlin en 1918/1919. Elle peut encore recouvrir l'insurrection des marins austro-hongrois à Cattaro (Kotor) en mars 1918, mais nous laisserons cette zone géographique en dehors de notre champ d'analyse.[4]

Partout, en 1917, la lassitude de la guerre se fait sentir et d'autant plus en Allemagne, soumise au blocus et à de dures privations. Ainsi l'approvisionnement des marins sur les bateaux de guerre laisse-t-il à désirer. Les tensions montent entre des officiers pleins de morgue, issus des élites, très conservateurs, et des marins d'origines simples, souvent prolétaires (ils font tourner les machines), et dont certains, impressionnés par la révolution russe de février, se politisent. En juin/juillet 1917, les incidents se multiplient au sein de la flotte.[5] À Wilhelmshaven, le 1er août, les marins protestent contre un exercice qu'ils jugent injuste. Onze d'entre eux sont punis, la révolte s'amplifie. Le lendemain, des centaines de marins se rassemblent à terre pour les soutenir. Deux leaders, Albin Köbis et Max Reichpietsch, prennent la parole et réclament la paix dans un rassemblement à la taverne du Cygne blanc à Rüstersiel, puis les marins regagnent leur navire. D'autres refus d'obéissance dans la flotte suivent tout au long du mois d'août. La répression s'abat et, après une procédure judiciaire extrêmement partiale et irrégulière, plusieurs sont condamnés à mort, mais seuls Köbis et Reichpietsch sont exécutés (5 septembre 1917). Köbis, marqué par les idées progressistes, n'était pas affilié à un parti, Reichpietsch, lui, avait adhéré au Parti socialiste indépendant (USPD), avec lequel il avait eu plusieurs contacts. Chez les spartakistes et dans le monde communiste, Köbis et Reichpietsch deviennent « les vrais héros de la guerre mondiale », puis les « premiers martyrs de la révolution allemande », en forçant un peu l'engagement révolutionnaire de marins luttant d'abord pour leurs conditions et pour la paix. Voilà en tous les cas les premières figures phares des « marins rouges ». Dans l'Allemagne de Weimar, tout une littérature engagée, un théâtre de combat porte la mémoire des deux martyrs de la guerre. Leur souvenir est entretenu par les communistes et les hommes du Front rouge. Lorsque les communistes prennent le pouvoir dans l'est de l'Allemagne et fondent, en 1949, la République démocratique allemande (RDA), cette politique de mémoire prend une tout

4 Sur les représentations (figurées) des marins depuis le Kaiserreich jusqu'à la Révolution, voir Doris Tillmann, « Blaue Jungs oder Rote Matrosen: Marinesoldaten als Ikonen der Revolution », in : *Die See revolutioniert das Land. Die Marine und die Revolution 1918/1919*, Wilhelmshaven 2017, 23–32.

5 Mise au point récente pour ces événements in Christoph Regulski, *« Lieber für die Ideale erschossen werden, als für die sogenannte Ehre fallen ». Albin Köbis, Max Reichpietsch und die deutsche Matrosenbewegung 1917*, Wiesbaden 2014. Voir aussi Daniel Horn, *The German Naval Mutinies of Word War I*, New Brunswick 1969.

autre ampleur. La révolte de 1917 et ses deux martyrs s'inscrivent dans la grande geste révolutionnaire allemande. Les protestations de Wilhelmshaven y annoncent la révolution de 1918 portée en premier lieu par les marins. Ils permettent, avec Ulbricht, de dessiner une voie allemande de la Révolution, en partie indépendante de la Russie/URSS.

Tous les écoliers est-allemands lisent l'histoire de Köbis et Reichpietsch dans leurs manuels d'histoire. Leurs noms sont donnés à des rues et des places, depuis Wismar jusqu'à Dresde, à des institutions scolaires. Mais surtout, la « marine populaire » de RDA, qui doit s'inventer une « tradition », leur alloue une place de choix. Plusieurs bateaux civils et militaires portent ainsi les noms de Köbis et Reichpietsch, jusqu'au yacht officiel du gouvernement Albin-Köbis. En 1958, le film de Kurt Maetzig, grand réalisateur de RDA, *Le Chant des Marins* (*Das Lied der Matrosen*), fait porter l'ombre des fusillés sur la révolte des marins qui conduit à la chute de l'Empire. Des pièces de théâtre leurs sont dédiées. Le souvenir des deux marins exécutés connaît son apogée pour le cinquantenaire de l'exécution (1967), où une grande cérémonie est organisée à Rostock, avant que n'y soit érigé un mémorial aux marins révolutionnaires, une des plus imposantes sculptures de la RDA (1977). La chute d'Ulbricht et de sa politique de distance (relative) à l'URSS, la stabilisation du régime et les nouvelles orientations mémorielles rendent les fusillés de Wahn moins centraux par la suite, leur figure se dissout dans celle, générique, des « marins rouges ».[6]

Un peu plus d'un an après l'exécution de Köbis et Reichpietsch, devant Wilhelmshaven puis à Kiel, les marins se révoltent de nouveau, non seulement contre les conditions à bord mais aussi contre les projets jusqu'au-boutistes de l'État-major de la marine qui entend, fin octobre, lancer la flotte contre les Anglais sans espoir de victoire.[7] Le contexte n'est plus le même, l'armée est à bout de force, la société craque de toute part, épuisée par les privations. Après plusieurs incidents, les 30 et 31 octobre 1918, les marins refusent ainsi de lever l'ancre près de Wilhelmshaven. Des drapeaux rouges sont hissés aux mats des bateaux. À nouveau la répression s'abat, la 3e escadre est ramenée à Kiel par le canal et les marins considérés comme des meneurs arrêtés sur place (1er novembre), ce qui suscite, comme en 1917 mais avec une tout autre ampleur, des protestations grandissantes

6 Wolfgang Niess, *Die Revolution von 1918/1919 in der deutschen Geschichtsschreibung. Deutungen von der Weimarer Republik bis ins 21. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2013, 360*sqq.*, Nicolas Offenstadt, « Die ‚Roten Matrosen' von 1917. Albin Köbis und Max Reichpietsch, Helden der DDR », in : Emmanuel Droit/Nicolas Offenstadt (dir.), *Das rote Erbe der Front. Der Erste Weltkrieg in der DDR*, Berlin/Boston 2022, 117–164.

7 Mise au point récente sur le contexte d'ensemble, Sonja Kinzler/Doris Tillmann (dir.), *1918. Die Stunde der Matrosen. Kiel und die deutschen Revolution 1918*, Darmstadt 2018.

à Kiel qui s'étendent aux populations de la ville. Les symboles anciens sont arrachés et des brassards rouges sont arborés. Marins et ouvriers demandent la libération de leurs camarades, sous l'égide de Lothar Popp de l'USPD et Karl Artelt, ancien marin et ouvrier des chantiers navals. Le 3 novembre, une patrouille militaire ouvre le feu et tue plusieurs manifestants. C'est le « premier coup de feu de la Révolution ». On relève plusieurs morts et des blessés. Kiel est en ébullition et les révoltés, en réaction, constituent les jours suivants un « conseil ouvrier » (5–6 novembre) qui affirme son autorité sur la ville. Les « 14 points de Kiel » demandent la libération des marins emprisonnés, le droit de vote pour tous, la fin de la monarchie et l'instauration d'une République des conseils. Les autorités doivent libérer les hommes arrêtés. La révolte s'étend : des émissaires, des marins, sont envoyés dans toute l'Allemagne du Nord, notamment à Rostock (le 7 novembre), le Conseil de Kiel appelle le Schleswig-Holstein à imiter son action. C'est le début de la fin pour la monarchie. À Berlin, le 9 novembre, la République est proclamée. Les matelots de Kiel apparaissent ainsi comme les initiateurs de la Révolution.

La troisième figure du marin rouge nous transporte à Berlin peu après. Elle s'incarne dans les hommes de la division de la marine populaire créée en novembre 1918, avec des marins venus des côtes pour cela, comme garde de la révolution, pour protéger les bâtiments gouvernementaux, sous l'égide notamment d'Heinrich Dorrenbach et Paul Wieczorek.[8] Plusieurs unités de la troupe ont pris leur quartier au Château et ses écuries (Marstall). Ce groupe armé révolutionnaire est alors un des plus importants à Berlin. Même si l'orientation générale des hommes est proche de l'USPD et certains des Spartakistes,[9] la division ne présente pas d'unité politique. Fin décembre, les relations se tendent avec le gouvernement qui entend transférer les marins à des unités régulières. Des affrontements armés ont lieu le 23 décembre puis l'assaut est donné le 24 décembre. Il échoue, notamment parce que la population ouvrière berlinoise est venue en renfort, non sans victimes cependant.[10] En janvier 1919, la division est finalement intégrée dans la Republikanische Soldatenwehr (RSW), une milice fondée par les socialistes majoritaires et qui assurait notamment la protection des bâtiments publics, des 2000 ou 3000 hommes, selon les comptages, de la division, il en reste progressi-

8 Voir Klaus Gietinger, *Blaue Jungs mit roten Fahnen. Die Volksmarinedivision 1918/1919*, Münster 2019, 98, même si le livre se perd parfois dans les détails sans que se dégagent les mouvements d'ensemble.

9 Voir la découpe de Gietinger, *Blaue Jungs*, 118. Pour Mark Jones, les marins de la division sont au contraire très largement opposés au Spartakisme, plus proches de la social-démocratie modérée : *Founding Weimar. Violence and the German Revolution of 1918–1919*, Cambridge 2016, 143.

10 Gietinger, *Blaue Jungs*, 119, Jones, *Founding Weimar*, 136–140.

vement 800.[11] Elle siège alors dans la Marinehaus qui devient le Depot 15 de la Republikanische Soldatenwehr (Märkisches Ufer 48–50).[12] Les marins refusent de soutenir l'insurrection spartakiste en janvier.[13] Mais ils se heurtent en mars aux corps francs, dans des conditions difficiles à reconstituer, à la suite de la grève générale lancée fin février.[14] Selon certains récits, avec les Spartakistes, les marins, désormais loyaux au gouvernement, auraient participé à l'assaut du Polizeipräsidium (5–6 mars), d'autres rapportent que ce furent des tirs de provocations des soldats de Lüttwitz qui suscitèrent leur intervention, ce que Mark Jones n'exclut pas, soulignant que c'était l'occasion de se venger des événements de décembre.[15] Les affrontements se poursuivent ensuite dans la commune ouvrière de Lichtenberg, avec les hommes de la RSW, dont les marins.[16] Le groupe est définitivement liquidé en mars dans un guet-apens où les marins sont arrêtés et pour certains abattus dans une cour de la Französische Strasse le 11 mars.[17]

En RDA, la catégorie « Marin rouge » est devenue un topos central du grand récit historique du régime. Selon les cas, elle désigne un des événements évoqués ou bien une figure indistincte. Dans son roman récent *Peter Holtz* (2018), Ingo Schulze (né en 1962 et socialisé en RDA), fait encore interroger des jeunes chrétiens par son personnage principal, un jeune naïf plein d'engagement dans le régime socialiste, sur ce qu'ils pensent des « marins rouges » et le lien qu'ils font avec les « matelots de dieu ».[18]

Les mémoires matérielles de ces trois événements se sont inscrites dans cinq villes principalement.[19] Il y a les ports, celui de la mer du Nord, Wilhelmshaven qui a vu le départ des incidents en 1917 et 1918, et de la Baltique, Kiel, ainsi que le lieu de l'exécution de Köbis et Reichpietsch, Cologne. C'est en effet dans le quartier de

11 Dietmar Lange, *Schießbefehl für Lichtenberg. Das gewaltsame Ende der Revolution 1918/19 in Berlin*, (Begleitbroschüre zur gleichnamigen Ausstellung), Berlin 2019, 28–29. Sur la RSW, Gietinger, *Blaue Jungs*, 124.

12 Ingo Materna, *Geschichte der revolutionären Berliner Arbeiterbewegung 1917–1919*, Berlin 1978, 159.

13 Jones, *Founding Weimar*, 191.

14 Kinzler/Tillmann (dir.), *1918*, 174, Gilbert Badia, *Le Spartakisme. Les dernières années de Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht 1914–1919*, Paris 1967, 252. Sur le contexte des événements de mars, voir Jones, *Founding Weimar*, chapitre 7 et ici 282, Materna, *Geschichte*, 153, 161, Lange, *Schießbefehl*, 32.

15 Jones, *Founding Weimar*, 264–265.

16 Lange, *Schießbefehl*, 38, 45.

17 Lange, *Schießbefehl*, 71.

18 *Peter Holtz. Sein glückliches Leben erzählt von ihm selbst*, Frankfurt a. M. 2017, 90.

19 Nous ne pouvons ici mener une étude exhaustive de toutes les autres inscriptions mémorielles des marins rouges, plaques, sculptures, notamment en RDA.

Wahn, sur un terrain d'exercice militaire, que les deux marins sont fusillés le 5 septembre 1917. Après le jugement (26 août), ils avaient été transférés dans la prison de la forteresse de la ville. Ils sont enterrés sur place dans le cimetière de la garnison. Comme l'écrivait clairement l'Amiral Scheer, il fallait absolument éloigner le lieu de l'exécution des risques de troubles parmi la population ouvrière et les marins.

Berlin joue un double rôle ici : en tant que lieu des combats de la Volksmarinedivision puis en tant que capitale de l'Allemagne occupée puis de la RDA. Les victimes des combats de la Division du 24 décembre 1918 ont été enterrées au cimetière qui abrite les morts de 1848 (*Märzgefallene*).[20] La RDA met ensuite en mémoire les combats des marins rouges. Ainsi, pour la Volksmarine, il faut encourager les visites des marins et de la jeunesse du pays (à travers la FDJ qui en rassemble l'essentiel), sur les sites de mémoire des combats de la Volksmarinedivision, avec des anciens pour guide : les écuries (Marstall) et le Château (Schloss), la Französische Strasse, l'Auberge Schwarzer Adler à Lichtenberg, un lieu populaire au coin de la Frankfurter Allee, où siégea la justice expéditive de Noske en mars 1919 qui fit fusiller de nombreux insurgés.[21] La ville de Rostock n'a joué, dans les événements de 1918, qu'un rôle marginal, mais, principal port de haute mer de la RDA, la ville est devenue porteuse de la mémoire des « marins rouges ».

2 Espaces en tension

Les marins rouges forment deux espaces mémoriels presque entièrement disjoints entre les deux Allemagne d'après 1945. Ils sont au cœur du grand récit de l'Allemagne de l'Est. En ce sens, ils sont une composante d'une mémoire d'État, on l'a dit. À l'opposé en RFA, ils sont en dehors des récits dominants et le souvenir de leurs figures n'est cultivé que par des activistes ou alors de manière très circonstanciée et locale.[22] Le contexte de la Guerre froide, quand les récits s'affrontent, tient ici toute sa place. Le FDP dénonce ainsi en 1953 le débaptême à Berlin des quais Tirpitz au profit de Reichpietsch.[23] Même le SPD, qui pourrait faire la

20 Voir Oliver Gaida/Susanne Kitschun (dir.), *Die Revolution 1918/19 und der Friedhof der Märzgefallenen*, Berlin 2021, notamment 42–47 et la liste des victimes, 56–61.

21 H. Hafenstein, « Die revolutionären Traditionen der Volksmarine », *Marinewesen* 4–9 (1965), 1045. Pour ce dernier lieu : Lange, *Schießbefehl*, 66–67.

22 Stephan Huck, « Die deutschen Marinen und die Revolution von 1918/19 », in : *Die See revolutioniert das Land*, 20–22 ; Tillmann, « Blaue Jungs oder Rote Matrosen », 32.

23 Jörg Echternkamp, *Soldaten im Nachkrieg. Historische Deutungskonflikte und westdeutsche Demokratisierung 1945–1955*, München 2014, 368.

jonction entre les récits nationaux/territoriaux et les insurrections des marins, reste, en tant que parti de gouvernement, relativement à distance d'actes d'insubordination. Certains de ses dirigeants soulignent alors l'absence, dans l'action révolutionnaire de 1918 de dimension pratique pour aujourd'hui, y compris au moment du cinquantenaire.[24] Le parti abrite des tendances variées sur les questions militaires.[25]

Dans les milieux les plus conservateurs, notamment dans l'armée et la marine,[26] circulent encore des versions plus ou moins édulcorées du coup de poignard dans le dos aux temps les plus forts de la Guerre froide comme en témoigne un incident souvent rapporté dans l'historiographie. Lors d'une conférence devant des officiers de Marine à Glücksburg, en 1958, un spécialiste SPD des questions militaires, Friedrich Beermann (1912–1975), suscite le scandale en évoquant la mémoire de Köbis et Reichpietsch devant un parterre d'officiers, d'autant qu'il appelle à leur réhabilitation, et même à aller honorer leur tombe. La tension monte et l'orateur jette à la figure de ses auditeurs militaires qu'il se sent bien plus proche de Köbis et Reichpietsch que des amiraux du III^e^ Reich, Dönitz et Raeder. *In fine* les autorités militaires et le Secrétaire d'Etat à la Défense, Josef Rust, l'Inspecteur de la Marine Friedrich Ruge, affirment que les deux marins fusillés ne peuvent pas être des « modèles » (*Vorbilder*) de la Bundesmarine. Ils ne furent pas les précurseurs de la République de Weimar, mais les partisans d'une République des conseils, selon le modèle russe, et celui de la « Zone », ajoute le communiqué, dans un discours qui prend finalement celui de la RDA au mot.[27] Pas question, à l'Ouest, d'avoir les mêmes héros que ceux de l'Est.

Les mouvements de 1968 avec leur recherche de nouvelles formes de pouvoirs et de relations politiques conduisent cependant à des relectures plus ouvertes de la Révolution de 1918 et de la figure des révoltés.[28] Ainsi en 1969, la ZDF diffuse-t-elle un film de Hermann Kugelstadt sur un scénario de Michael Mansfeld, un auteur engagé dans l'anti-nazisme en RFA, intitulé *Mutinerie de la Marine, 1917*, un récit tout à fait linéaire et filmé classiquement, sans doute avec des moyens limités, de

24 Oliver Auge, « Aufstand oder Meuterei? Kiels Probleme im Umgang mit den Ereignissen vom November 1918 », in : Kintze/Tillmann (dir.), *1918*, 277–278, Uwe Danker, « Revolutionsstadt Kiel. Ausgangsort für die erste deutsche Demokratie », *Demokratische Geschichte* 25 (2014), 298.

25 Florent Delporte, « Les relations complexes entre le SPD et l'armée à l'époque du réarmement et de la guerre froide (1948–1960). Hostilité, acceptation d'un mal nécessaire ou volonté de (ré) conciliation ? » in : Corine Defrance/Françoise Knopper/Anne-Marie Saint-Gille (dir.), *Pouvoir civil, pouvoir militaire en Allemagne*, Villeneuve d'Ascq 2013, 169–186.

26 Lübcke, « ‚Hat nichts' », 521*sqq.*

27 « Rüstzeit für Offiziere », *Der Spiegel* (3 décembre 1958), 30–34.

28 Remarque de Rolf Fischer (SPD), in : *Die See revolutioniert das Land*, 59.

la révolte de Wilhelmshaven.[29] Mais le sens de la présentation est clair, avec des marins oppressés et manipulés par une hiérarchie sans scrupule pour atteindre ses buts militaires et politiques, notamment la délégitimation des députés de gauche et des avancées vers la paix. Le film, bien documenté, est attentif, en réponse, à souligner la prudence des élus de l'USPD qui invitent les marins à demeurer dans la légalité. La violence symbolique et verbale des juges instructeurs y est particulièrement évidente.

Héros absolus d'un côté, figures secondaires, marginales ou décriées de l'autre, les marins rouges, avec des différences entre 1917 et 1918, suscitent donc des commémorations très différenciées. Elles se présentent comme unanimistes en RDA tandis qu'elles sont l'objet de tensions internes en RFA, comme on le verra à travers les exemples de Cologne et de Kiel ci-dessous. Les mémoires sont ici donc un enjeu d'opposition entre les deux Allemagne mais aussi de tensions à l'intérieur des espaces publics respectifs. En RDA, les tensions interprétatives ne sont pas publiques mais se retrouvent dans les archives et dans les entretiens.

Cologne : honorer les martyrs ?

La tombe des deux marins exécutés en 1917 se trouve dans un cimetière qui avait été ouvert dans les années 1870 pour les prisonniers de guerre français morts en captivité. Il avait changé de lieu et on y avait adjoint par la suite des soldats allemands et des prisonniers russes et français de 14–18, des français décédés pendant l'occupation des années 1920–1923 et puis des morts de la Seconde Guerre mondiale. Cimetière municipal, il est enclavé dans une immense caserne de l'armée de l'air, un établissement militaire depuis le XIX^{e} siècle. C'est là, à l'évidence, un problème commémoratif délicat, car il faut l'autorisation des autorités militaires pour s'y rendre. La situation et le contrôle limitent ainsi les possibilités de

29 *Marinemeuterei, 1917*, Aurora Television, Hamburg, 90 minutes. Les mutineries de 1917 et 1918 sont aussi traitées dans un documentaire de 1986 : *Marineunruhen* (WDR, Wolfgang Semmelroth, Claus-Ferdinand Siegfried) qui donne la parole à de nombreux témoins encore vivants (ou à travers des extraits plus anciens comme pour Lothar Popp). Ceci dit, les anciens marins interviewés sont pour beaucoup devenus des officiers supérieurs de la marine nazie et leur discours sur les événements de 1917–1918 n'est pas du tout interrogé, alors même qu'ils ont contribué à diffuser par la suite une vision fallacieuse et national-conservatrice de l'histoire de la Marine dans les années 50–60, ainsi de Friedrich Ruge ou Siegfried Sorge, ce dernier très présent dans le documentaire. Sur leurs récits, *cf.* Lübcke, «‚Hat nichts'», 522–523. Un passage est consacré aux événements d'août 1917 à Wilhelmshaven, avec Max Boots dont le frère a participé à la marche du 2 août. Le récit, assez neutre dans le fond et la forme, ne manque cependant pas de signaler les objectifs politiques du jugement.

rassemblements importants. L'armée a toujours contingenté la présence aux cérémonies du souvenir. C'est encore le cas pour le centenaire (2017) où seul un car rempli peut se rendre dans le petit cimetière. J'y obtiens de justesse une place, en insistant, pour observer les lieux.

Outre la tombe de Köbis et Reichpietsch, un petit mémorial a été érigé en leur mémoire par les communistes (le Front rouge) en 1928. C'est une simple pierre avec leur effigie sculptée. L'inscription dit : « À nos camarades » (*Unseren Kameraden*).

Cliché 1: Stèle en mémoire de Köbis et Reichpietsch, cimetière de la garnison de Wahn (Cologne), septembre 2017.[30]

Après 1945, de petites délégations, autour du survivant des jugements de 1917, Hans Beckers qui vit à Düsseldorf (mort en 1971), visitent la tombe.[31] Mais les activistes, en particulier les jeunes du SPD, les Faucons (Die Falken), qui deviennent plus critiques avec le Parti, demandent à refaire des cérémonies auprès du petit mémorial.[32] C'est en 1958 que le conflit se déclenche, au point de faire l'objet

30 Tous les clichés contemporains sont de nous.

31 Entretien et correspondances avec Werner Ortmann, septembre 2017, décembre 2020.

32 Wolfgang Uellenberg-van Dawen, « Lieber für die Ideale erschossen werden, als für die sogenannte Ehre fallen. Ein Bericht über die Gedenkfeier zum 100. Jahrestag der Hinrichtung der Matrosen Albin Köbis und Max Reichpietsch am 5. September 2017 in Köln », *Mitteilungen. Archiv*

d'un grand article du *Zeit.*[33] Selon le journal, c'est l'artisan qui tailla la pierre du monument, Hermann Vogl, qui évoqua le lieu au moment des discussions sur la célébration de la Révolution de novembre à venir. Il s'engagea même à la rénover pour l'occasion. La demande d'autorisation de rassemblement sur les lieux (autour des jeunes du SPD, des Falken, du Verband der Kriegsdienstverweigerer…) suscite des enquêtes des autorités qui montrent que l'affaire de 1917 était alors bien mal connue, tandis que le SPD essaye de freiner sa jeunesse. Le conflit de générations politiques est alors ouvert.[34] Avec une grande réticence, où s'exprime toute l'hostilité aux marins rouges, le Commandant du lieu finit par autoriser simplement la venue d'une délégation de 11 personnes pour un dépôt de gerbes, sans grande cérémonie. Les cortèges des organisations de gauche, drapeaux rouges déployés, restent devant la caserne.

Il faut attendre 1997 pour que les militants de la mémoire fassent baptiser deux rues du quartier de Porz au nom de chacun des marins, à l'initiative de la fraction municipale du SPD.[35] La guerre froide est terminée. La justification de la décision, avec quelques imprécisions historiques, soutient qu'« il est temps de ramener ces deux personnes dans la conscience historique des citoyens, et de les mettre au même rang que le cercle de ceux qui ont voulu finir cette guerre absurde par un attentat contre Adolf Hitler en 1944 », comme Köbis et Reichpietsch, victimes de l'arbitraire, l'ont fait pour la Grande Guerre.[36] En 1999, autour d'un petit nombre de présents, Werner Ortmann, ancien des Falken, tient un discours en hommage qui rassemble les fusillés de 1917 et le survivant dont il porte la mémoire, Hans Beckers, et appelle à donner le nom de Köbis et Reichpietsch à la caserne.[37]

---

der Arbeiterjugendbewegung 2 (2017), 50. Sur l'auteur : http://www.falconpedia.de/index.php5?title=Wolfgang_Uellenberg (consulté le 18.10.2022).

33 Georg Jungclas, *1902–1975. Von der proletarischen Freidenkerjugend im Ersten Weltkrieg zur Linken der siebziger Jahre: eine politische Dokumentation*, Hamburg 1980, 222–225, « Elf Mann ohne Musik », *Die Zeit* (14 novembre 1958).

34 *Cf.* plus généralement Delporte, « Les relations… », 182–183.

35 Merci à Ulrich Fischer et Daniela Wagner des archives municipales de Cologne pour ces renseignements.

36 SPD-Fraktion im Stadtbezirk Köln-Porz, Antrag zur Sitzung der Bezirksvertretung Porz am 27.02.1997, « Benennung der beiden neuen Erschliessungsstrassen im Gewerbegebiet Ruppert-Gelände in Porz-Wahn nach Max Riechpietsch und Albin Köbis », Sitzung der BV7 am 27.02.1997, Archives municipales de Cologne : « Es ist an der Zeit, diese zwei Personen in das Geschichtsbewusstein der Bürger zu bringen und sie gleichzustellen in den Personenkreis, der 1944 mit dem Attentat auf Adolf Hitler den sinnlosen 2. Weltkrieg beenden wollte ».

37 Ansprache am 5. Sept. 1999, archives Werner Ortmann, Korschenbroich.

Pourtant les tensions mémorielles demeurent. La cristallisation des débats autour des lieux de mémoire pour Köbis et Reichpietsch perdure dans les années 2000. Ortmann demande ainsi, en vain, à l'importante Fondation Friedrich Ebert, qui a reçu le dépôt des archives d'Hans Beckers, de prendre en charge le monument, afin d'en faire un espace cérémoniel et militant.[38] En 2007, l'affaire fait même l'objet d'une question au Bundestag. Des activistes de Leverkusen avaient souhaité organiser une cérémonie autour du Mémorial, ce qui fut refusé par le commandement, comme en 1958. Après différentes négociations et interventions politiques, de députés de gauche (SPD et de Die Linke), la cérémonie est réduite, à nouveau, à la présence de 10 personnes, et toute prise de parole interdite.[39] Du coup le militantisme s'élargit l'année suivante par la demande d'un accès libre au mémorial.[40] Il est intéressant de noter que la réponse gouvernementale est encore très mesurée et intègre les thèses les plus conservatrices affirmant que les recherches sont insuffisantes pour trancher (« noch nicht eindeutig erforscht ») et que, du coup, il n'y a pas d'interprétation partagée des événements (« keine allgemeingültige Auffassung »), avec des marins relevant d'un mouvement révolutionnaire.[41] Ce n'en est pas fini.

Aujourd'hui encore certains activistes, dont Werner Ortmann, militent pour que toute la caserne de Pörz-Wahn soit nommée « Köbis et Reichpietsch », sans que pour l'instant la cause ne semble trouver un grand écho. Les deux fusillés ne sont pas encore pleinement intégrables dans la *Meistererzählung* de l'Allemagne réunifiée, pourtant si loin de la Guerre froide maintenant, on le reverra.

Kiel : silence et bruits des mémoires révolutionnaires

Si l'on excepte l'ensemble funéraire du cimetière d'Eichhof (1920–1924), excentré, qui rassemble des victimes « révolutionnaires » de différents événements, et donc

38 Lettre de Werner Ortmann à Ilse Fischer, Friedrich-Ebert-Stiftung, sans date [fin 2005], archives Werner Ortmann, Korschenbroich.

39 Deutscher Bundestag, Drucksache 16/6906, 16. Wahlperiode, 29.10.2007, Antwort der Bundesregierung auf die Kleine Anfrage der Abgeordneten Ulla Jelpke, Petra Pau, Sevim Dagdelen, weiterer Abgeordneter und der Fraktion DIE LINKE, « Zugang zum Denkmal für die antimilitaristischen Matrosen Max Reichpietsch und Albin Köbis auf dem Gelände der Luftwaffenbasis Köln-Wahn », Drucksache 16/6670, « Wovor hat die Bundeswehr Angst ? », *Neues Deutschand* (8 septembre 2007).

40 Lettre collective à en-tête de la Kulturvereinigung Leverkusen e.V. et signé de groupes et personnalités de gauche, 5 septembre 2008, archives Werner Ortmann.

41 Deutscher Bundestag, Drucksache 16/6906, 2.

qui n'est spécifique ni des « marins rouges », ni de 1918,[42] il faut attendre les années 1970 pour que l'espace public de la ville affiche les souvenirs des marins révoltés. Les conservateurs avaient jusque-là fait barrage à toute initiative en ce sens.[43] Pour les 60 ans des événements, le régime mémoriel évolue. La première marque saillante est une plaque apposée sur la maison des syndicats (Kieler Gewerkschaftshaus) par la DGB en présence du vétéran de la Révolution, Lothar Popp. Elle rappelle que le lieu fut le siège du Conseil des ouvriers et soldats « qui a donné l'impulsion à la proclamation de la première République allemande à Berlin le 9 novembre 1918 ».[44] Surtout les Sociaux-démocrates, qui viennent d'avoir la majorité absolue aux élections municipales, arrivent à faire voter l'érection d'un monument (le maire est alors le SPD Günther Bantzer, 1965–1980).[45] Ils gouvernaient pourtant la ville depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le SPD du Schleswig abritait il est vrai des tendances très conservatrices. Parmi les arguments d'évidence, la constatation que rien à Kiel ne rappelait les événements en question. Le Monument est confié à l'artiste Hans-Jürgen Breuste. Intitulé « WIK », il se compose de façon très moderne, de trois imposantes colonnes de granit insérées dans des supports de métal, qui symbolisent la rupture de l'ordre ancien. Il est inauguré le 16 juin 1982 dans le Ratsdienergarten.

À vrai dire, il ne s'agit en rien d'une commémoration unanime. Elle est encore très lourde de débats et d'oppositions.[46] Le caractère abstrait de l'œuvre permet de les cristalliser. Surtout les enjeux politiques immédiats sont explicites. Les conservateurs de la ville n'entendent pas honorer ce qui est considéré comme une « mutinerie ». Le Président du Deutscher Marinebund, le capitaine de frégate Friedrich Rohlfing, et les cercles militaires et anciens combattants reprennent

42 Il s'y ajoute les morts de février 1919 dans le contexte de l'insurrection dite spartakiste puis de la résistance au Putsch de Kapp en 1920, la majeure partie. Une première pierre est apposée en 1920, « Ruhestätte der Opfer der Revolution », puis les tombes sont rassemblées en mémorial. En 1924, le lieu fait l'objet d'un aménagement d'ensemble toujours visible aujourd'hui (observation sur place), *cf.* aussi Danker, « Revolutionsstadt », 296. Les victimes militaires (Max Kreutzer, marin, Karl Rau, marin, Stefan Kloskomski, Lothar Faja tués le 3) sont enterrées au carré militaire du Nordfriedhof sans faire l'objet d'une mise en scène particulière. On ne les distingue en rien, dans la visite aujourd'hui, des autres soldats tués en 14–18. Rien n'indique non plus les circonstances de la mort, alors que le carré comporte plusieurs mémoriaux de la guerre de 14–18.

43 Voir Hans Maur, « Bewahren und Verweigern des Vermächtnisses der deutschen Novemberrevolution 1918/1919 – Zum Umgang mit Denkmälern in Deutschland », *75 Jahre Deutsche November-Revolution, Schriftenreihe der Marx-Engels Stiftung* 21, Bonn 1994, 208–209.

44 Maur, « Bewahren », 215, Auge, « Aufstand », 280.

45 *Statistische Monatshefte Schleswig-Holstein* 34–1 (janvier 1982), 14–15, Jürgen Jensen/Peter Wulf (dir.), *Geschichte der Stadt Kiel*, Neumünster 1991, 417–418, Auge « Aufstand… », 283.

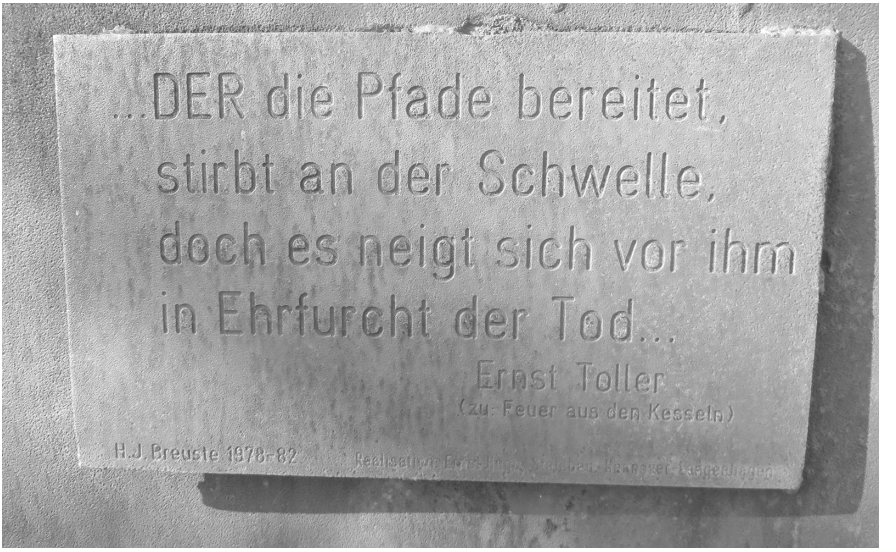
46 Oliver Auge, « Problemfall Matrosenaufstand. Kiels Schwierigkeiten im Umgang mit einem Schlüsseldatum seiner und der deutschen Geschichte », *Demokratische Geschichte* 25 (2014), 313*sqq.*

Cliché 2 : « Wik » par Hans-Jürgen Breuste, Kiel, mai 2018.

encore l'interprétation du coup de poignard dans le dos, le premier justifiant même la pertinence de la sortie de la marine fin octobre 1918.[47] La CDU, devenue majoritaire dans la ville reste à distance et ne participe pas, en tant que groupe, à l'inauguration.[48] Elle propose, en riposte, de rebaptiser le parc choisi au nom « Gustav-Noske », que l'on doit honorer pour avoir contenu la révolution et ainsi permis à la démocratie parlementaire de triompher. Du coup, les Grünen répliquent en souhaitant le baptiser du nom des marins fusillés Köbis et Reichpietsch. Au final le FDP propose de garder le nom de Ratsdienergarten… Une citation d'Ernst Toller gravée par l'artiste fait aussi polémique car son auteur, qui participa à la République des conseils en Bavière (1919) – et le texte – illustreraient la fusion voulue entre les événements des trois années révolutionnaires 1917, 1918 et 1919.[49]

L'œuvre porte en effet une citation d'Ernst Toller qui n'est pas rapportée directement à la révolte de Kiel. Elle est tirée du recueil *Poèmes des prisonniers* (*Gedichte der Gefangenen*, 1921), reprise dans son poème « Den Toten der Revolu-

47 Auge, « Aufstand… », 280–282, *id.*, « Problemfall… », 312–313.
48 Jensen/Wulf (dir.), *Geschichte der Stadt Kiel*, 451.
49 Auge, « Aufstand », 282.



Cliché 3 : Inscription pour l'œuvre « Wik », Kiel, mai 2018.

tion »[50] et en exergue de *Feuer aus den Kesseln*, une pièce qui expose avant tout l'épisode de Wilhelmshaven en 1917. Or sur l'œuvre de Breuste figure la mention de la reprise, et non l'œuvre originale, ce qui la rattache en première instance à la révolte de 1917 (et non à la Révolution « républicaine » de Kiel), prétexte à la contestation. Les poèmes sont pourtant bien dédiés « aux morts sans nom de la révolution allemande ».[51] En ce sens la citation n'est pas anachronique. Reste qu'à nouveau, la mémoire littéraire des marins devient enjeu d'espace public et même s'y grave ici, montrant la labilité des supports.

En tous les cas, le soixantenaire marque une rupture irréversible : la révolte des marins intègre l'espace urbain. Ainsi la fusillade du 3 novembre « premier coup de feu de la Révolution » est-elle rappelée, à l'occasion du jubilé des 75 ans, 1994 par un relief de bronze (Hilger Schmitz), qui représente la fusillade sur l'immeuble (Feldstrasse 5) aujourd'hui occupé par un organisme caritatif de tra-

50 Publié dans le recueil *Vormorgen* (1924) qui reprend en partie les *Gedichte*, *cf.* René Eichenlaub, *Ernst Toller et l'expressionnisme politique*, Paris 1980, 128, 136, 198.

51 « Wer [DER sur le monument qui reprend la formulation de la pièce] die Pfade bereitet, stirbt an der Schwelle, doch es neigt sich vor ihm in Ehrfurcht der Tod » (Qui prépare le chemin, meurt sur le seuil. Cependant la mort s'incline en vénération devant lui »), Ernst Toller, *Gedichte der Gefangenen. Ein Sonettenkreis*, München 1921, https://www.gutenberg.org/files/52220/52220-h/52220-h.htm (consulté le 26.02.2023).

dition socialiste, l'Arbeiterwohlfahrt (AWO). Il est accompagné d'une plaque qui reprend un texte gravé sur l'œuvre, difficilement lisible, qui rappelle l'événement et le présentise : « L'AWO se souvient de ces hommes [les victimes] et rappelle que la démocratie, la justice sociale et la paix sont des exigences constantes ». Progressivement, la commémoration des Marins s'institutionnalise dans la ville.

Rostock : paix, guerres et luttes autour de Köbis et Reichpietsch

En RDA, les tensions mémorielles se déploient dans un tout autre espace. La domination sans partage du discours du Parti communiste, la censure et le contrôle politique empêchent les contestations explicites des politiques de mémoire de l'État-SED. C'est ainsi que les marins rouges font partie du grand récit historique du pays et sont honorés sous de multiples formes : à travers des plaques dans l'espace public, dans les cimetières, par des mémoriaux d'ampleur variée, des œuvres d'art. Selon les lieux et les enjeux ces politiques valorisent les marins rouges comme icônes, Köbis et Reichpietsch en tant que figures, ou encore les combattants de la Volksmarinedivision de 1918–1919.[52] Derrière cet unanimisme de contrainte, l'histoire du monument aux marins révolutionnaires de Rostock, montre que cette mémoire est plus polyphonique qu'il n'y paraît. À la suite des soixante ans des événements de 1917 puis de 1918, le SED, notamment ses représentants locaux de Rostock décident d'honorer Köbis et Reichpietsch ainsi que les marins rouges par un grand mémorial sur le Kabutzenhof, lieu de débarquement des émissaires venus de Kiel en novembre 1918 et de la grande cérémonie mémorielle d'amitiés germano-soviétiques en 1967. Ce projet devient central dans la politique artistique de mémoire du régime. Il se compose à la fois d'un relief représentant des scènes révolutionnaires de 1918 par Reinhard Dietrich et d'une sculpture, une des plus massives de l'époque en RDA, des deux marins par Wolfgang Eckardt. L'érection de cette sculpture s'étale sur presque dix ans (1968–1977), en raison justement des tensions à l'œuvre.

Celles-ci montrent que l'icône des marins est moins monolithique que l'usage officiel ne le laisse voir. Le premier élément de frottement tient aux variations du grand récit du SED. Ancré dans la production de martyrs et héros combattants à ses débuts, sous Ulbricht – d'où la polarisation sur Köbis et Reichpietsch –, il évolue dans les années 1970, quand le régime cherche à donner une image de stabilité vers des héritages plus génériques, à se rapprocher de l'URSS. Ainsi les

52 Pour plus de détails sur ces aspects, Offenstadt, « Die ‚Roten Matrosen' von 1917… ».

deux « martyrs » allemands de 1917 s'effacent du projet final qui n'est plus spécifiquement en leur mémoire mais qui est désigné comme le mémorial (*Ehrenmal*) des « marins rouges » ou « révolutionnaires ».[53] Le nom des deux fusillés de Cologne-Wahn finit par disparaître même complètement de nombreuses présentations du lieu.[54]

Plus encore, entre le sculpteur Wolfgang Eckardt et les autorités du SED, les tensions perdurent sur des années. Marqué par la Seconde Guerre mondiale, pacifiste, l'artiste (né en 1919) entend d'abord représenter les deux marins en victimes, succombant sous les balles de la réaction.[55] Les dirigeants du Parti, jusqu'à Ulbricht lui-même, souhaitent au contraire afficher une classe ouvrière combattante et triomphante.[56] Ce qui implique donc d'effacer la scène de l'exécution, de la mort sans défense, l'image de simples marins victimes de l'arbitraire de la justice militaire. Ils souhaitent ainsi, contrairement à ce qui s'est passé dans la révolte de Wilhelmshaven, en outre, deuxième point de tension, des marins représentés en armes, et en uniforme selon les demandes de la Volksmarine. Eckart doit se plier et proposer de nouvelles esquisses. Mais la déposition d'Ulbricht en mai 1971 permet de rebattre les cartes. Finalement les marins seront dépouillés de tout attribut. Mais il faut attendre 1977 pour que la levée de toutes les tensions et tous les obstacles permette d'ériger et d'inaugurer le mémorial.[57]

Finalement à l'Ouest comme à l'Est les discours de l'ordre militaire, voire militaristes se heurtent à des lectures critiques des conflits passés et donc à des interprétations différenciées des actions des « marins rouges ». À partir des années 1990, avec la disparition de la RDA, la polarité s'adoucit, les tensions s'estompent en partie.[58] C'est à l'étude de ce mécanisme qu'est consacrée la partie suivante.

---

53 Une des premières mentions de l'ensemble comme *Ehrenmal* « der Revolutionären Matrosen » et non plus « Köbis-Reichpietsch » jusque-là, se trouve dans une lettre de Lorenz (section « Kultur » de Rostock) à Kurt Bork, Stellvertreter des Ministeriums für Kultur, 19 novembre 1970, Archives du Land, Greifswald (LAG), SED-BL-IV/B/2.9/04/541. Il y une oscillation et une incertitude entre les deux formulations « marins rouges » et « marins révolutionnaires » dans les années 1970 (voir LAG, SED-KL Nr. IV/D/4/07/228, n°42–43 Abt. Wissenschaft. Bildung und Kultur. Information für den Genossen Kochs). Occasionnellement on trouve encore la mention de l'intitulé initial « Ehrenmal Köbis Reichpietsch » combiné avec « Gedenkstätte der revolutionären Matrosen », comme dans un rapport de 1989, « Baufachliche Stellungnahme », 03.04.1989, archives municipales de Rostock, Bestand Schifffahrtsmuseum. 2.1.13.2.7.

54 Horst Witt, *Rostock*, Leipzig 1977, 100.

55 Entretien avec Ilse-Dore Eckardt, Rostock (1er mai 2016).

56 Lettre de Wolfgang Eckardt à Harry Tisch, 11 août 1970, LAG, SED-BL-IV/B/2.9/04/541.

57 Sur ce processus, Offenstadt, « Die ‚Roten Matrosen' von 1917… ».

58 Voir pour la Marine de la République fédérale, Auge, « Aufstand… », 276 et 281.

3 Désactivation et intégration depuis les années 1990

Plusieurs évolutions convergent, dans cette décennie, pour désactiver le potentiel à la fois subversif et conflictuel des « marins rouges ». La chute du bloc de l'Est rend sans objet leur mémoire comme contre-récit officiel face à l'Ouest, face à la RFA, et vice-versa, leur dévalorisation face à l'héroïsation de l'Est. Du coup, les forces conservatrices de l'Ouest ont moins d'arguments, si ce n'est de motivations, pour délégitimer les actions des rebelles de la marine. Plus généralement l'éloignement des faits participe aussi à leur neutralisation relative, tous les acteurs de l'époque disparaissent physiquement : les tout derniers soldats de 14–18 meurent autour de 2008, Lothar Popp et Karl Artelt ont disparu en 1980 et 1981, Hans Beckers, compagnon et mémorialiste de Köbis et Reichpietsch, en 1971. Les progrès et le développement de l'historiographie contribuent aussi à dépeindre les événements sous de multiples angles, plus éloignés des historiographies engagées des années 1950–1970. La République de Weimar est réévaluée à différentes échelles.[59]

Oubli et effacement à l'Est

La mémoire des marins rouges sur le territoire de l'ex-Allemagne de l'Est subit un double processus d'effacement et d'oubli. Les statues, qui sont maintenues, ne font l'objet, jusque récemment, ni de valorisation, ni parfois d'entretien, tant et si bien qu'à Rostock, le grand mémorial est aujourd'hui en piteux état et rendu difficilement accessible par des barrières d'éloignement (Cliché 4), jusqu'à un intérêt renouvelé il y a peu des autorités locales.[60] Le petit musée à l'intérieur du socle de la statue, déjà fermé est définitivement clos. Rien n'indique qu'il ré-ouvre autrement.

59 Wolfgang Niess, *Die Revolution*, 406*sqq.*, et les travaux de Benjamin Ziemann, récemment « Die Weimarer Republik nach 100 Jahren: Zwischen Historisierung und Aktualisierung », traduction allemande d'un texte paru dans *Doitsu-kenkyū = Deutschstudien* 54 (2020), 6–17. Merci à lui pour l'envoi de ce texte.

60 Voir l'exposition récente et son catalogue d'accompagnement : *Reichpietsch, Köbis, Revolutionäre Matrosen. Zur Geschichte einer Gedenkstätte.* Ausstellung im Kröpeliner Tor, 8. November bis 3. Februar 2019 et Katrin Zimmer, « Matrosendenkmal wird erst 2020 saniert », *Norddeutsche Neueste Nachrichten* (17 septembre 2019).

Cliché 4 : Monument aux marins révolutionnaires de Wolfgang Eckardt, Rostock, novembre 2015.

Nous avons recensé à Berlin, neuf mémoriaux propres aux « marins révolutionnaires ».[61] Quatre disparaissent après 1990. Ils concernent tous la Volksmarinedivision. L'iconoclasme et les réaménagements de l'après-1990 ont en effet conduit à une sévère amputation de la mémoire communiste et en particulier de cette Volksmarinedivision si valorisée dans le grand récit du SED. Cinq sont toujours visibles. Comment s'articulent ici effacement et préservation ?

La dimension funéraire est sauvegardée au cimetière des *Märzgefallenen*, où furent amenés les morts des affrontements de décembre 1918, et d'autres combats de 1918–1919, à côté de ceux de 1848,[62] nommé en RDA « Revolutionsfriedhof » (Volkspark, Friedrichshain). Le cimetière avait été largement réaménagé en 1947–1948 en vue du centenaire. Une stèle y fut apposée en 1948, qui reproduit une citation de Peter A. Steinhoff (Steiniger de son vrai nom) mêlant le destin des morts

61 Hans Maur signale une plaque dans la Rennbahnstrasse (Weißensee) pour des marins rouges abattus lors de la répression de la grève insurrectionnelle de mars 1919, mais nous n'en avons pas trouvé trace par ailleurs, sauf à considérer qu'il s'agisse de celle des « spartakistes » sans évocation de marins (1959), Maur, « Bewahren », 220. Jürgen Hofmann/Dietmar Lange, « Bestattungen und Erinnerungen an die Toten der Revolutionskämpfe im Frühjahr 1919 », in : Gaida/Kitschun, *Die Revolution,* 258

62 Voir à ce sujet récemment, Gaida/Kitschun, *Die Revolution.*

de 1848 et de 1918.[63] La RDA l'aménagea de nouveau en 1956–1960 en particulier autour du 40e anniversaire de la Révolution allemande, même si la valorisation du Cimetière des socialistes à Friedrichsfelde déclassa le lieu de mémoire au début des années 50.

Trois sarcophages y honorent alors les victimes de la Révolution, et notamment, on l'a dit, les marins rouges tués le 24 décembre 1918.[64] Ils portent respectivement une citation de Karl Liebknecht, une de Walter Ulbricht et le nom des « héros de la Révolution » (*Helden der Revolution*). La commission chargée en 1993 d'évaluer les monuments de Berlin-Est préconisa leur retrait, ce qui ne semble pas avoir eu de suite.[65] Une statue d'un marin en arme sculptée par Hans Kies complète l'ensemble (inauguré en 1961).[66]

Avec le développement culturel et patrimonial de Berlin, le cimetière, longtemps peu valorisé,[67] puis fermé en travaux, fait désormais l'objet d'une présentation renouvelée autour d'une exposition en rotonde, ouverte en 2011. Une association (Paul-Singer-Verein, qui valorise la mémoire de cette grande figure de la social-démocratie autour de buts démocratiques plus larges) en est en charge et le promeut pour en faire un monument national. Un container a été installé pour servir d'accueil et compléter le dispositif. En 2018, il est renouvelé avec une exposition (septembre) qui traite de la Révolution de 1918, accompagnée de tout un programme historique et culturel inscrit dans l'immense ensemble commémoratif

63 Heinz Warneke, « Gedenken an die Revolutionsopfer von 1848 und 1918. Zur Erinnerungskultur auf dem Märzgefallenenfriedhof im Friedrichshain seit 1918 », in : Christoph Hamann/Volker Schröder (dir.), *Demokratische Tradition und revolutionärer Geist. Erinnern an 1848 in Berlin*, Herbolzheim 2010, 111.

64 Hans Maur, *Gedenkstätten der Arbeiterbewegung in Berlin-Friedrichshain/Mahn-, Gedenk- und Erinnerungsstätten der Arbeiterbewegung in Berlin-Friedrichshain. Beiträge zur Geschichte der Berliner Arbeiterbewegung*, [1981], 24–28, Susanne Kitschun, « Der Friedhof der Märzgefallenen. Kulturdenkmal und Erinnerungsort der europäischen und deutschen Demokratiegeschichte », in : Gaida/Kitschun, *Die Revolution*, 270 : c'est en 1958 que les tombes sont ainsi désindividualisées, il aurait été difficile à cette époque de reconstituer les inhumations primitives de 1918–1919.

65 Maur, « Bewahren », 220.

66 Une copie est installée dans la ville de Strausberg, qui abrite les quartiers-généraux de l'armée, en 1979, selon l'inventaire de la ville, à l'occasion du jour « der Kämpfer gegen den Faschismus und den imperialistischen Krieg » : https://www.stadt-strausberg.de/denkmaeler-2/ (consulté le 18.10.2022).

67 Encore peu de valorisation lors de notre visite en 2007. Les opérations commencent en 2009, *cf.* https://paulsinger.de et Susanne Kitschun/Ralph-Jürgen Lischke (dir.), *Grundstein der Demokratie. Erinnerungskultur am Beispiel des Friedhofs der Märzgefallenen in Berlin-Friedrichshain*, Bern 2012. Et en français : Martin Düspohl/Susanne Kitschun, « Le cimetière des victimes de mars 1848 à Berlin : un lieu de mémoire pour les fondements de la démocratie », *Le sujet dans la cité* 2 (2012), 195–206.

Cliché 5 : Sculpture de Hans Kies à Strausberg, août 2014.

de la ville «100 Jahre Revolution Berlin 1918/19»,[68] puis l'ensemble est refait (2018–2019). La transition s'achève ainsi du mémorial RDA, siège d'une commémoration politique, à un lieu patrimonial, muséographié, porteur de valeurs consensuelles qui doit servir à «l'apprentissage et la participation démocratique».[69] C'est sans aucun doute le mélange de 1848 – une tradition démocratique «positive»[70] – et 1918 qui a en quelque sorte sauvé et patrimonialisé la mise en scène de la RDA et celle de 1918. La sauvegarde de 1848 emportant en quelque sorte avec elle l'ensemble du lieu de mémoire. La question du maintien de la sculpture du Marin rouge et des citations de Liebknecht et Ulbricht fut cependant, à nouveau, posée au cours du processus et il est prévu qu'elle continue à l'être auprès des visiteurs.[71]

De même on peut toujours voir la plaque rappelant Albin Köbis devant sa maison natale à Pankow (Schulzestraße 36, Cliché 6) et le monument RDA des années 50 au cimetière de Marzahn pour les frères marins Fritz et Albert Gast tués dans les combats berlinois de 1919, sur lequel est représenté un poing levé et fermé.[72]

Mais c'est là sans enjeu tant les deux lieux sont excentrés et peu passants. À Mitte, autour des lieux de combats de fin 1918–début 1919 en revanche, les objets de mémoire disparaissent. Autour de la Marstall, les deux plaques qui rappelaient l'action de la Volksmarinedivision sur place ont été démontées en 1990. L'une était un hommage général,[73] l'autre à Paul Wieczorek, un des dirigeants de l'unité tué

68 http://www.friedhof-der-maerzgefallenen.de/veranstaltungenneu/429/revolution-revisited-i.html (consulté le 18.10.2022).

69 Kitschun/Lischke (dir.), *Grundstein*, 6.

70 Kitschun/Lischke (dir.), *Grundstein*, 56, 62, Kitschun, «Der Friedhof der Märzgefallenen», 276.

71 Kitschun/ Lischke (dir.), *Grundstein*, 99, 106–108, 114.

72 «Dem Gedenken der am 12. März 1919 vom Freikorps Lüttwitz ermordeten Matrosen Gebrüder Fritz u. Albert Gast», noté sur place. À l'initiative de la famille, ils eurent une tombe individuelle contrairement à d'autres tués des combats de mars à Lichtenberg dans une fosse commune. La pierre tombale fut érigée en 1957 et inaugurée avec des survivants des événements et des employés d'entreprises de Lichtenberg, des marins et soldats de la NVA, Hofmann/Lange, « Bestattungen», in : Gaida/Kitschun (dir.), *Die Revolution*, 252, 256.

73 Posée en 1960 et démontée en 1990, selon le site des plaques de Berlin. Elle disait «In den Revolutionsjahren 1918–19 tagte im Marstall das Revolutionskomitee der Volksmarinedivision. Hier fielen im Kampf für eine freie deutsche Republik im erbitterten Widerstand gegen Reaktion und Militarismus rote Matrosen und Spartakus-Kämpfer (Pendant les années de la Révolution 1918–1919 siégea aux Écuries, le Comité révolutionnaire de la division populaire de la Marine. Ici tombèrent des marins rouges et des combattants spartakistes en luttant pour une République libre allemande, dans une résistance acharnée contre la Réaction et le Militarisme)» (https://www.gedenktafeln-in-berlin.de/, consulté le 18.10.2022).

Cliché 6 : Plaque mémorielle sur la maison de naissance d'Albin Köbis, Berlin-Pankow, avec une confusion entre l'émeute de 1917 et la révolution de 1918, février 2015.

en novembre 1918.[74] C'est un véritable retournement de l'espace public : la plaque générale était en effet un lieu valorisé de la RDA, comme le montre un film de 1978 qui met en scène le lien entre les marins d'hier et ceux d'aujourd'hui.[75] Un long plan montre les hommes de la Volksmarine se recueillant devant la plaque évoquant leurs prédécesseurs. De même deux plaques qui évoquaient l'assassinat de

74 La plaque, posée en 1988 dans le passage vers la 2e cour de la Marstall, portait l'inscription suivante : « An dieser Stelle wurde in der Nacht vom 14. zum 15. November 1918 der erste Kommandeur der Volksmarinedivision PAUL WIECZOREK von einem Konterrevolutionär ermordet (À cet endroit, dans la nuit du 14 au 15 novembre 1918, le premier commandant de la Division de la marine populaire, Paul Wieczorek a été assassiné par un contre-révolutionnaire) ». Elle fut retirée en octobre 1991 selon le site des plaques de Berlin (https://www.gedenktafeln-in-berlin.de/, consulté le 18.10.2022).

75 *Matrosen in Berlin*, DEFA, Günter Jordan, 1978. Visionnable ici : https://www.filmportal.de/video/matrosen-in-berlin (consulté le 18.10.2022). La scène en question se trouve à la 49e minute. Le film dans son ensemble reprend le discours historique du SED et alterne images fixes, principalement, et images animées de l'époque avec une voix off.

mars 1919 sur l'immeuble de la Französische Straße 32, devenu celui de l'Aufbau Verlag, ont aussi été démontées avec la *Wende*.[76]

Il ne reste donc comme trace qu'une plaque sur les cinq du temps de la RDA, celle apposée devant la Maison de la Marine, le lieu où siégea la Volksmarinedivision après son accord avec le gouvernement, de janvier à mars 1919 (Märkisches Ufer 48).[77] Il demeure encore deux panneaux de bronze de Gerhard Rommel qui rappellent les combats de 1918 et qui représentent, entre autres des marins (reconnaissables à leur béret et à leur chemise). Lors de l'inauguration en 1988, la dédicace est faite « au combat héroïque des marins révolutionnaires et des Combattants spartakistes contre la réaction, 1918–1919 ».[78] Les marins sont aussi évo-

76 La plaque sur la rue (inaugurée le 11 mars 1954 à l'occasion de la cérémonie d'hommage du Bezirksleitung), disparut dès la fin juin 1991 selon le site Berlingeschichte.de. Elle disait : « Im Hofe dieses Hauses wurden am 11. März 1919 29 Matrosen der Volksmarinedivision durch die Konterrevolution ermordet – Ehre und Ruhm den gefallenen Kämpfern der deutschen Arbeiterklasse (Dans la cour de cette maison 29 marins de la division de la marine populaire ont été assassinés le 11 mars 1919 par la Contre-Révolution. Honneur et gloire aux combattants tués de la classe ouvrière allemande) ». La seconde plaque (inaugurée en 1949), qui se trouvait dans le passage à droite avant la cour, racontait ainsi l'épisode : « Am 11. März 1919 fielen im Hofe dieses Hauses 29 MATROSEN DER VOLKSMARINEDIVISION unter den Salven der Vorläufer des Faschismus als Märtyrer einer unvollendeten Revolution. Am 30. Jahrestag der Ermordung beschloß die Belegschaft des Aufbau-Verlages: einem Arbeiterstudenten ein Stipendium zu gewähren, die Volkssolidarität zu unterstützen, freiwillige Aufbauarbeit zu leisten und diese Tafel am 1. Mai 1949 zu enthüllen. Den gefallenen Revolutionären zum Gedächtnis, den Lebenden zur Mahnung (Le 11 mars 1919 dans la cour de cette maison sont tombés sous les balles des précurseurs du fascisme, 29 marins de la division de la marine populaire, comme martyrs d'une révolution inachevée. Pour le 30e anniversaire de cet assassinat, le personnel de la maison d'édition Aufbau a décidé d'accorder une bourse à un étudiant travailleur, de soutenir la *Volkssolidarität*, d'accomplir des travaux bénévoles et d'inaugurer cette plaque le 1er mai 1949. En mémoire des révolutionnaires tués, en avertissement aux vivants) », voir sur ces plaques, https://berlingeschichte.de/gedenktafeln/mit/o/opfer_aus_den_reihen_der_volks.htm (consulté le 18.10.2022) ; photos in : Lange, *Schießbefehl*, 79, 81.

77 Le texte est le suivant : « Hier befand sich von Januar bis März 1919 der Sitz der Volksmarinedivision, der bewaffneten Formation der revolutionären Arbeiter und Soldaten in der Novemberrevolution. In den schweren Kämpfen gegen die Konterrevolution stand sie fest an der Seite des Berliner Proletariats (Ici se trouvait de janvier à mars 1919 le siège de la division de la marine populaire, la formation armée des travailleurs et soldats révolutionnaires de la Révolution de novembre. Dans les durs combats contre la Contre-Révolution, elle se tint fermement du côté du prolétariat berlinois) ». Posée en 1980 – date incertaine –, démontée en 1992 puis remontée en 1994 selon le site des plaques de Berlin : https://www.gedenktafeln-in-berlin.de/suche (consulté le 18.10.2022). La plaque existait en effet auparavant, cf. Anna Dora Miethe, *Gedenkstätten. Arbeiterbewegung, Antifaschistischer Widerstand, Aufbau des Sozialismus*, Leipzig 1974, 26.

78 « […] an den heldenhaften Kampf der revolutionären Matrosen und Spartakuskämpfer 1918/19 gegen die Reaktion erinnert ». D'après le site du DDR-Museum de Berlin : https://www.ddr-museum.de/de/blog/2017/bronzereliefs-am-marstall (consulté le 18.10.2022).

qués dans un même contexte plus général sur le « mur sanglant » de Lichtenberg, où certains d'entre eux furent fusillés sommairement dans la répression du mouvement de grève révolutionnaire de mars 1919, dont les frères Gast, mais leur fonction n'est pas précisée.[79] Ces deux mémoriaux ne permettent pas cependant de spécifier l'action des « marins rouges » parmi les luttes de 1918–1919, ni de les séparer des Spartakistes.

Ce qui est frappant dans les disparitions, c'est qu'elles retirent avant tout un souvenir de « martyrs », à savoir des marins tués ou assassinés, tandis que demeurent des représentations plus génériques. Avec la fin du bloc soviétique, la mémoire matérielle des rebelles de 1917 et 1919 perd partout en force. Signalons aussi qu'à Dresde, les rues Köbis et Reichpietsch sont débaptisées. C'est à la fois signifier la disparition d'un panthéon qui ne fait plus sens, mais aussi son nécessaire oubli politique. Que les plaques aient disparu ou tombent dans l'oubli, ce sont des lieux cérémoniels qui se désactivent. Car, on l'a vu, elles servaient d'espace d'éducation et de pèlerinage au Régime.

Le temps du centenaire : une histoire intégrée à l'Espace urbain

Outre cette désactivation, l'époque du centenaire de la Grande Guerre et de la Révolution de 1918 se marque par une patrimonialisation de l'histoire des marins révoltés, avec des nuances. Celle-ci emprunte plusieurs chemins convergents, aussi bien à Berlin,[80] Wilhelmshaven qu'à Kiel. Il s'agit d'une part de la valorisation et de l'entretien du patrimoine matériel ou virtuel lié aux insurrections. À cela peut s'ajouter, d'autre part, la fabrique de nouveaux lieux et nouveaux objets pour le renforcer. Enfin, et c'est peut-être, dans le fond, le plus significatif, les villes portuaires proposent un véritable parcours sur les traces des marins. L'espace n'est plus simplement polarisé autour de quelques lieux emblématiques, mais il devient réticulaire.

---

79 Karl-Ludwig Schulze-Iburg/Hans Maur, *Gedenk- und Erinnerungsstätten der Arbeiterbewegung in Berlin-Lichtenberg, Kommission zur Erforschung der Geschichte der örtlichen Arbeiterbewegung bei der Kreisleitung der Sozialistischen Einheitspartei Deutschland Berlin-Lichtenberg*, 1973, 15–16. Un mémorial est inauguré en 1959 pour remplacer la plaque détruite par les Nazis puis de nouveau démontée, Hofmann/Lange, « Bestattungen », in : Gaida/Kitschun (dir.), *Die Revolution*, 257.

80 Nous ne pouvons reprendre ici l'ensemble du programme du centenaire berlinois de la Révolution de 1918, extrêmement dynamique, où l'histoire des marins rouges figurait dans différentes activités et expositions, et où le cimetière des *Märzgefallenen* fut un lieu actif.

Plus qu'à Kiel encore, dans le port militaire de Wilhelmshaven, la présence des marins rouges est avant le centenaire des événements insignifiante. Le seul lieu de mémoire notable est excentré et cantonné au cimetière (Ehrenfriedhof, Stadtparkallee).[81] Il s'agit d'un petit mémorial érigé, à l'initiative de la DGB, à la place d'un précédent détruit par les nazis, une action déjà promue par les Jusos. Il porte une citation du poète progressiste (puis nationaliste) Ferdinand Freiligrath (1810–1876). Il a été inauguré le 2 mai 1989.[82] Le projet d'un monument plus central (Adalbertplatz) échoua dans les années 1980, pour des raisons d'insuffisances budgétaires selon Hans Maur.[83]

Le centenaire est l'occasion d'en ériger un nouveau, à l'initiative de la gauche locale (SPD, DGB avec la fondation Desenz, August-Desenz-Drehorgelstiftung) un peu plus central (Denkmal zur Erinnerung an die Novemberrevolution 1918 in Wilhelmshaven). Il est installé le 10 novembre 2019 à l'entrée du jardin botanique (Gökerstr. 125) sur le lieu où, devant un rassemblement de soldats, travailleurs et citoyens de la ville, le 10 novembre 1918, le « Friedenssonntag », le Président du Conseil des travailleurs et soldats, Bernhard Kuhnt (1876–1946) proclama la « République socialiste d'Oldenburg-Frise Orientale » (Sozialistische Republik Oldenburg-Ostfriesland). L'œuvre de dimension modeste (Mátyás G. Terebesi) représente huit personnages anonymes sur une plaque de bronze, inspirée, selon l'artiste, d'une photo d'époque et dont les figures représentent l'ensemble des manifestants qui se sont alors engagés.

Surtout un parcours inauguré en mai 2018, à l'initiative de la Municipalité et du Musée allemand de la Marine (qui reçoit un soutien financier inédit de la ville pour un musée qui n'est pas municipal) sillonne la ville en permettant de retrouver les lieux des révoltes et événements de 1917–1919 : « Wilhelmshaven und die Revolution 1918/1919 » dénommé aussi « Revolutionspfad ». Il se compose de dix stations ; à chacune d'elles le visiteur retrouve des stèles informatives, d'un design élancé. Ces stèles sont bien visibles et d'une dimension suffisante pour attirer l'œil : l'une rapporte les événements généraux de la ville (identique d'un lieu à l'autre) et l'autre l'histoire propre du lieu, que les bâtiments demeurent ou aient disparu. Sur une vitre de plexiglas figurent des informations en allemand et en anglais, et des images, ainsi qu'un QR-Code pour accéder à des compléments, sous différentes

81 On trouvera de nombreuses informations et illustrations sur Wilhelmshaven sur le site d'Uwe Karwath (https://www.uwe-karwath.de/, consulté le 18.10.2022), que nous remercions pour les précisions complémentaires qu'il a bien voulu nous donner.

82 « O, steht gerüstet! seid bereit! o, schaffet, daß die Erde, Darin wir liegen strack und starr, ganz eine freie werde! ». D'après les informations rassemblées par Uwe Karwath, https://www.uwe-karwath.de/wilhelmshaven_abisz.html#E (consulté le 29.07.2022).

83 Maur, « Bewahren », 212–213.

modalités, en ligne :[84] chacune est appuyée sur un support en acier vieilli, rappelant le passé industriel de la ville (chantiers navals), qui solidifie l'ensemble. Un dépliant récapitulatif permet de se repérer et de circuler à l'échelle urbaine. L'un des lieux retenus est l'ancienne prison navale où ont été notamment détenus Köbis et Reichpietsch.[85] Un panneau y fait le lien entre les deux événements (1917 et 1918), et le lieu : la volonté déterminée des marins de libérer leurs camarades fin octobre 1918 tenait à la mémoire de ce qui était arrivé aux deux fusillés de 1917, dont figurent les photos. Cependant à Rüstersiel, au nord de Wilhelmshaven, l'auberge du cygne blanc n'a pas laissé de trace. Nous ne l'avons pas retrouvé, ni pu obtenir de renseignements de localisation. C'est pourtant le meeting des marins dans ce lieu qui a tout déclenché, ou presque.[86] À Wilhelmshaven, pour des raisons compréhensibles de pesée historique, le souvenir de 1918 écrase l'affaire de 1917, sans l'ignorer.

Kiel

La ville de Kiel a aussi mis en circuit touristique l'insurrection de novembre 1918 mais de manière seulement virtuelle (2013). Ce circuit propose une traversée de la ville en 11 étapes. Comme elles ne sont pas signalées sur place, les lieux sont plus ou moins évocateurs, contrairement à l'uniformisation relative permise à Wilhelmshaven par les panneaux. Certains ont été mémorialisés, d'autres pas. Le visiteur doit alors s'accrocher à ce qu'il reste. Chaque lieu fait l'objet d'une fiche de localisation et de documentation en ligne.

Mais surtout pour le centenaire de la révolte tout un programme est mis en place, pensé longtemps à l'avance. Autour d'un historien du SPD, Rolf Fischer, dès 2009 une association (*Initiativkreis*) est créée « Kiel und die Revolution 1918 » pour valoriser l'histoire de l'événement d'un point de vue touristique, l'intégrer dans le discours et l'identité urbaine, en ayant en ligne d'horizon le centenaire de 2018. Cette même année, la ville décide la commémoration annuelle de la Révolution.[87]

84 Visite sur place et Sebastian Urbanczyk, « Info-Parcours über Novemberrevolution », *Wilhelmshavener Zeitung* (15 février 2018), Stephan Giesers, « Auf den Spuren der Revolution », *Wilhelmshavener Zeitung* (16 juin 2018), Dennis Sanhordt, « Ein Scan für ‚Leichte Sprache' », *Wilhelmshavener Zeitung* (1er novembre 2018).

85 Pour le lieu à l'époque et les interrogatoires qui s'y déroulèrent, on pourra lire le témoignage du marin-chauffeur Hans Beckers, *Wie ich zum Tode verurteilt wurde. Die Marinetragödie im Sommer 1917*, Leipzig 1928, rééd. Frankfurt a. M. 1986, 48*sqq.*

86 Pour ce moment et le lieu, Beckers, *Wie ich zum Tode verurteilt wurde*, 42.

87 Auge, « Problemfall… », 319, 310.

En outre, en 2013, un comité municipal du centenaire est constitué. La place de la gare devient la « place des marins » de Kiel (2011), contre la CDU, mais aussi en retrait du souhait de l'Initativkreis qui aurait voulu « place de l'insurrection des marins » et un panneau informatif explique le sens de ce nom.[88] Les actions mémorielles se multiplient dès lors, avant même le centenaire.

Autour d'une grande et belle exposition au Musée de la Navigation, soutenue par le Comité et en lien avec les autres musées concernés, la révolte de 1918 envahit la ville pour l'anniversaire (avec d'autres expositions, du théâtre, des concerts…). L'appropriation de l'espace urbain se marque notamment à cette occasion, par différents parcours thématiques sur les traces de 1918 (la Révolution, le rôle des femmes…).[89]

À vrai dire, il n'agit pas d'une célébration ancrée dans un passé glorieux ou douloureux. Il est doublement actualisé et fait l'objet d'un consensus assez large au sein de la politique locale.[90] Une matrice discursive se met en place, au-delà même de la ville qui fait de l'événement, le point de départ de « la démocratie » en Allemagne. Sous différentes déclinaisons, c'est une expression que l'on retrouve sous la plume et dans les bouches des acteurs locaux, des élus, de la communication de la ville. L'insurrection des marins et travailleurs de Kiel conduisant à la proclamation de la République (9 novembre) et à l'instauration d'un régime démocratique, la République de Weimar (1919), l'action de Kiel devient alors le point origine. Le terme répandu est celui de « lieu de naissance de la démocratie » (« Geburtsort der Demokratie »).[91]

De ce discours d'ensemble la ville tire une action politique locale, l'« Aufstehen-Kampagne » : l'usage de l'exemple des marins pour les engagements contemporains. Les autorités municipales l'affirment clairement : « Le message de la

88 « Am Bahnhof erinnert jetzt der ‚Platz der Kieler Matrosen' an den Aufstand », https://www.shz.de/1477036 (consulté le 18.10.2022), Auge, « Problemfall… », 320.

89 Voir « Kiel steht auf für Demokratie », Jubiläumsprogramm, 1. Halbjahr 2018, dépliant. Et l'analyse parfois sévère d'Astrid Schwabe, « Erinnerungen an 1918 in Kiel – Schlaglichter auf die regionale Geschichtskultur im Gedenkjahr 2018 (unter Mitarbeit von M. Fröhlich) », *Demokratische Geschichte* 29 (2018), 171–198.

90 Schwabe, « Erinnerungen an 1918 in Kiel », 176–177, 195.

91 Voir le discours du Maire en 2011 pour l'inauguration de la place des Marins de Kiel. Le petit texte de présentation au dos des cartes postales éditées pour l'occasion dit ainsi : « Als ein Geburtsort der Demokratie in Deutschland feiert Kiel 2018 den 100. Jahrestag des Matrosenaufstands ». Ici c'est le pronom indéfini, parfois le pronom défini, *der.* « Am Bahnhof erinnert jetzt der ‚Platz der Kieler Matrosen' an den Aufstand », https://www.shz.de/1477036 (consulté le 18.10.2022). Le discours du Maire est plus modeste pour le centenaire, il s'agit alors d'une « Meilenstein auf dem Weg zur Demokratie » (brochure-programme du Centenaire).

révolte est transporté dans notre monde contemporain ».[92] Sur différents supports, très visibles (affichage urbain, site web, cartons distribués…), la « démocratie » promue par les Marins est présentisée sous la forme de combats démocratiques pour aujourd'hui, à travers des portraits de citoyens engagés du Kiel contemporain (comme pour l'aide aux migrants). Le titre d'ensemble est le suivant « Kiel se lève pour la démocratie » (« Kiel steht auf für Demokratie ») et trois thèmes se déclinent, outre la démocratie, Kiel se lève aussi pour l'engagement et le vivre ensemble. « Aujourd'hui aussi il y a des choses pour lesquelles il faut se lever ! »[93] La présentisation se marque par des affiches où les marins sont associés à des habitants de Kiel qui incarnent les valeurs mises en avant, par exemple, pour la démocratie, un membre du Conseil des jeunes, manifestement d'origine turc, avec devant lui, un ordinateur portable, une paire de baskets, et les marins rouges (un brassard l'indique) de 1918 en arrière-plan.[94]

Conclusions, entre tensions et patrimonialisation

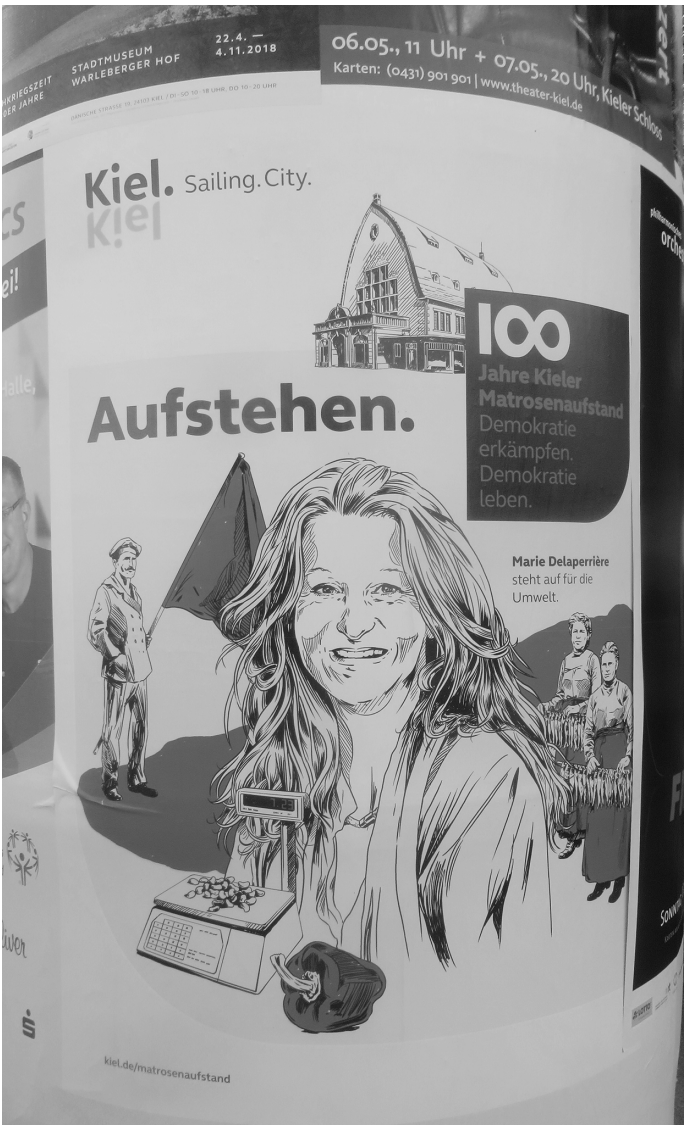
Les « Marins rouges » de l'automne 1918, qui furent longtemps des héros de la mémoire communiste, et plus largement de la gauche radicale, semblent topographiquement aujourd'hui largement intégrés dans le grand récit de l'Allemagne unifiée. Ils s'inscrivent dans les relectures contemporaines de l'Allemagne de Weimar, qui valorisent tout autant la dimension d'expérience(s) démocratique(s) que celle, longtemps dominante inscrite dans la problématique échec/réussite, dans la lecture d'une instable République qui finit par céder la place aux Nazis, héritage peu enviable.[95] C'est l'« Aufbruch in die Demokratie » selon le slogan retenu pour la commémoration de novembre 1918 de la ville de Hambourg. Les villes portuaires incarnent cette nouvelle mémoire contemporaine. Plus largement, les discours se multiplient pour ce centenaire, autour de ces liens « démocratie » d'hier,

92 *Aufstehen.* Das Magazin zum 100. Jubiläum des Matrosenaufstandes, « 100 Jahre Kieler Matrosenaufstand », *Kieler Nachrichten* (mai 2018), une brochure de présentation de la commémoration tirée à 100.000 exemplaires. « Die Botschaft des Aufstandes wird damit in die heutige Zeit transportiert », 3.

93 « 100 Jahre Kieler Matrosenaufstand », 6 : « Auch heute gibt es Dinge, für die es sich lohnt aufzustehen ».

94 Voir les remarques critiques d'Astrid Schwabe sur ce programme, « Erinnerungen an 1918 in Kiel », 196–197.

95 Sur les nouvelles lectures de Weimar, *cf.* Niess, *Die Revolution*, 406–418, Alexander Gallus, « Revival einer Revolution. Historisierung und Aktualisierung der Umbrüche von 1918/19 », in : Kinzler/Tillman (dir.), *1918*, 18–23, et les travaux de Benjamin Ziemann en général, notamment Nadine Rossol/Benjamin Ziemann (dir.), *The Oxford Handbook of the Weimar Republic*, Oxford 2022.



Cliché 7 : Affiche de la municipalité de Kiel reliant les marins révolutionnaires de 1918 et les engagements présents pour l'environnement, sur une colonne d'informations, mai 2018.

et « démocratie » d'aujourd'hui, interrogeant la façon dont les analyses de la première peuvent renforcer la seconde, ce qui favorise l'intégration des marins de Kiel dans une continuité et une pertinence contemporaines.[96]

À Rostock, tout récemment, le mémorial aux marins rouges est intégré dans la politique culturelle municipale, tandis qu'à Kiel et Wilhelmshaven, l'histoire des marins rouges est un élément du tourisme local. Cette patrimonialisation des rebelles de 1918 se marque par l'intégration relative par la CDU des marins dans le récit historique mis en avant. Ainsi à Kiel, le groupe local Westufer/Ravensberg organise-t-il en 2018 une visite « Sur les traces des marins de Kiel 1918 ».[97] Elle touche aussi les armées : lors d'un colloque de la Marine en 2018, le lieutenant de Vaisseau Tanja Merkl (qui s'affiche aussi CDU sur son compte twitter) souligne que les marins de Wilhelmshaven en 1917 ne luttent alors que pour leur bon droit contre des injustices et que le traitement des révoltés, de Köbis et Reichpietsch, est un contre-exemple pour la Marine contemporaine, qui se doit de considérer ses hommes avec compréhension et respect.[98] Aucun scandale public ici, comme en 1958.

Une telle patrimonialisation, dans son ensemble conduit souvent à minimiser, dès lors, deux dimensions des événements de 1918 : la dimension insurrectionnelle et plus encore la dimension sociale. En suivant le fil d'une démocratie l'autre (1918, Weimar, puis après 1945 en RFA et 1990), celui de la République des Conseils – donc d'autres formes d'organisation du pouvoir – est relégué au second plan, laissé aux historiens, voire toujours inquiétant. En effet, cette patrimonialisation, massive comme on vient de le montrer, n'est pas sans susciter des résistances, ni des différenciations. Si les marins de Kiel en 1918 s'intègrent dans la « grande histoire », ceux de Wilhelmshaven en 1917, en pleine guerre encore, suscitent toujours des clivages, en particulier dans les milieux militaires et officiels.

---

96 Voir ainsi les différents discours des autorités administratives et politiques du Schleswig-Holstein à Kiel pour la conférence inaugurale de l'exposition *1918 Die Stunde der Matrosen*, Kiel, 6 mai 2018.

97 http://www.cdu-westufer.de/artikel/stadtrundgang-auf-den-spuren-der-kieler-matrosen-1918 (consulté le 18.10.2022) : « STADTRUNDGANG AUF DEN SPUREN DER KIELER MATROSEN 1918. Zusammen mit dem Historiker Dr. Martin Rackwitz wollen wir uns auf die Spuren der Kieler Matrosen 1918 begeben. Herzliche Einladung! »

98 Tanja Merkl Kapitänleutnant, « Köbis und Reichpietsch! Renitente, enttäuschte Seeleute oder Rebellen für das Streben nach Frieden und Gerechtigkeit? », 58. Historisch-Taktische Tagung der Marine 2018, „Menschen in Grenzsituationen – Handeln und Führen im Widerstreit von Moral und Maßgabe, Wahrnehmung und Wirklichkeit" – Vortrag 5 – Lehrgangsteilnehmer MFA Stufe II (B-Lehrgang) und im Herzen Minör 1. Inspektion, Marineoperationsschule Bremerhaven. En ligne sur le site de l'Institut Maritime Allemand : https://deutsches-maritimes-institut.de/ (consulté le 26.02.2023).

En regard, Die Linke prend en charge la mémoire des deux marins fusillés en défendant l'accès libre au cimetière de Wahn, en réclamant le débaptême des moles Scheer et Tirpitz à Kiel à leur profit,[99] et en demandant leur intégration dans l'histoire et les « traditions » de la Bundeswehr. La cause s'inscrit dans celle, plus large, qui interroge la présence d'officiers compromis avec le militarisme ou les nazis dans les dénominations et traditions de la marine et l'armée. Les demandes de réhabilitation conduisent les services du Bundestag à produire deux rapports sur le sujet, l'un sur les conditions juridiques d'une éventuelle réhabilitation, l'autre sur les enjeux historiques des événements de 1917 (novembre 2017).[100] Plus encore, Die Linke soulève à plusieurs reprises le cas de la mémoire de Köbis et Reichpietsch à propos des règles édictées sur l'héritage historique de l'armée en 2018 (« Traditionserlass »). La réponse du gouvernement, de l'armée par là même, est tranchante, éloignée du discours du lieutenant de Vaisseau Merkl, aussi primaire historiquement que discutable politiquement : « Les marins Max Reichpietsch (1894–1917) et Albin Köbis (1892–1917) avaient pour but politique la constitution d'une République des conseils antidémocratique, selon le modèle soviétique. Ils ne peuvent pas être inscrits dans la tradition des forces militaires d'une démocratie ».[101] Il arrive même que cette mise à distance revienne sur les marins de Kiel : l'officier de Marine et historien Jörg Hillmann, directeur du centre d'histoire et sciences sociales militaires de l'armée (Potsdam), peut encore, en s'exprimant dans le cadre des célébrations de 2018 refuser que les marins de 1918 fassent partie de « l'héritage de la marine » ![102] Ultimes reliques de la guerre froide des marins rouges ou reconfiguration profonde des enjeux politiques du passé ?

99 C'est une demi-victoire puisque les Amiraux douteux disparaissent sans que les fusillés n'apparaissent : https://www.sueddeutsche.de/politik/verteidigung-rostock-nach-traditionserlass-tirpitz hafen-in-kiel-umbenennen-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-200219-99-980700 (consulté le 18.10. 2022).

100 Deutscher Bundestag, Wissenschaftliche Dienste, *Parlamentarische Rehabilitierung Verurteilter. Zum Todesurteil gegen die Matrosen Köbis und Reichpietsch*, 3 décembre 2017, Deutscher Bundestag, Wissenschaftliche Dienste, *Rechtskraft von Urteilen der kaiserlichen Militärjustiz. Die Todesurteile gegen Reichpietsch und Köbis im Sommer 1917*, 8 novembre 2017.

101 « Die Matrosen Max Reichpietsch (1894–1917) und Albin Köbis (1892–1917) stehen in ihrer politischen Zielsetzung jedoch für die Errichtung einer antidemokratischen Räterepublik nach sowjetischem Vorbild. Für Streitkräfte einer Demokratie können sie daher nicht traditionswürdig sein » ; Deutscher Bundestag Drucksache 19/14951 19. Wahlperiode. Antwort der Bundesregierung auf die Kleine Anfrage der Abgeordneten Jan Korte, Christine Buchholz, Ulla Jelpke, weiterer Abgeordneter und der Fraktion DIE LINKE.– Drucksache 19/13770 – Umsetzungsstand des neuen Traditionserlasses in der Marine, 10.

102 « Wenn die Frage gestellt wird, ob die Matrosen des Jahres 1918 nun traditionswürdig für die Bundesrepublik Deutschland und unsere heutige deutsche Marine sind, so verneine ich das » ; *Die See revolutioniert*, 58.

Ainsi, si la dialectique contemporaine de la tension et de la patrimonialisation tend à fortifier le second aspect, ces propos montrent que rien n'est stabilisé.

Nous adressons tous nos remerciements à l'Institut d'histoire moderne et contemporaine (IHMC), et en particulier à son directeur Jean-Luc Chappey, pour le soutien et le financement des missions nécessaires à ce travail.

Bibliographie

Documents d'archive

Landesarchiv Greifswald, SED-BL-IV/B/2.9/04/541 ; SED-KL Nr. IV/D/4/07/228.
Stadtarchiv Köln
Stadtarchiv Rostock, Bestand Schifffahrtsmuseum
Archiv Werner Ortmann, Korschenbroich

Textes publiés

Auge, Oliver, «Problemfall Matrosenaufstand. Kiels Schwierigkeiten im Umgang mit einem Schlüsseldatum seiner und der deutschen Geschichte», *Demokratische Geschichte* 25 (2014), 307–328.

Badia, Gilbert, *Le Spartakisme. Les dernières années de Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht 1914–1919*, Paris 1967.

Beckers, Hans, *Wie ich zum Tode verurteilt wurde. Die Marinetragödie im Sommer 1917*, Leipzig 1928, rééd. Frankfurt a. M. 1986.

Brandis, Cordt von, *Baltikumer. Schicksal eines Freikorps*, Berlin 1939.

Danker, Uwe, «Revolutionsstadt Kiel. Ausgangsort für die erste deutsche Demokratie», *Demokratische Geschichte* 25 (2014), 285–306.

Delporte, Florent, «Les relations complexes entre le SPD et l'armée à l'époque du réarmement et de la guerre froide (1948–1960). Hostilité, acceptation d'un mal nécessaire ou volonté de (ré) conciliation ?», in : Corine Defrance/Françoise Knopper/Anne-Marie Saint-Gille (dir.), *Pouvoir civil, pouvoir militaire en Allemagne*, Villeneuve d'Ascq 2013, 169–186.

Deutscher Bundestag Drucksache 16/6906 16. Wahlperiode 29. 10. 2007, Antwort der Bundesregierung auf die Kleine Anfrage der Abgeordneten Ulla Jelpke, Petra Pau, Sevim Dagdelen, weiterer Abgeordneter und der Fraktion DIE LINKE.

Deutscher Bundestag, Drucksache 16/6670.

Deutscher Bundestag Drucksache 19/14951 19. Wahlperiode. Antwort der Bundesregierung auf die Kleine Anfrage der Abgeordneten Jan Korte, Christine Buchholz, Ulla Jelpke, weiterer Abgeordneter und der Fraktion DIE LINKE.

Deutscher Bundestag, Wissenschaftliche Dienste, Parlamentarische Rehabilitierung Verurteilter. Zum Todesurteil gegen die Matrosen Köbis und Reichpietsch, 3 décembre 2017.

Deutscher Bundestag, Wissenschaftliche Dienste, Rechtskraft von Urteilen der kaiserlichen Militärjustiz. Die Todesurteile gegen Reichpietsch und Köbis im Sommer 1917, 8 novembre 2017.

Drucksache 19/13770 – Umsetzungsstand des neuen Traditionserlasses in der Marine.
Düspohl, Martin/Kitschun, Susanne, «Le cimetière des victimes de mars 1848 à Berlin : un lieu de mémoire pour les fondements de la démocratie», *Le sujet dans la cité* 2 (2012), 195–206.
Echternkamp, Jörg, *Soldaten im Nachkrieg. Historische Deutungskonflikte und westdeutsche Demokratisierung 1945–1955*, München 2014.
Eichenlaub, René, *Ernst Toller et l'expressionnisme politique*, Paris 1980.
« Elf Mann ohne Musik », *Die Zeit* (14 novembre 1958).
Gaida, Oliver/Kitschun, Susanne (dir.), *Die Revolution 1918/19 und der Friedhof der Märzgefallenen*, Berlin 2021.
Giesers, Stephan, «Auf den Spuren der Revolution», *Wilhelmshavener Zeitung* (16 juin 2018).
Gietinger, Klaus, *Blaue Jungs mit roten Fahnen. Die Volksmarinedivision 1918/1919*, Münster 2019.
Hafenstein, H., «Die revolutionären Traditionen der Volksmarine», *Marinewesen* 4–9 (1965), 1027–1045.
Horn, Daniel, *The German Naval Mutinies of Word War I*, New Brunswick 1969.
Huck, Stephan, «Die deutschen Marinen und die Revolution von 1918/19», in : *Die See revolutioniert das Land. Die Marine und die Revolution 1918/1919*, Wilhelmshaven 2017, 13–22.
Jensen, Jürgen/Wulf, Peter (dir.), *Geschichte der Stadt Kiel*, Neumünster 1991.
Jones, Mark, *Founding Weimar. Violence and the German Revolution of 1918–1919*, Cambridge 2016.
Jungclas, Georg, *1902–1975. Von der proletarischen Freidenkerjugend im Ersten Weltkrieg zur Linken der siebziger Jahre: eine politische Dokumentation*, Hamburg 1980.
Kinzler, Sonja/Tillmann, Doris (dir.), *1918. Die Stunde der Matrosen. Kiel und die deutschen Revolution 1918*, Darmstadt 2018.
Kitschun, Susanne/Lischke, Ralph-Jürgen (dir.), *Grundstein der Demokratie. Erinnerungskultur am Beispiel des Friedhofs der Märzgefallenen in Berlin-Friedrichshain*, Bern 2012.
Lange, Dietmar, *Schießbefehl für Lichtenberg. Das gewaltsame Ende der Revolution 1918/19 in Berlin* (Begleitbroschüre zur gleichnamigen Ausstellung), Berlin 2019.
Lübcke, Christian, « ‚Hat nichts mit Wahrheitsfindung zu tun'. Der Kieler Matrosenaufstand von 1918 und die deutsche Militärgeschichtsschreibung», *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 68/4 (2020), 505–533.
Materna, Ingo, *Geschichte der revolutionären Berliner Arbeiterbewegung 1917–1919*, Berlin 1978.
Maur, Hans, «Bewahren und Verweigern des Vermächtnisses der deutschen Novemberrevolution 1918/1919 – Zum Umgang mit Denkmälern in Deutschland», *75 Jahre Deutsche November-Revolution, Schriftenreihe der Marx-Engels Stiftung* 21, Bonn 1994, 207–228.
Miethe, Anna Dora, *Gedenkstätten. Arbeiterbewegung, Antifaschistischer Widerstand, Aufbau des Sozialismus*, Leipzig 1974.
Minow, Juliane, «Wie Meuterei die Revolution entfachte», *Wilhelmshavener Zeitung* (9 janvier 2019).
Niess, Wolfgang, *Die Revolution von 1918/1919 in der deutschen Geschichtsschreibung. Deutungen von der Weimarer Republik bis ins 21. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2013.
Offenstadt, Nicolas, «Die ‚Roten Matrosen' von 1917. Albin Köbis und Max Reichpietsch, Helden der DDR», in : Emmanuel Droit/Nicolas Offenstadt (dir.), *Das rote Erbe der Front. Der Erste Weltkrieg in der DDR*, Berlin/Boston 2022, 117–164.
Regulski, Christoph, *„Lieber für die Ideale erschossen werden, als für die sogenannte Ehre fallen". Albin Köbis, Max Reichpietsch und die deutsche Matrosenbewegung 1917*, Wiesbaden 2014.
Reichpietsch, Köbis, Revolutionäre Matrosen. Zur Geschichte einer Gedenkstätte. Ausstellung im Kröpeliner Tor, 8. November bis 3. Februar 2019.
Rossol, Nadine/Ziemann, Benjamin (dir.), *The Oxford Handbook of the Weimar Republic*, Oxford 2022.

«Rüstzeit für Offiziere», *Der Spiegel* (3 décembre 1958), 30–34.
Sanhordt, Dennis, « Ein Scan für ‚Leichte Sprache'», *Wilhelmshavener Zeitung* (1er novembre 2018).
Schulze, Ingo, *Peter Holtz. Sein glückliches Leben erzählt von ihm selbst*, Frankfurt a. M. 2017.
Schulze-Iburg, Karl-Ludwig/Maur, Hans, *Gedenk- und Erinnerungsstätten der Arbeiterbewegung in Berlin-Lichtenberg, Kommission zur Erforschung der Geschichte der örtlichen Arbeiterbewegung bei der Kreisleitung der Sozialistischen Einheitspartei Deutschland Berlin-Lichtenberg*, 1973.
Schwabe, Astrid, «Erinnerungen an 1918 in Kiel – Schlaglichter auf die regionale Geschichtskultur im Gedenkjahr 2018 (unter Mitarbeit von M. Fröhlich) », *Demokratische Geschichte* 29 (2018), 171–198.
Statistische Monatshefte Schleswig-Holstein 34–1 (janvier 1982).
Tillmann, Doris, «Blaue Jungs oder Rote Matrosen: Marinesoldaten als Ikonen der Revolution», in : *Die See revolutioniert das Land. Die Marine und die Revolution 1918/1919*, Wilhelmshaven 2017, 23–32.
Toller, Ernst, *Gedichte der Gefangenen. Ein Sonettenkreis*, München 1921.
Uellenberg-van Dawen, Wolfgang, «Lieber für die Ideale erschossen werden, als für die sogenannte Ehre fallen. Ein Bericht über die Gedenkfeier zum 100. Jahrestag der Hinrichtung der Matrosen Albin Köbis und Max Reichpietsch am 5. September 2017 in Köln», *Mitteilungen. Archiv der Arbeiterjugendbewegung* 2 (2017), 49–51.
Urbanczyk, Sebastian, «Info-Parcours über Novemberrevolution», *Wilhelmshavener Zeitung* (15 février 2018).
Warneke, Heinz, «Gedenken an die Revolutionsopfer von 1848 und 1918, Zur Erinnerungskultur auf dem Märzgefallenenfriedhof im Friedrichshain seit 1918», in : Christoph Hamann/Volker Schröder (dir.), *Demokratische Tradition und revolutionärer Geist. Erinnern an 1848 in Berlin*, Herbolzheim 2010, 104–118.
Witt, Horst, *Rostock*, Leipzig 1977.
Ziemann, Benjamin, «Die Weimarer Republik nach 100 Jahren: Zwischen Historisierung und Aktualisierung», traduction allemande d'un texte paru dans *Doitsu-kenkyū = Deutschstudien* 54 (2020), 6–17.
Zimmer, Katrin, «Matrosendenkmal wird erst 2020 saniert», *Norddeutsche Neueste Nachrichten* (17 septembre 2019).

Documents en ligne

«Am Bahnhof erinnert jetzt der „Platz der Kieler Matrosen" an den Aufstand» https://www.shz.de/1477036 (consulté le 18.10.2022).
https://berlingeschichte.de/gedenktafeln/mit/o/opfer_aus_den_reihen_der_volks.htm (consulté le 18.10.2022).
http://www.cdu-westufer.de/artikel/stadtrundgang-auf-den-spuren-der-kieler-matrosen-1918 (consulté le 18.10.2022).
https://www.ddr-museum.de/de/blog/2017/bronzereliefs-am-marstall (consulté le 18.10.2022).
https://deutsches-maritimes-institut.de/ (consulté le 18.10.2022).
http://www.falconpedia.de/index.php5?title=Wolfgang_Uellenberg (consulté le 18.10.2022).
http://www.friedhof-der-maerzgefallenen.de/veranstaltungenneu/429/revolution-revisited-i.html (consulté le 18.10.2022).
https://www.gedenktafeln-in-berlin.de/ (consulté le 18.10.2022).

Matrosen in Berlin, DEFA, Günter Jordan, 1978. Visionnable ici : https://www.filmportal.de/video/matrosen-in-berlin (consulté le 18.10.2022).
http://www.paulsinger.de/projekte
https://www.stadt-strausberg.de/denkmaeler-2/ (consulté le 18.10.2022).
https://www.sueddeutsche.de/politik/verteidigung-rostock-nach-traditionserlass-tirpitzhafen-in-kiel-umbenennen-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-200219-99-980700 (consulté le 18.10.2022).
http://ur.dadaweb.de/dada-p/P0001677.shtml (consulté le 18.10.2022).
https://www.uwe-karwath.de/ (consulté le 18.10.2022).

IV Die Stadt im Bürgerkrieg – der Fall Spanien

Florian Grafl

Der Erste Weltkrieg und seine Auswirkungen auf das städtische Leben in Barcelona während der Zeit des *Pistolerismo* (1918–1923)

Abstract: Using Barcelona as a case study, this article shows that the First World War had a significant impact on public life in Spain as well, despite its neutrality. In the Catalan port city, the effects of the war were particularly evident in terms of urban violence. In the immediate post-war years, this took on civil war-like features, which is why the period from the end of the First World War to the beginning of Primo de Rivera's dictatorship is referred to in Barcelona's urban history as the time of *pistolerismo.* To a considerable extent, this development is probably due to the effects of the First World War. This paper supports this thesis by elaborating how the First World War contributed to the radicalization of the conflicts prevalent in Barcelona, primarily through the importation of weapons of war and the influx of foreign violent actors.

Keywords: Urban Violence; European Inter-War Period; Catalanism; *Pistolerismo*; German Secret Service.

1 Einleitung

In der spanischen Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts stellt der Bürgerkrieg von 1936 bis 1939 das mit Abstand bedeutendste Ereignis dar. Doch die katalanische Hafenstadt Barcelona, bereits damals eines der wichtigsten Industriezentren der iberischen Halbinsel, erlebte schon in den Jahrzehnten davor eine der gewaltsamsten Epochen ihrer Stadtgeschichte. Diese begann mit einer Serie von anarchistischen Terroranschlägen bereits in den 1890er Jahren. Anschließend gelang es General Miguel Primo de Rivera während seiner Militärdiktatur mittels drastischer Repressionsmaßnahmen, die in der Stadt ausgetragenen Konflikte für einige Jahre etwas einzudämmen. In den Jahren der Zweiten Spanischen Republik flammten diese Auseinandersetzungen jedoch in unverminderter Härte bis zum Vorabend des Bürgerkrieges wieder auf. Das wurde besonders in den Krisenjahren 1933 und 1934 deutlich, als es in Barcelona fast täglich zu Sabotageakten in Form von Sprengstoffanschlägen kam. Während diese meist nachts und im Verborgenen stattfanden, war der städtische Alltag in jener Epoche vor allem durch spektakuläre Raub-

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-011

überfälle geprägt, die dazu führten, dass Barcelona weit über die spanischen Grenzen hinaus als ‚Chicago Europas' in Verruf geriet. Die mit Abstand gewaltsamste Zeit stellen allerdings die als ‚Pistolerismo' bezeichneten Jahre von 1918 bis 1923 dar, in denen es in Barcelona im Zuge von Auseinandersetzungen zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern zu Hunderten von blutigen Attentaten kam, die fast immer mit Schusswaffen verübt wurden.

Da Spanien im Ersten Weltkrieg neutral blieb, fanden diese Gewaltexzesse in transnationalen Untersuchungen zur Gewalt in den Nachkriegsjahren kaum Beachtung.[1] Im vorliegenden Beitrag wird anhand einer Fallstudie die These aufgestellt, dass auch Spanien trotz seiner Neutralität von den kriegerischen Ereignissen des Ersten Weltkrieges maßgeblich geprägt wurde. Um diese zu untermauern, werden zunächst die beiden Konflikte skizziert, die Barcelona in jener Zeit kennzeichneten und dabei gezeigt, dass sich diese durch den Ersten Weltkrieg deutlich verschärften. Im zweiten Teil des Beitrags wird erörtert, warum diese Auseinandersetzungen in Barcelona in den unmittelbaren Nachkriegsjahren mit einer wesentlich höheren Gewaltintensität ausgefochten wurden, als in den vorangegangenen Jahrzehnten.

2 Der Kampf um die Ramblas

> Wie zu erwarten war, wiederholten sich gestern Abend auf den Ramblas und auf dem Plaça de Catalunya die Demonstrationen vom Vortag. Um 20 Uhr boten die Ramblas einen imposanten Anblick. Eine große Menschenmenge drängte sich auf dieser zentralen Allee und machte von ihrem absolut legitimen Recht Gebrauch, die Unabhängigkeit Kataloniens zu fordern. Die Polizei, die zur selben Zeit schon den Plaça de Catalunya, die Ramblas sowie die anliegenden Straßen militärisch besetzt hatte, ging mit gezücktem Säbel gegen die Demonstration vor und löste sie auf. Die Aktion der Polizei war so unerwartet wie brutal. […] Insgesamt wurden neun Personen vorübergehend festgenommen, während die zahlreichen Verletzten in den umliegenden Apotheken versorgt wurden.[2]

1 Die spanische Neutralität, die Versuche der Kriegsparteien, auf diese Einfluss zu nehmen, und die damit einhergehenden Auseinandersetzungen in der spanischen Öffentlichkeit werden sehr eindringlich herausgearbeitet in Francisco Romero Salvadó, *Spain 1914–1918. Between War and Revolution*, London 1999. Die Tatsache, dass Spanien bei Untersuchungen zur Gewalt in der europäischen Zwischenkriegszeit in der Regel ausgeklammert bleibt, zeigt sich beispielsweise an dem ansonsten sehr ausführlichen Sammelband von Robert Gerwarth/John Horne (Hg.), *Krieg im Frieden. Paramilitärische Gewalt in Europa nach dem Ersten Weltkrieg*, Göttingen 2013.

2 Vgl. *El Diluvio* (14.12.1918), 9. Einen ähnlichen Vorfall beschreibt etwa der Historiker Josep Benet in seiner Biographie über den katalanischen Aktivisten Domènec Latorre. Dieser nahm in jener Zeit zusammen mit anderen Jugendlichen an einer dieser Demonstrationen teil und wurde anschließend festgenommen, nachdem die Polizei, ähnlich wie im hier beschriebenen Fall, die Menge ge-

Dieser Bericht aus *El Diluvio* (dt.: Die Sintflut) vom 14. Dezember 1918 zeigt die Intensität, mit der in den ersten Nachkriegsmonaten um die Ramblas gekämpft wurde. Derartige Auseinandersetzungen waren typisch für diese Zeit und standen in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Kriegsende. Wie zum Beispiel der Zeitgenosse Rafael Tasis später berichtete, hatte dieses dazu geführt, dass die Menschen in Barcelona am 11. November auf die Straßen geströmt waren, um den Sieg der Alliierten zu feiern.[3] Sie verbanden die nun entstehende Neuordnung Europas mit der Hoffnung, dass jetzt auch Katalonien, wie verschiedene andere Regionen, ein eigener Staat werden würde. Ein entsprechender Antrag der Mancomunitat, des katalanischen Parlaments, wurde dann aber am 12. Dezember 1918 von der Regierung in Madrid abgelehnt und auch die erhoffte Intervention der Siegermächte blieb aus.[4] Nachdem die politischen Mittel ausgeschöpft schienen, wurden die Forderungen zunehmend in größerem Rahmen auf den Straßen erhoben. Ende 1918 zogen regelmäßig abends Katalanisten durch die Ramblas und skandierten ihre Unabhängigkeitsparolen.[5] Als Reaktion darauf bildeten sich antikatalanistische Gegendemonstrationen, die zur Gründung der Liga Patriótica (dt.: Vereinigung der Patrioten) führten.[6] Diese waren nun zunehmend auch in die Zusammenstöße zwischen den Katalanisten und der Polizei involviert, die in den letzten Monaten des Jahres 1918 regelmäßig stattfanden und Anfang 1919 immer gewaltsamer wurden. Dazu trugen unter anderem die im Januar 1919 stattfindenden Aufführungen der Komödie *Fuerzas inútiles* (dt.: Unnütze Kräfte) mit der Sängerin Mary Focela bei, die von der Liga Patriótica zu einem Symbol des spanischen Nationalismus erhoben worden war.[7] Am 15. Januar fielen mehrere Schüsse, als bei einer Veranstaltung in einem Theater der traditionelle katalanische Tanz Sardana getanzt wurde und daraufhin eine Gruppe von etwa 80 spanischen Nationalisten versuchte, in das Gebäude einzudringen.[8] Vier Tage später wurden zwei

---

waltsam auseinandergetrieben hatte; vgl. Josep Benet, *Domènec Latorre. Afusellat per catalanista*, Barcelona 2003, 21–22.

3 Vgl. Rafael Tasis i Marca, *Barcelona. Imatge i història d'una ciutat*, Barcelona 1963, 457–458.

4 Eine distanzierte und neutrale Sicht auf die Ereignisse bieten Klaus-Jürgen Nagel, *Arbeiterschaft und nationale Frage in Katalonien zwischen 1898 und 1923*, Saarbrücken 1993, 428 und Angel Smith, „The Catalan Counter-Revolutionary Coalition and the Primo de Rivera Coup, 1917–23", *European History Quarterly* 37 (2007), 7–34, hier: 13.

5 Vgl. Enric Ucelay da Cal, „Diputació i Mancomunitat 1914–1923", in: Borja de Riquer i Permanyer (Hg.), *Història de la Diputació de Barcelona*, Barcelona 1987, 37–177, hier: 98.

6 Vgl. Smith, „Catalan Counter-Revolutionary Coalition", 13–14.

7 Vgl. Albert Balcells/Enric Pujol/Jordi Sabater, *La Mancomunitat de Catalunya i l'autonomia*, Barcelona 1996, 153.

8 Bei dieser Schießerei gab es mehrere Verletzte, wie aus den Berichten in *El Diluvio* (16.01.1919), 9 und *El Noticiero Universal* (18.01.1919), 4 hervorgeht.

junge Katalanisten ermordet, worauf es zu mehreren schweren Zusammenstößen mit Verletzten kam.[9] Die Eskalation der Gewalt führte in ganz Spanien zu Protesten, wodurch die Regierung stark unter Druck geriet und schließlich am 28. Januar katalanistische Symbole verbot.[10] Schließlich wurde diese Form des Protestes durch den Canadenca-Streik völlig in den Hintergrund gedrängt und auch die Liga Patriótica löste sich bald darauf wieder auf.[11]

3 Der Krieg zwischen Arbeitern und Industriellen

> Die Stadt lag völlig im Dunkeln, und die Straßen waren so gut wie verlassen. […] Ich fühlte mich von einem Gefühl solcher Angst und Unruhe überwältigt, dass ich bei jedem Schritt erwartete, irgendeine Detonation zu hören, die der Auftakt zu einem Kampf wäre, der in den Schatten stattfand. […]. So begann jener kolossale Streik, der sich so sehr von den vorherigen unterschied, in dem die Taktik der Gewerkschaft wie ein äußerst kompliziertes Rätsel war, zu dem niemand eine angemessene Lösung geben konnte.[12]

So berichtete der Industrielle Pedro Gual Villalbí in seinen Memoiren von dem Canadenca-Streik, der im Februar 1919 ausbrach und die bis dahin vorherrschenden gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen spanischen Nationalisten und katalanischen Separatisten augenblicklich in den Hintergrund drängte. Das Gefühl Gual Villalbis und vieler seiner Zeitgenossen, mit dem am 5. Februar 1919 beginnenden Streik im Elektrizitätswerk La Canadenca den Anbruch einer neuen Epoche der Arbeitskämpfe in Barcelona erlebt zu haben, resultierte vor allem daraus, dass hier zum ersten Mal in vollem Umfang deutlich wurde, wie groß die Macht der immer mehr in Gewerkschaften organisierten Arbeiter war. Im Zuge dieses Streiks gelang es ihnen, große Teile der Industrie und des öffentlichen Lebens lahmzulegen, um ihren Forderungen Nachdruck zu verleihen.[13] So endeten die Arbeitskämpfe, an

---

9 Vgl. Nagel, *Arbeiterschaft*, 437. Über den Tod eines der beiden Katalanisten berichtete *El Noticiero Universal* (20.01.1919), 5.

10 Ein sehr detaillierter Überblick über die Ereignisse findet sich bei Eduardo González Calleja, *El máuser y el sufragio. Orden público, subversión y violencia política en la crisis de la Restauración 1917–1931*, Madrid 1999, 346–348.

11 Vgl. Balcells/Pujol/Sabater, *Mancomunitat*, 159.

12 Pedro Gual Villalbí, *Memorías de un industrial de nuestro tiempo*, Barcelona 1922, 162–163. Dass Gual Villalbí nicht der einzige Zeitzeuge war, auf den dieser Streik einen bleibenden Eindruck machte, zeigen etwa die Erinnerungen von Pere Coromines, der darüber in ganz ähnlicher Weise berichtet hat; vgl. Pere Coromines, *Cartes d'un visionari*, Barcelona 1921, 218–219.

13 Vgl. Angel Smith, *Anarchism, Revolution and Reaction. Catalan Labor and the Crisis of the Central State, 1898–1923*, New York 2007, 246. Joaquim Maluquer schreibt in seiner Autobiographie, dass dies die „erste und gewaltigste Demonstration der Macht des Syndikalismus gewesen sei, der nie wieder

denen etwa 100.000 Arbeiter beteiligt gewesen sein sollen, nach 44 Tagen mit einem Sieg für die Gewerkschaft.[14]

Dass die Auseinandersetzungen zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern in Barcelona nach dem Ersten Weltkrieg eine neue Dimension erreichten, lag nicht nur an der besseren Organisation der Gewerkschaften, sondern auch an den Auswirkungen des Krieges. Davon war besonders Barcelona als die wichtigste spanische Industriestadt betroffen. So profitierten viele Industrielle in Barcelona von der spanischen Neutralität während des Ersten Weltkrieges, weil sie mit beiden Konfliktparteien ertragreiche Geschäfte machen konnten.[15] Während die Oberschicht dadurch oft ihren Reichtum beträchtlich steigern konnten, verschlechterte die Inflation als Folge des Krieges die Lage der ärmeren Bevölkerung dramatisch, da die Lebenshaltungskosten aus diesem Grund in den unmittelbaren Nachkriegsjahren auf 180 % des Vorkriegsniveaus angestiegen waren.[16] In dieser Zeit erlebte die Gewerkschaft CNT eine Radikalisierung, die sich im Bekenntnis zur ‚direkten Aktion' und in der Neudefinierung ihrer Ziele niederschlug, die künftig nicht mehr lediglich den Kampf gegen die steigenden Lebenshaltungskosten vorsahen, sondern in der sozialen Revolution bestehen sollte, was sie unweigerlich in Konflikt nicht nur mit der Staatsmacht, sondern auch mit den Industriellen brachte.[17]

Im November des Jahres 1919 erlebte die Stadt erneut einen Ausnahmezustand, denn der Arbeitgeberverband hatte beschlossen, als Reaktion auf die Streiks mit Aussperrungen zurückzuschlagen in der Absicht, die Arbeitergewerkschaft zu zerschlagen. Diese Maßnahmen, die insgesamt etwa 250.000 Arbeiter betrafen und sie an den Rand ihrer Existenz brachten, wurden erst am 26. Januar 1920 auf Druck der Regierung beendet.[18] Damit war die Basis für Verhandlungen zwischen Arbeitgebern und Arbeitern in Barcelona endgültig zerstört und beide Seiten begannen damit, ‚Pistoleros' zu engagieren, um missliebige Repräsentanten der Gegenseite auszuschalten oder Morde an ihren Mitstreitern zu rächen.

---

eine solche Kraft entfaltet habe"; vgl. Joaquim Maluquer, *Mis primeros años de trabajo 1910–1939*, Barcelona 1970, 58.

14 Für einen umfangreichen Bericht über den Streik vgl. Albert Balcells, *El sindicalisme a Barcelona 1916–1923*, Barcelona 1966, 78–86.

15 Vgl. Angel Smith, „Barcelona through the European Mirror. From Red and Black to Claret and Blue", in: ders. (Hg.), *Red Barcelona. Social Protest and Labour Mobilization in the Twentieth Century*, London 2002, 1–16, hier: 9.

16 Vgl. Nagel, *Arbeiterschaft*, 20.

17 Vgl. Katharina Biberauer, „Anarchismus mit oder versus Syndikalismus? Die ideologische Entwicklung der CNT (1910–1936)", in: Friedrich Edelmayer (Hg.), *Anarchismus in Spanien. Anarquismo en España*, Wien 2008, 109–161, hier: 120–133.

18 Vgl. die umfangreiche Darstellung der Ereignisse in Soledad Bengoechea, *El locout de Barcelona (1919–1920). Els precedents de la Dictadura de Primo de Rivera*, Barcelona 1998, 99–142.

4 Der ‚Pistolero' als neuer Gewaltakteur in Barcelona

Unter der Überschrift „Das Attentat vom Vorabend" berichtete das in Barcelona herausgegebene Nachrichtenblatt *El Noticiero Universal* (dt.: Der weltweite Berichterstatter) auf der Titelseite seiner Morgenausgabe vom 9. Januar 1918 unter der Überschrift „El atentado de anoche" (dt.: Das Attentat von gestern Nacht) über den Mord an dem Industriellen und Vorsitzenden der Vereinigung der Arbeitgeber des Metallsektors, José Barret:

> […] Als Herr Barret [beim Verlassen der Straßenbahn (Ergänzung des Verfassers)] den Fuß auf die Erde gesetzt hatte, ergoss sich über ihn ein Kugelhagel für den nach Augenzeugenberichten eine Gruppe von etwa 20 Personen verantwortlich war […]. Man schätzt, dass auf besagten Industriellen insgesamt etwa 50 Schüsse abgegeben wurden. Von 12 davon wurde er getroffen und an verschiedenen Stellen des Körpers verletzt. […] Die Angreifer flüchteten, gefolgt von zwei Polizeistreifen, welche die Täter aber nicht stellen konnten.[19]

Vorfälle dieser Art, die von der zeitgenössischen Presse meist als ‚Atentado social' (dt.: soziales Attentat) bezeichnet wurden, häuften sich nach dem Ersten Weltkrieg in Barcelona und erreichten nach dem Canadenca-Streik und den Aussperrungen Anfang 1920 ihren Höhepunkt.[20] Sie charakterisieren eine Epoche in der Stadtgeschichte Barcelonas, die sich etwa von der Endphase des Ersten Weltkriegs bis zum Beginn der Diktatur Primo de Riveras im September 1923 erstreckt und als ‚Pistolerismo' bezeichnet wird.[21] Wie die folgende Graphik zeigt, stiegen die ‚Atentados Sociales' in Barcelona in den unmittelbaren Nachkriegsjahren nicht nur beträchtlich an, sondern hatten nun auch wesentlich öfter einen tödlichen Ausgang.[22]

Dass dies auch die Zeitgenossen so wahrnahmen, zeigt sich etwa daran, dass der zeitgenössische katalanische Autor Joan Oller i Rabassa seinem bekanntesten

---

19 Ausführliche Berichte über den Mord an Barret finden sich etwa auch in *El Diluvio* (09.01.1918), 8 und *La Publicidad* (09.01.1918), 4.

20 Vgl. Pere Gabriel, „Red Barcelona in the Europe of War and Revolution, 1914–1930", in: Smith (Hg.), *Red Barcelona*, 44–65, hier: 58–59.

21 Dass dies auch den ausländischen Beobachtern nicht verborgen blieb, deutet etwa der Brief des französischen Botschafters in Madrid vom 18. Dezember 1919 an das französische Außenministerium in Paris an (Centre des Archives diplomatiques de la Courneuve, Série Europe. 1918–1940. Espagne, 124 Z 267–1). *El Noticiero Universal* gab bereits im Oktober 1922 die Zahl der Opfer in Barcelona mit 255 Toten an, während es im Vergleich dazu beispielsweise in Bilbao nur 24 Todesopfer gegeben habe; vgl. *El Noticiero Universal* (28.10.1922), 10.

22 Grafik des Autors, basierend auf Untersuchungsergebnissen von González Calleja, *El máuser y el sufragio*, 247.

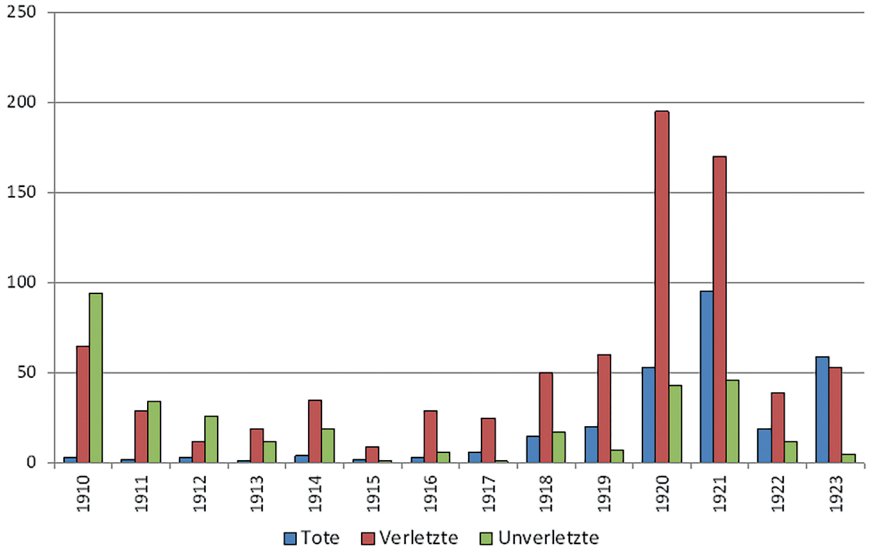


Abb. 1: ‚Soziale Attentate' in Barcelona 1910–1923.

Roman, der in Barcelona zu jener Zeit spielt, den Titel *Quan mataven pels carrers* (dt.: Als sie auf den Straßen töteten) gab.[23]

Diese Tatsache ist neben der im vorangegangenen Abschnitt beschriebenen Radikalisierung der Auseinandersetzungen zwischen Arbeitgebern und Arbeitern in Barcelona auch darauf zurückzuführen, dass bei dieser Art von Gewaltdelikten nun vermehrt Pistolen zum Einsatz kamen. Bereits im Februar 1914 hatte der damalige Ministerpräsident Eduardo Dato, der später selbst Opfer eines Attentats werden sollte, eingeräumt, dass die Browning-Pistole „die Herrin der Straßen von Barcelona" sei.[24] Die Nähe zur französischen Grenze vereinfachte den Waffenhandel, dem dadurch neben dem Seeweg noch eine zweite Route zur Verfügung stand. Pistolen wie etwa die „Star", wurden während des Ersten Weltkriegs in großen Mengen für das französische Heer produziert und gelangten nach dessen Ende vermehrt nach Barcelona, wo sie auf dem Schwarzmarkt relativ billig erworben werden konnten.[25] Dies hat vermutlich entscheidend dazu beigetragen,

23 Joan Oller i Rabassa, *Quan mataven pels carrers*, Barcelona 1980.

24 Vgl. Eduardo González Calleja, *La razón de la fuerza. Orden público, subversion y violencia en la España de la Restauración (1875–1917)*, Madrid 1998, 508.

25 So sollen 1919 etwa 12.000 Syndikalisten mit Pistolen der Marke Browning zum Preis von 45 Peseten das Stück ausgestattet worden sein, vgl. González Calleja, *El máuser y el sufragio*, 231.

dass in Spanien – wie in anderen Ländern Europas auch – die Zahl der Schusswaffen in Privatbesitz als Folge des Ersten Weltkriegs deutlich anstieg.[26] So wurden die meist in Kleingruppen agierenden Pistoleros in der Zwischenkriegszeit zu einer alltäglichen Erscheinung im Stadtbild Barcelonas, die die Tradition des Straßenprotestes in Form der Besetzung des öffentlichen urbanen Raums durch größere Menschenmassen, zunehmend an Bedeutung verlieren ließen.[27]

Doch die zunehmende Verbreitung von Schusswaffen war nicht der einzige Faktor, wodurch der Erste Weltkrieg in Barcelona direkt oder indirekt zum Pistolerismo beitrug. Wie aus dem zitierten Artikel im weiteren Verlauf zudem noch hervorgeht, wurde zum Beispiel dem Opfer des beschriebenen Attentats, José Barret, nachgesagt, seine Fabrik hätte die Alliierten mit Waren beliefert. Deshalb haben sowohl Zeitgenossen als auch Historiker vermutet, dass an diesem und ähnlichen Morden in der Endphase des Ersten Weltkriegs der Deutsche Geheimdienst beteiligt gewesen sein könnte, um derartige Geschäfte zu verhindern. Auf diese Weise soll er die Mordserie des Pistolerismo mit ausgelöst haben.[28] Dass es in Spanien jedoch insgesamt etwa 70 000 deutsche Spione gegeben haben soll, wie die deutschfeindliche Zeitung El Radical (dt.: der Radikale) am 6. Juni 1918 berichtete, ist vermutlich weit übertrieben. Es existieren allerdings mehrere Quellen über verschiedene Aktivitäten des deutschen Geheimdienstes in Spanien.[29] Diese bestanden in Barcelona zum Beispiel darin, dass er über Mittelsmänner die Fahrtrouten spanischer Handelsschiffe mit Kriegsmaterial für die Alliierten ausspionieren ließ.[30] Dass der deutsche Geheimdienst außerdem versuchte, den Warenaustausch Spaniens mit den Alliierten dadurch zu sabotieren, dass er Einfluss auf die Arbeiter

26 Sven Reichardt erklärt diese Tatsache für Deutschland und Italien dadurch, dass der Staat in den unmittelbaren Nachkriegsjahren noch keine umfassende Kontrolle über den Verbleib seiner Kriegsgeräte erlangt hatte; vgl. Sven Reichardt, *Faschistische Kampfbünde. Gewalt und Gemeinschaft im italienischen Squadrismus und der deutschen SA*, Weimar ^{2}2009, 82.

27 Vgl. Martin Baumeister, „Arenen des Bürgerkriegs? Kollektive Gewalt in Turin und Barcelona 1890 bis 1923“, in: Friedrich Lenger (Hg.), *Kollektive Gewalt in der Stadt. Europa 1890–1939*, München 2013, 123–147, hier: 132.

28 Vgl. Fernando del Rey, *Proprietarios y patronos. La Política de las organizaciones económicas en la España de la Restuaración (1914–1923)*, Madrid 1992, 480. Eine kurze Biographie Barrets findet sich in Soledad Bengoechea, *Organització patronal i conflictivitat social a Catalunya*, Barcelona 1994, 327–328.

29 Vgl. *El Radical* (06.06.1918), 1. Von den Aktivitäten des deutschen Geheimdienstes in Spanien zeugt etwa die Korrespondenz des ehemaligen deutschen Konsuls von Sevilla, Otto Engelhardt, mit Präsident Hindenburg vom 17. Juli 1929 (Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes in Berlin, Länderabteilung II (West-, Süd- und Südost-Europa) 1920–1936: Spanien, R 72005 Az.: Weltkrieg / Weltkrieg in Bezug auf Spanien 1920–1935).

30 Vgl. *El Radical* (12.06.1918), 1–2 und *El Radical* (25.07.1918), 1.

nahm, ist ebenfalls wahrscheinlich.[31] Konkret wurde der deutsche Generalkonsul in Barcelona, von Rolland, in der Tageszeitung El Radical beschuldigt, eine Gruppe von Anarchisten in Barcelona angeworben zu haben. Außerdem soll ein gewisser Rüggeberg, ein Repräsentant der Türkei, im Auftrag der Deutschen Botschaft in Barcelona bei diesen Geheimdienstaktivitäten eine zentrale Rolle gespielt haben.[32]

Durch Akten des deutschen Außenministeriums lässt sich belegen, dass die drei genannten Personen tatsächlich zu jener Zeit in Barcelona im deutschen Konsulat tätig waren, dessen Leitung von Rolland ab dem 10. Februar 1917 übernommen hatte.[33] In diesen Quellen finden sich aber keine konkreten Hinweise, die auf eine Beeinflussung von Arbeitern in Barcelona schließen lassen. Lediglich von Rollands überstürzte Abreise aus Spanien nach Kriegsende ist dokumentiert, wodurch er sich seiner Verhaftung entzog. Von deutscher Seite wurde seine Beteiligung an den Gewerkschaftsaktivitäten in Barcelona aber stets abgestritten und als Verleumdung vonseiten der Alliierten bzw. einiger Personen aus der Oberschicht Barcelonas dargestellt.[34] Ob der Deutsche Geheimdienst also tatsächlich für das Attentat auf Barret verantwortlich war, lässt sich jedoch nicht belegen.

Doch zumindest eine Person aus dem Spionagemilieu war zu jener Zeit in Barcelona nachweislich als Anführer der sogenannten „Banda Negra“ (dt.: Die schwarze Bande) aktiv, einer Art Parallelpolizei, die von der Arbeitgebervereinigung „Federación Patronal“ finanziert wurde und in zahlreiche Schießereien mit den Pistoleros der Arbeitergewerkschaft verstrickt war. Es handelt sich dabei um den deutsch-französischen Doppelagenten Fritz Stallmann, der sich als „Baron von König“ ausgab. Schon die zeitgenössische Presse war von dieser mysteriösen Persönlichkeit fasziniert und später haben mehrere katalanische Schriftsteller Figuren in ihren Romanen dieser historischen Vorlage nachempfunden. Das bekannteste Beispiel hierfür ist Eduardo Mendozas Debütroman *La Verdad sobre el caso Savolta* (dt.: Die Wahrheit über den Fall Savolta) in dem der Industrielle Savolta einen jungen Franzosen namens Paul André Lepprince (dt.: Der Prinz) engagiert.[35] Während Salvolta selbst große Ähnlichkeit mit Barret aufweist und im Roman ge-

31 So soll der deutsche Geheimdienst versucht haben, mit finanziellen Mitteln Einfluss auf Gewerkschafter zu nehmen; vgl. Baltasar Porcel, *La Revuelta permanente*, Barcelona 1978, 147–150.
32 Vgl. *El Radical* (08.06.1918), 1, *El Radical* (12.06.1918), 7 und *El Radical* (20.08.1918), 1.
33 Vgl. den Brief des deutschen Generalkonsulats an den Polizeichef von Barcelona vom 11. Dezember 1919 (Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes in Berlin, Länderabteilung II (West-, Süd- und Südost-Europa) 1920–1936: Spanien, Madrid 365 // 7317, Akte von Rolland P1c).
34 Siehe dazu die Personalakte von Rollands im politischen Archiv des Auswärtigen Amtes in Berlin, Länderabteilung II (West-, Süd- und Südost-Europa) 1920–1936: Spanien, Madrid 365 // 7317, Akte von Rolland P1c).
35 Dieser Roman liegt auch in deutscher Übersetzung vor; vgl. Eduardo Mendoza, *Die Wahrheit über den Fall Savolta*, Frankfurt a. M. 1991.

nau eine Woche später als sein historisches Vorbild ermordet wird, trägt Lepprince hinsichtlich seines Charakters viele Züge, die auch dem real existierenden Stallmann alias „Baron von König“ zugeschrieben wurden.[36] Ein weiteres Beispiel für dessen literarische Adaption ist der Roman *Incerta glòria* (dt.: Ungewisser Ruhm) von Joan Sales, in dem Stallmann sogar zweimal in Erscheinung tritt. Einmal als Baron von König und außerdem noch unter dem Namen „Lamoneda“ (dt.: das Vermögen), als dessen Reinkarnation in den 1930er Jahren, was eine Anspielung auf einen weiteren Decknamen Stallmanns, „Lemoine“, den Mädchennamen seiner Frau, sein dürfte.[37]

Selbst in historischen Darstellungen gehen in den Quellen die Angaben hinsichtlich des Namens, Geburtsdatums, der Ankunft und der genauen Dauer des Aufenthalts in Barcelona, des weiteren Lebens und den genauen Umständen des Todes von Fritz Stallmann sehr weit auseinander. Wie der spanische Historiker Fernando del Rey, dem die bisher umfangreichste und verlässlichste Darstellung der Banda Negra zu verdanken ist, festgestellt hat, lebte Stallmann bis zum Sommer 1917 in Hondarribia im Nordosten des Baskenlandes an der französisch-spanischen Grenze. Danach soll er sich an verschiedenen Orten in Spanien aufgehalten haben, bis er dann schließlich im September 1918 nach Barcelona kam. Nach der Ermordung von Manuel Bravo Portillo, eines ehemaligen Polizisten, der bis zu seinem Tod als Anführer der Banda Negra galt, soll Stallmann an dessen Stelle getreten sein. Unter Führung Stallmanns wurde die Banda Negra zu einer Art Hilfspolizei, die Durchsuchungen durchführen und Syndikalisten verhaften durfte.[38] Außerdem soll die Bande unter der Leitung Stallmanns dazu übergegangen sein, von Arbeitgebern Schutzgeld zu erpressen. Dass sie aber, wie der britische Schriftsteller Gerald Brenan in einer der ersten ausländischen Darstellungen zur Geschichte Spaniens vor dem Bürgerkrieg behauptet, auch Arbeitgeber erschoss, die nicht zahlen woll-

36 Für einen allgemeinen Überblick über die literarische Verarbeitung des anarchistischen Terrorismus und des Pistolerismo in Barcelona vgl. Susana Sueiro Seoane, „El terrorismo anarquista en la literatura española“, in: *Espacio, tiempo y forma, Serie V, Historia contemporánea* 20 (2008), 37–69. Einen ausführlichen Abgleich des Romans von Eduardo Mendoza mit der historischen Wirklichkeit bietet Jacques Soubeyroux, „De la historia al texto. Génesis de la Verad sobre el Caso Savolta de Eduardo Mendoza“, in: Juan Villegas (Hg.), *XI Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas. Volumen V. Lecturas y relecturas de textos españoles, latinomericas y US latinos*, Barcelona 1992, 370–378.

37 Dieser Roman wurde bisher nur ins Englische übersetzt; vgl. Joan Sales, *Uncertain Glory*, London 2014. Eine umfangreiche Analyse zu diesem Roman im Hinblick auf die Adaption der historischen Figur Stallmanns bietet Jordi Cornellà-Detrell, *Literature as a Response to Cultural and Political Repression in Franco's Catalonia*, Woodbridge 2011, 154–160.

38 Vgl. Del Rey, *Proprietarios*, 514.

ten, lässt sich anhand der Quellen nicht belegen.[39] Sowohl auf Stallmann als auch auf das wichtigste Bandenmitglied Antonio Soler wurden von Pistoleros im Dienste der Gewerkschaft CNT Attentate verübt, die sie aber im Gegensatz zu Bravo Portillo überlebten.[40] Am 23. April 1920 lieferte sich die Banda Negra eine Schießerei mit einer Aktionsgruppe der CNT.[41] Nur wenige Tage später kam es an dem als Peso de la Paja (dt.: Federgewicht) bekannten Platz an der Ronda de Sant Antoni, den die Banda Negra regelmäßig als Treffpunkt nutzte, erneut zu einer Schießerei, bei der zwei Bandenmitglieder verletzt wurden und ein Aktivist der CNT starb.[42]

Diese Ereignisse riefen große öffentliche Proteste hervor, sodass die Federación Patronal genötigt war, sich öffentlich von der Banda Negra zu distanzieren.[43] Stallmann stellte sich am 3. Juni freiwillig der Polizei und wurde am Ende des Monats des Landes verwiesen.[44] Nach dessen Ausweisung zerfiel die Banda Negra rasch. Von den in Barcelona verbliebenen Bandenmitgliedern wurden nur zwei für ihre Taten zu Gefängnisstrafen verurteilt.[45] Die anderen Bandenmitglieder fielen Attentaten zum Opfer.[46]

---

39 Vgl. Gerald Brenan, *The Spanish Labyrinth. The Social and Political Background of the Spanish Civil War*, Cambridge [13]2009, 72–73. Einige Quellen behaupten lediglich, dass die Bande für ein Attentat auf Félix Graupera, den Präsidenten der Federación Patronal, verantwortlich gewesen sei; vgl. Manuel Casal Gómez, *La „Banda Negra". Origen y actuación de los pistoleros en Barcelona (1918–1921)*, Barcelona 1977, 146 und Fernando Madrid, *Ocho meses y un día en el gobierno civil de Barcelona. Confesiones y testimonios*, Barcelona 1932, 71. Francisco Romero Salvadó spricht hingegen nur von Schutzgelderpressung; vgl. Francisco Romero Salvadó, „'Si Vis Pacem Para Bellum'. The Catalan Employer's Dirty War, 1919–1923", in: ders./Angel Smith (Hg.), *The Agony of Spanish Liberalism. From Revolution to Dictatorship 1913–1923*, London 2010, 175–201, hier: 180–181.

40 Den Mordanschlag auf Stallmann beschreibt Francisco Calderón, *Memorias de un terrorista. Novela episódica de la tragedia barcelonesa*, Barcelona o. J., 278. Das Attentat auf Antonio Soler erwähnt Madrid, *Ocho meses*, 71.

41 Vgl. Smith, *Anarchism*, 324, der sich dabei vor allem auf die Darstellung von Jacinto León Ignacio, *Los años del pistolerismo. Ensayo para una guerra civil*, Barcelona 1981, 124, stützt.

42 Ein Zeitungsbericht dazu findet sich in *El Sol* (30.04.1920), 1. Eine umfangreiche Beschreibung bieten Madrid, *Ocho meses*, 74–76 und Leon Ignacio, *Años*, 122–123. Knapp zwei Jahre später wurde die Schießerei vor Gericht verhandelt, wobei Restituto Gómez, Alberto Manzano Casabalder und José Berros Sánchez angeklagt wurden; vgl. *El Diluvio* (16.03.1922), 19. Etwas mehr als zwei Jahre später gab es am selben Platz erneut eine Schießerei; vgl. *El Noticiero Universal* (24.07.1922), 7.

43 Deshalb schrieb Tomás Benet, der Repräsentant der Federación Patronal in Madrid, am 17. Mai 1920 einen Brief an die Zeitung *El País* (dt.: Das Land). Darin stellte er klar, dass seine Organisation niemals mit Stallmann kooperiert habe und dessen Aktionen auch nicht in ihrem Sinne seien.

44 Vgl. Maria Amàlia Pradas Baena, *L'Anarquisme i les lluites socials a Barcelona 1918–1923. La repressió obrera i la violència*, Barcelona 2003, 143.

45 Vgl. Leon Ignacio, *Años*, 126–127.

46 Bereits am 12. Mai 1920 wurde Pedro Torrens ermordet, der bei der Schießerei Ende April verwundet worden war, vgl. Leon Ignacio, *Años*, 125. Die Gerichtsverhandlung zu diesem Attentat

Schon den Zeitzeugen war der Wandel aufgefallen, den der Erste Weltkrieg für die Stadt mit sich gebracht hatte, weil sie nun zahlreiche Abenteurer und Spekulanten auf der Suche nach dem ‚leichten Geld' anzog, die nun besonders die ‚Unterwelt' nachhaltig prägten.[47] Auch wenn sich dies nicht anhand konkreter Zahlen belegen lässt, was wahrscheinlich damit zu tun hat, dass viele dieser Personen illegal nach Barcelona kamen, kann vermutet werden, dass im Zuge des Ersten Weltkriegs viele Ausländer nach Barcelona einwanderten, entweder, um vor dem Krieg zu fliehen, oder wie im Falle Stallmanns als Spione.[48] So ist anzunehmen, dass neben dem Import von Schusswaffen auch die Immigration ausländischer Gewaltakteure einen bedeutenden Faktor darstellte, der zur Radikalisierung der in Barcelona vorherrschenden Konflikte und somit auch zum städtischen Leben beitrug. Diese sollte, auch wenn sie sich wie am konkreten Fall von Stallmann gezeigt, quellentechnisch nur sehr schwer konkret festmachen lässt, keinesfalls unterschätzt werden.

5 Fazit

In diesem Beitrag wurde versucht, die These zu belegen, dass die politischen und sozialen Entwicklungen in Spanien trotz der Neutralität der iberischen Halbinsel im Ersten Weltkrieg von dessen Auswirkungen maßgeblich geprägt wurden. Dies lässt sich besonders anschaulich an einer Fallstudie zur katalanischen Metropole Barcelona zeigen. Zwar haben die hier beschriebenen Konflikte sowie die daraus resultierenden Protest- bzw. Gewaltformen in Barcelona eine lange Vorgeschichte, die weit über den Ersten Weltkrieg hinausreicht, doch war es in nicht unerheblichem Maße eben dieses Ereignis, das zu einer deutlichen Radikalisierung der in der Stadt ausgetragenen Auseinandersetzungen führte. Dass diese in einer derart hohen Gewaltsamkeit und Opferzahl resultierte, wäre aber ohne die Entwicklungen, die der Erste Weltkrieg in Barcelona nach sich zog, schwer zu erklären. Am bedeut-

beschreibt *El Noticiero Universal* (03.04.1922), 9. Drei Jahre später wurde am 19. Mai 1923 mit Bernardo Armengol das vermeintlich letzte in Barcelona verbliebene Mitglied der Banda Negra erschossen. Vorher waren bereits die ehemaligen Bandenmitglieder Mariano Sanz, Julio Laporta und Ernesto Queralt Attentaten zum Opfer gefallen; vgl. Leon Ignacio, *Años*, 126–127, 135, 142, 169 und 282.

47 Vgl. Josep Termes/Teresa Abelló, „Conflictivitat social i maneres de viure", in: Jaume Sobresequés i Callicó (Hg.), *Història de Barcelona. El Segle XX, I. De les annexions a la fi de la Guerra Civil*, Barcelona 1995, 123–170, hier: 147.

48 So beschreibt etwa der russische Journalist und Schriftsteller Victor Serge, er habe bei seinem Aufenthalt in Barcelona im Jahr 1917 mehrere französische Deserteure kennengelernt; vgl. Victor Serge, *Geburt unserer Macht*, München 1976, 8.

samsten war hierbei sicherlich die extensive Verbreitung von Schusswaffen, die vor allem aus Frankreich über den kurzen Landweg und auch per Schiff in die katalanische Hafenstadt gelangten. Nicht unterschätzen sollte man aber auch den Einfluss von ausländischen Gewaltexperten, die im Zuge des ersten Weltkriegs als Spione oder Geheimagenten nach Barcelona gekommen waren, auch wenn es, wie am Beispiel des enigmatischen Fritz Stallmann alias „Baron von König" gezeigt, aufgrund des Mangels an verlässlichen Quellen schwerfällt, historische Fakten von der durch die Lokalpresse betriebenen Mystifizierung dieser Personen abzugrenzen.

Zweifellos nimmt Barcelona durch seine Nähe zu Frankreich, seine Stellung als ‚Hauptstadt' von Katalonien und als Industriezentrum Spaniens eine Sonderstellung ein. Daher lassen sich die in diesem Beitrag herausgestellten Auswirkungen des Ersten Weltkriegs nicht ohne weiteres auf Gesamtspanien übertragen. Ausblickend scheint es deshalb wünschenswert, wenn weitere Fallstudien zu anderen spanischen Städten oder Regionen dazu beitragen könnten, darüber Kenntnis zu erlangen, inwieweit sich die hier für Barcelona beschriebenen Entwicklungen für den gesamtspanischen Kontext verallgemeinern lassen.

Literaturverzeichnis

Archivmaterial

Centre des Archives diplomatiques de la Courneuve, Série Europe. 1918–1940. Espagne, 124 Z 267–1.

Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes in Berlin, Länderabteilung II (West-, Süd- und Südost-Europa) 1920–1936: Spanien, R 72005 Az.: Weltkrieg / Weltkrieg in Bezug auf Spanien 1920–1935.

Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes in Berlin, Länderabteilung II (West-, Süd- und Südost-Europa) 1920–1936: Spanien, Madrid 365 // 7317, Akte von Rolland P1c.

Ausgewählte Publikationen

Balcells, Albert/Pujol, Enric/Sabater, Jordi, *La Mancomunitat de Catalunya i l'autonomia*, Barcelona 1996.

Balcells, Albert, *El sindicalisme a Barcelona 1916–1923*, Barcelona 1966.

Baumeister, Martin, „Arenen des Bürgerkriegs? Kollektive Gewalt in Turin und Barcelona 1890 bis 1923", in: Friedrich Lenger (Hg.), *Kollektive Gewalt in der Stadt. Europa 1890–1939*, München 2013, 123–147.

Benet, Josep, *Domènec Latorre. Afusellat per catalanista*, Barcelona 2003.

Bengoechea, Soledad, *Organització patronal i conflictivitat social a Catalunya*, Barcelona 1994.

Bengoechea, Soledad, *El locout de Barcelona (1919–1920). Els precedents de la Dictadura de Primo de Rivera*, Barcelona 1998.

Biberauer, Katharina, „Anarchismus mit oder versus Syndikalismus? Die ideologische Entwicklung der CNT (1910–1936)“, in: Friedrich Edelmayer (Hg.), *Anarchismus in Spanien. Anarquismo en España*, Wien 2008, 109–161.

Brenan, Gerald, *The Spanish Labyrinth. The Social and Political Background of the Spanish Civil War*, Cambridge [13]2009.

Calderón, Francisco, *Memorias de un terrorista. Novela episódica de la tragedia barcelonesa*, Barcelona o. J.

Casal Gómez, Manuel, *La „Banda Negra“. Origen y actuación de los pistoleros en Barcelona (1918–1921)*, Barcelona 1977.

Cornellà-Detrell, Jordi, *Literature as a Response to Cultural and Political Repression in Franco's Catalonia*, Woodbridge 2011.

Coromines, Père, *Cartes d'un visionari*, Barcelona 1921.

del Rey, Fernando, *Proprietarios y patronos. La política de las organizaciones económicas en la España de la Restauración (1914–1923)*, Madrid 1992.

El Diluvio (09. 01. 1918), 8.

El Diluvio (14. 12. 1918), 9.

El Diluvio (16. 01. 1919), 9.

El Diluvio (16. 03. 1922), 19.

El Noticiero Universal (18. 01. 1919), 4.

El Noticiero Universal (20. 01. 1919), 5.

El Noticiero Universal (03. 04. 1922), 9.

El Noticiero Universal (24. 07. 1922), 7.

El Noticiero Universal (28. 10. 1922), 10.

El Radical (06. 06. 1918), 1.

El Radical (08. 06. 1918), 1.

El Radical (12. 06. 1918), 1–2.

El Radical (12. 06. 1918), 7.

El Radical (25. 07. 1918), 1.

El Radical (20. 08. 1918), 1.

El Sol (30. 04. 1920), 1.

Gabriel, Pere, „Red Barcelona in the Europe of War and Revolution, 1914–1930“, in: Angel Smith (Hg.), *Red Barcelona. Social Protest and Labour Mobilization in the Twentieth Century*, London 2002, 44–65.

Gerwarth, Robert/Horne, John (Hg.), *Krieg im Frieden. Paramilitärische Gewalt in Europa nach dem Ersten Weltkrieg*, Göttingen 2013.

González Calleja, Eduardo, *La razón de la fuerza. Orden público, subversion y violencia en la España de la Restauración (1875–1917)*, Madrid 1998.

González Calleja, Eduardo, *El máuser y el sufragio. Orden público, subversión y violencia política en la crisis de la Restauración 1917–1931*, Madrid 1999.

Gual Villalbí, Pedro, *Memorías de un industrial de nuestro tiempo*, Barcelona 1922.

La Publicidad (09. 01. 1918), 4.

León Ignacio, Jacinto, *Los años del pistolerismo. Ensayo para una guerra civil*, Barcelona 1981.

Madrid, Fernando, *Ocho meses y un día en el gobierno civil de Barcelona. Confesiones y testimonios*, Barcelona 1932.

Maluquer, Joaquim, *Mis primeros años de trabajo 1910–1939*, Barcelona 1970.

Mendoza, Eduardo, *Die Wahrheit über den Fall Savolta*, Frankfurt a. M. 1991.

Nagel, Klaus-Jürgen, *Arbeiterschaft und nationale Frage in Katalonien zwischen 1898 und 1923*, Saarbrücken 1993.

Oller i Rabassa, Joan, *Quan mataven pels carrers*, Barcelona 1980.

Porcel, Baltasar, *La revuelta permanente*, Barcelona 1978.

Pradas Baena, Maria Amàlia, *L'Anarquisme i les lluites socials a Barcelona 1918–1923. La repressió obrera i la violència*, Barcelona 2003.

Reichardt, Sven, *Faschistische Kampfbünde. Gewalt und Gemeinschaft im italienischen Squadrismus und der deutschen SA*, Weimar 2009.

Romero Salvadó, Francisco, „'Si Vis Pacem Para Bellum'. The Catalan Employer's Dirty War, 1919–1923", in: ders./Angel Smith (Hg.), *The Agony of Spanish liberalism. From Revolution to Dictatorship 1913–1923*, London 2010, 175–201.

Romero Salvadó, Francisco, *Spain 1914–1918. Between War and Revolution*, London 1999.

Sales, Joan, *Uncertain Glory*, London 2014.

Serge, Victor, *Geburt unserer Macht*, München 1976.

Smith, Angel, „Barcelona through the European Mirror. From Red and Black to Claret and Blue", in: ders. (Hg.), *Red Barcelona. Social Protest and Labour Mobilization in the Twentieth Century*, London 2002, 1–16.

Smith, Angel, „The Catalan Counter-Revolutionary Coalition and the Primo de Rivera Coup, 1917–23", *European History Quarterly* 37 (2007), 7–34.

Smith, Angel, *Anarchism, Revolution and Reaction. Catalan Labor and the Crisis of the Central State, 1898–1923*, New York 2007.

Soubeyroux, Jacques, „De la historia al texto. Génesis de la Verdad sobre el Caso Savolta de Eduardo Mendoza", in: Juan Villegas (Hg.), *XI Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas. Volumen V. Lecturas y relecturas de textos españoles, latinomericas y US latinos*, Barcelona 1992, 370–378.

Sueiro Seoane, Susana, „El terrorismo anarquista en la literatura española", *Espacio, tiempo y forma, Serie V, Historia contemporánea* 20 (2008), 37–69.

Tasis i Marca, Rafael, *Barcelona. Imatge i història d'una ciutat*, Barcelona 1963.

Termes, Josep/Abelló, Teresa, „Conflictivitat social i maneres de viure", in: Jaume Sobrequés i Callicó (Hg.), *Història de Barcelona. El Segle XX, I. De les annexions a la fi de la Guerra Civil*, Barcelona 1995, 123–170.

Ucelay da Cal, Enric, „Diputació i Mancomunitat 1914–1923", in: Borja de Riquer i Permanyer (Hg.), *Història de la Diputació de Barcelona*, Barcelona 1987, 37–177.

Ulrich Winter

Die Stadt im Krieg im Photo

Agustí Centelles und der Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs (Barcelona, 19. Juli 1936)

Abstract: Agustí Centelles photographically captured the outbreak of the Spanish Civil War in Barcelona on July 19, 1936. This article reconstructs the photo-historical, iconographic, and media-archaeological contexts of this moment and demonstrates that the conciseness and auratic quality of Centelles's images result from the entanglements between the city, the war, and the medium of photography. On a representational level, the effect of the photographs can be explained by the interplay of pre-iconographic, iconographic, and iconological pictorial levels. The particular eventfulness of the images themselves, however, lies in the interaction in which photography, acts of war, and urban structure enter as actors or places of indeterminacy in a mutual inscription that has both a symbolic ('meaning') and a material dimension ('photographing,' 'destruction') on all sides. As Ricard Martínez's re-photography projects show, Centelles's images continue to have an effect on the present.

Keywords: Centelles, Agustí; Spanish Civil War; Photography; Media Archaeology; Martínez, Ricard.

1 Die photographierte Stadt im Krieg

Eigentlich war die Olimpíada Popular 1936 in Barcelona als Boykottveranstaltung der Olympischen Sommerspiele in Berlin geplant. Aber der Tag, an dem sie eröffnet werden sollte, war auch der Tag, als der Spanische Bürgerkrieg die katalanische Hauptstadt erreichte. Und so kam es, dass kurz nachdem General Franco vom Protektorat Marokko aus den Militärputsch begonnen hatte und am frühen Morgen des 19. Juli 1936 die aufständischen Truppen von der Kaserne Pedralbes in die Innenstadt zogen, sich auch zahlreiche Wettkämpfer vom Montjuïc auf den Weg zur Plaça de Catalunya machten, um die II. Republik zu verteidigen. Als die Barrikaden im Paral·lelo-Viertel errichtet wurden, annoncierten die Plakate auf den Litfaßsäulen noch die bevorstehenden Sportwettkämpfe und schienen damit – wie auf diesem Photo von Carlos Pérez de Rozas zu sehen ist – in tragischer Ironie auf den bewaffneten Kampf vorauszuweisen (Abb. 1):

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-012

Abb. 1: Carlos Pérez de Rozas, Barrikade in Barcelona (Paral·lelo), Juli 1936.
© Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Ref. bcn004517.

Nicht nur die Athleten wechselten den Schauplatz des Kampfes, auch internationale Photographen gingen vom Olympiastadion aus direkt in den Krieg, unter ihnen Hans Namuth, Georg Reisner oder Juan Guzmán alias Hans Guttmann.[1] Unter anderem deshalb wurde die Guerra Civil zum ersten von visueller Berichterstattung breit abgedeckten Krieg der Moderne. Geradezu ikonisch ist Robert Capas „Loyalist Militiaman at the Moment of Death" (1936) geworden, ein Photo, das später, zusammen mit Picassos Gemälde *Guernica*, zum Sinnbild des Pazifismus avancierte. Emblematische Bedeutung aber für die Verwandlung von Barcelona in ein Kriegsszenario haben die Bilder des Agustí Centelles (1909–1985) erlangt, des „spanischen Robert Capa", insbesondere jenes Propaganda-Photo (Abb. 4), das am 19. Juli 1936 an der Straßenecke carrer Llúria/Diputació aufgenommen wurde: Die „erste photographische Ikone des Bürgerkriegs" und zugleich dessen „erstes ge-

1 Rafael R. Tranche/Beatriz de las Heras, „Fotografía y Guerra Civil española: del instante a la historia", *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 3 (2016), 1–13, DOI: 10.24310/Fotocinema.2016.v0i13.6052 (letzter Zugriff: 27.07.2022), 3.

stelltes Photo“.[2] Die Aufnahme zeigt Mitglieder der städtischen Polizei Guàrdia d’Assalt (Sturmgarde) im Kampf gegen die Putschisten, geschützt und gestützt durch einen Wall toter Pferde. Bis heute hält dieses Bild die Erinnerung an den Beginn jener nationalen Tragödie wach, die im Juli 1936 begann, nach drei Kriegsjahren in eine fast vier Jahrzehnte währende Diktatur mündete und, wie jeder schwelende Konflikt der jüngeren Vergangenheit, noch heute den „heimlichen Index“[3] auf die Zukunft in sich trägt. Wie sehr gerade dieses Photo zum Inbegriff des Kampfes um die Aufarbeitung der Erinnerung geworden ist, zeigt die Installation „Arqueología del punt de vista“ aus dem Jahre 2008. Der katalanische Künstler Ricard Martínez hat Centelles’ Aufnahme als *re-photography* in einer lebensgroßen Reproduktion an den Originalschauplatz zurückgestellt (Abb. 2):

Abb. 2: Ricard Martínez, Arqueología del punt de vista/Forats de bala.
© Ricard Martínez Teruel.

2 Andrés Antebi/Pablo González/Teresa Ferré/Roger Adam (Hg.), *Repòrters Gràfics. Barcelona 1900–1939*, Barcelona 2015, 107.

3 Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, in: *Gesammelte Schriften I.2*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 691–704, hier: 693.

Wie kommt es, dass gerade Centelles' Photographien solche Bedeutung erlangen konnten, ja dass das Bild der Stadt im Krieg weithin mit ihnen identisch geworden zu sein scheint? Hier sind zunächst Umstände der Überlieferung anzuführen. Agustí Centelles war bereits seit gut zehn Jahren im Geschäft, als sich seine Stadt in ein Kriegsszenario verwandelte. Aber er war nicht der Einzige, der den Straßenkampf bezeugte. An Photos aus diesen Tagen herrscht kein Mangel. Ein ganzer Pulk Bildreporter hatte sich ins Kampfgeschehen gemischt; zu den bekannteren gehören Carlos Pérez de Rozas (1883–1954), Josep Brangulí (1879–1945) und Josep Maria Sagarra (1894–1959), zu den weniger bekannten oder vergessenen Pau Lluís Torrents (1891–1966), Joan Andreu Puig Farrán (1904–1982) oder Camilo Merletti (1902–1976).[4] Anders als die Kollegen, deren Photos nicht mehr eindeutig lokalisierbar, namentlich zuschreibbar oder einfach in den Archiven untergegangen sind, konnte Agustí Centelles seine Bilder praktisch zwei Mal „aus dem Entwicklerbad ziehen".[5] Nach dem Ende des Bürgerkriegs war Centelles über das südfranzösische Flüchtlingslager Bram ins Exil geflohen, Ausrüstung, Negative und Photos hatte er in einem Holzkoffer bei Landarbeitern in Carcassonne versteckt, wo er als Erntehelfer und Photograph arbeitete, bis ihn die Gestapo 1944 wegen seiner Kontakte zur Résistance verhaftete. Während der Diktatur war Centelles Werbephotograph, nach dem Tod Francos konnte er mit Hilfe des anarchistischen Historikers Eduard Pons i Prades den Koffer bergen. Einige Photos gingen ab 1978 auf die Reise durch zahlreiche Museen Spaniens und konnten so, in einer ersten Welle der Vergangenheitsaufarbeitung, zum Emblem des Kampfes gegen den Faschismus werden. Die Feuilleton-Debatten um den Verkauf des Photo-Archivs an das spanische Kulturministerium im Jahre 2009 machten den Namen Centelles über Katalonien hinaus bekannt, seitdem sind über 10.000 Photos im Centro Documental de la Memoria Histórica archiviert. Heute gilt Agustí Centelles als bekanntester Photoreporter der spanischen Geschichte, und häufig auch – zu Unrecht – als einzige bedeutende Referenz für die Bürgerkriegsphotographie.[6]

4 Josep Cruañas i Tor, „Els fotògrafs barcelonins als anys de la guerra civil", *Capçalera* 27 (1991), 28–31, https://www.raco.cat/index.php/Capcalera/article/view/323070 (letzter Zugriff: 27.07.2022); Antebi/González/Ferré/Adam (Hg.), *Repòrters Gràfics. Barcelona 1900–1939.*

5 Ricard Martínez, „Les fotografies imaginades", *L'Avenç* 386 (2013), 56–59, hier: 57.

6 Vgl. Teresa Ferré Panisello, „L'arxiu Centelles: història d'una maleta i el seu contingut", *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi* 29, 2 (2012), 87–105, hier: 93–96, und Katherine Stafford, „Photojournalism and Memory: Agustí Centelles in the Transition and Today", *Bulletin of Spanish Studies* 91, 8 (2014), 1207–1227 sowie zur Verwandlung von Centelles in eine Ikone der spanischen Kriegsphotographie Teresa Ferré Panisello, „The Photojournalist as a Myth: Robert Capa and Agustí Centelles against the Backdrop of the Spanish Civil War", *Comunicación y Sociedad* 33 (2018), 237–254. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2018000300249&lng=es&nrm=iso; https://doi.org/10.32870/cys.v0i33.6913 (letzter Zugriff: 27.07.2022).

Einen weiteren Grund für die anhaltende Wirkkraft der Bilder mag man in dem künstlerischen Anspruch des Photographen sehen. Von Beginn an verbindet Centelles in seinen Darstellungen Dokumentation und Ästhetik. Er hatte sich in den Dreißigerjahren einen Namen mit Sportaufnahmen gemacht. Als nach der Ausrufung der II. Republik 1931 die politischen Spannungen zunahmen und Franco schließlich den Aufstand einfädelte, verstand sich der Photokünstler Centelles auch als politischer Akteur, als Erster mit einer Kamera sogar, wie er in seiner Autobiographie behauptet.[7] Da er im Gegensatz etwa zu Josep María Sagarra nicht als offizieller Photograph der Generalitat, sondern als Freelancer für *Última hora* u. a. tätig war, fiel es ihm leichter, in seinen Photos die Kunst in den Dienst des Engagements zu stellen – und umgekehrt: Während die Bildgestaltung die politische Aussage schärft, bietet der Krieg in der Stadt das avancierteste Motivarsenal für die Sensibilisierung des photographischen Blicks. In der Tat ließe sich die Ausstrahlung der Bilder nicht zuletzt durch das Zusammenspiel jener drei Ebenen erklären, die Panofsky für die Bildanalyse zu unterscheiden empfahl: des tatsächlich Dargestellten, stilgeschichtlicher Konventionen, in diesem Fall insbesondere das seit Jahrhundertbeginn entstehende Bildprogramm von Straßenschlachten, und zeittypischer Wahrnehmungs- und Deutungsmuster von Wirklichkeit, inbegriffen politische, ästhetische und diskursive Kontexte und die apparativen Voraussetzungen, die bestimmte Darstellungsformen allererst ermöglichen.[8] Die Dichte dieses Wechselspiels vor-ikonographischer, ikonographischer und ikonologischer Bildebenen (in Panofskys Begriffen) macht das aus, was man als die besondere Prägnanz der Photos bezeichnen könnte. Diese aber – und das ist die These, die hier vertreten werden soll – wird noch gesteigert durch eine Eigenschaft, die man, wäre der Begriff nicht so unscharf, die „Aura“[9] der Bilder nennen könnte, eine Qualität, die zugleich im Dargestellten und in der historischen Konstellation eines Moments liegt. Ein Moment näherhin, in dem politisch-historische, militärhistorische und photographiegeschichtliche, kunstgeschichtlich-ikonographische und medienarchäologische Entwicklungen auf eine Weise zusammenlaufen, wie es so wohl weder vorher noch später möglich gewesen sein dürfte. Was sich – anders gesagt – am 19. und 20. Juli 1936 in den lichtempfindlichen Film in Centelles' Leica einbrennt, ist nicht nur ein Krieg, der eine Stadt zum Projektionsfeld und zum Szenario der

7 „Yo fui el primer reportero fotográfico en hacer política desde la fotografía.“ (Agustí Centelles, *Diario de un fotógrafo*, hg. v. Teresa Ferré, übers. v. Pepita Galvany, Barcelona 2009, 26.)

8 Erwin Panofsky, „Iconography and Iconology. An Introduction to the Study of Renaissance Art“, in: ders., *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955, 26–41.

9 Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: *Gesammelte Schriften I*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 471–508.

Zerstörung macht und dabei Motive liefert, deren Photogenität auf besondere zeittypische Sensibilitäten und apparative Möglichkeiten trifft. Stadt, Krieg und Photo treten überdies in eine Art Kommunikationsprozess ein, in dessen Verlauf sie sich wechselseitig mit Bedeutung bespielen. Es könnte naheliegen, diese auratisch genannte Qualität der Photos eher auf den Zufall historischer Konstellationen zu verrechnen, die Prägnanz hingegen eher auf die künstlerische Aufmerksamkeit, die Ästhetik dieses Moments wahrzunehmen und abzulichten. Prägnanz und Aura sind hier aber nur als Begriffe eingeführt worden, um zu verstehen, was die bis heute wirkende Ereignishaftigkeit dieser Photos ausmacht. Dazu ist es nötig, jene historische Kommunikationssituation zu rekonstruieren, in die Photo, Stadt und Krieg in den Julitagen des Jahres 1936 treten. Die Bedeutung der Photos für das Phänomen der Stadt im Krieg liegt nämlich nicht (ausschließlich) in ihrem Wert als historische Quellen des objektiv Geschehenen, sondern (auch) darin, dass sie in einem symbolischen und materiellen Sinne Verkörperung dieses Momentes sind, in dem Krieg, weil er in der Stadt ist, ein besonderer Krieg ist, die Stadt, weil sie im Krieg ist, eine besondere wird, und das Photo dadurch besonders wird, dass es diesen Augenblick einfängt. Dass die Strahlkraft von Centelles' Bildern sich gerade dort als besonders stark erweisen wird, wo diese nicht der dokumentarischen Treue verpflichtet sind, sondern sich – wie im Fall der Pferdebarrikade (Abb. 4) – nachweislich als inszeniert herausstellen, ist eine direkte Folge dieser Tatsache und nur scheinbar ein Widerspruch. Allein in ihrer auf das rein Vorikonographische reduzierten Lektüre, als historische Quellen in diesem Fall, verlieren sie an Wert, als Ausdruck dieses Momentes gewinnen sie.

Für diese Rekonstruktion bietet es sich an, zwei Dimensionen zu unterscheiden: das Photo als Darstellung (Kap. 2) und das Photo als Instanz einer Interaktion (Kap. 3). Als Darstellung betrachtet, steht die ästhetische und ikonographische Überformung des Dokumentierten im Vordergrund. Dabei schlägt das Ikonographische immer wieder ins Ikonologische um: Dies geschieht etwa dort, wo bestimmte Ästhetiken (hier die der Sportphotographie) auf die Kriegsphotographie übertragen werden und somit zum Ausdruck zeittypischer Modelle von Welt-Wahrnehmung werden; oder dort, wo eine bestimmte Kameratechnik eine bestimmte Aufnahmepraxis ermöglicht. Als Interaktion betrachtet treten Photographie, Kriegshandlungen und städtische Struktur als Instanzen eines Kommunikationsprozesses dadurch in Erscheinung, dass sie zu den Akteuren bzw. Leerstellen einer gegenseitigen Einschreibung werden, die auf allen Seiten eine sowohl symbolische (‚Sinn') als auch materielle Dimension (‚Ablichtung', ‚Zerstörung' etc.) hat. Indem Photo, Stadt und Krieg in dieser Weise einander zu symbolisch-materiell markierbaren Leerstellen werden, entsteht das Ganze einer ‚photographierten Stadt im Krieg', das sich nur mit Komplexitätsverlust in die Elemente, Kampf, Architektur und Ikonographie zerlegen lässt. Wie der folgende Rekonstruktionsversuch zeigen

soll, lässt diese doppelte Sicht auf die Bilder – als Repräsentation und als Ereignis, als Materialisierung einer Ansicht und als Materialisierung eines Geschehens – zudem hervortreten, welche Rolle für die Ausbildung von Prägnanz und „Aura" der historische Moment auch in einem konkreten Sinne hat. Gemeint sind damit jene Besonderheiten, die den Spanischen Bürgerkrieg von anderen kriegerischen Auseinandersetzungen mit ‚Ausweitung der Kampfzone' in die Stadt hinein unterscheiden. Sie sollen hier noch einmal kurz zusammengestellt werden: (1) Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts vollzieht sich die Professionalisierung und Institutionalisierung der Bildreportage schlechthin[10] und führt, noch befördert durch die Koinzidenz von Volksolympiade und Krieg, zu einer umfänglichen Medienberichterstattung, die es weder im Ersten Weltkrieg noch in den Kolonialkriegen gab; der Spanische Bürgerkrieg wird zum „photogensten Krieg" aller Zeiten.[11] (2) Die Nähe professioneller Photographen zum Kampfgeschehen und die unmittelbare Verbreitung der Zeugnisse in Zeitungen und Illustrierten innerhalb wie außerhalb Spaniens:[12] Centelles' berühmt gewordenes Barrikadenphoto (Abb. 4) vom 19. Juli 1936 erschien am 25. Juli in *Paris-Soir*, am 29. Juli (unter dem Namen Gonsanhi) in *Ahora* und am 1. August auf dem Titelblatt des US-amerikanischen Nachrichtenmagazins *News-Week* (sowie am gleichen Tag, aber ohne Namensnennung, in der *Illustrated London News*). (3) Die durchgreifende ideologische Polarisierung, die Bestandteil dieses – jedes – Bürgerkrieges ist. Sie führt nicht nur zur militärischen Einmischung ausländischer Mächte in globalem Maßstab, sondern auch dazu, dass Medien sowohl berichtend und investigativ als auch parteiisch agieren. Dekontextualisierte Photos zirkulieren zu Propagandazwecken in der nationalen und internationalen Presse, teils werden identische Aufnahmen für konträre ideologische Positionen verwendet.[13] In anderen Fällen waren es Reportagen, die zur Aufklärung von Kriegsverbrechen beigetragen haben.[14] Die Parteilichkeit der Zeugen dieses Krieges ist kaum hintergehbar und muss als Bedingung der meisten Zeugnisse vorausgesetzt werden. (4) Militärgeschichtlich ist schließlich bedeutsam, dass Techniken totaler Kriegsführung zunehmend die Zivilbevölkerung zugleich in Op-

10 Überblicksartig dazu Miguel Sánchez Vigil/María Olivera Zaldúa (Hg.), *Fotoperiodismo y República*, Madrid 2014.

11 Hugo García, „La guerra más fotogénica: fotografía y propaganda exterior", in: Beatriz de las Heras (Hg.), *Imagen y Guerra Civil Española. Carteles, fotografía y cine*, Madrid 2017, 131–144.

12 Vgl. Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003, 30.

13 Vgl. hierzu Vicente Sánchez-Biosca, „Imágenes, iconos, migraciones, con fondo de guerra civil", *Archivos de la Filmoteca* 60–61 (2009), 10–31.

14 Ein Beispiel sind George L. Steers Berichte über die Bombardierung der baskischen Kleinstadt Gernika am 26. April 1938, denen es zu verdanken war, dass bereits kurz nach dem Angriff die Legion Condor als Hauptbeteiligte dingfest gemacht werden konnte.

fer und Akteure verwandeln. Dabei steht der Spanische Bürgerkrieg insbesondere für den systematischen Einbezug der Stadt als Angriffsziel, sie selbst wird zu einem neuen Szenario des Krieges.

2 Darstellung

2.1 Ikonographie

Zu Beginn des Spanischen Bürgerkriegs verfügt das photographische Motiv der Stadt im Krieg bereits über eine eigene Tradition. Sie hat sich im wesentlichen während der Setmana Tràgica ausgebildet, jener blutigen Auseinandersetzung, die sich die katalanischen Arbeiter mit der spanischen Armee zwischen dem 25. Juli und dem 2. August 1909 infolge des Marokkokrieges lieferten. Eine Woge anarchistischer, antimilitaristischer und antikolonialistischer Propaganda hatte das Land erfasst, am 27. Juli übernahmen Arbeiter die Macht in Barcelona, Streiks und Aufstände schlugen in einen offenen Straßenkampf um, das Kriegsrecht wurde verhängt. Die Setmana Tràgica war nicht nur die politische Ursache späterer Unruhen im Februar 1934 und Februar 1936. Sie wurde auch zur Geburtsstunde des professionellen katalanischen Photojournalismus.[15] Das Bildprogramm des urbanen Krieges prägt sich in diesen Jahren aus: Straßenschlachten und geschändete Kirchen, die Massenpräsenz von Demonstranten und Polizei sowie Barrikaden aus umgestürzten Straßenbahnwaggons (Abb. 3).

Geschärft und ausdifferenziert wurde diese Ikonographie nicht zuletzt dadurch, dass es teils dieselben Photographen waren, Josep Brangulí oder Josep María Sagarra etwa, die die Motive der Setmana Tràgica 1909 im Bürgerkrieg 1936 wiederfanden. Vielleicht noch interessanter für das Gesamtphänomen der photographierten Stadt im Krieg sind die Überlagerungen zwischen Ikonographie und Ikonologie. Dies betrifft vor allem zwei sich gegenseitig hervorrufende und verstärkende Elemente, die, im Nachhinein betrachtet, eine zeittypische Formensprache haben sedimentieren lassen. Zum einen das relativ neue Aufschreibesystem Photoapparat und seine technischen Möglichkeiten. Während zu Jahrhundertbeginn die Photos zumeist *post factum* entstanden waren, konnten sie jetzt zunehmend ‚live' im Kampfgeschehen aufgenommen werden.[16] Zum anderen der sich in den 20er und 30er Jahren ausbildende Blick für den kritischen Moment, den

15 Antebi/González/Ferré/Adam (Hg.), *Repòrters Gràfics. Barcelona 1900–1939.*

16 Antebi/González/Ferré/Adam (Hg.), *Repòrters Gràfics. Barcelona 1900–1939*, 42–60.

Abb. 3: Josep Brangulí, Barrikade aus Eisenbahnwaggons (Juli 1909) während der Setmana Tràgica. © Arxiu Nacional de Catalunya FONS ANC1–42 / BRANGULÍ / Fondo Brangulí (fotògrafs) / Josep Brangulí / Barricada aixecada al carrer Torrent de l'Olla durant la Setmana Tràgica, 26 de julio de 1909.

„instant décisif":[17] Ein Stil der Augenblicklichkeit, der seine Motive erst in den bewegten Körpern und Wettkampfsituationen der Volks- und Sportfeste findet und später jene visuelle Kriegsästhetik prägt, die Robert Capa „death in the making"[18] nennt und exemplarisch im „Falling Militiaman" umgesetzt hat.[19] Das eingangs erwähnte Zusammentreffen von Volksolympiade und Bürgerkrieg ist insofern mehr als nur eine Anekdote. Das Auffinden dieser Wahrheit des Moments bedarf des Talents, des geschulten Blicks und des Arrangements der Formen[20] – und der richtigen Ausrüstung. Voraussetzungen, die Centelles am 19. und 20. Juli 1936 mit-

17 Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Paris 1952, 5.

18 Robert Capa, *Death in the Making. Photographs by Robert Capa and Gerda Taro*, New York 1938.

19 Antebi/González/Ferré/Adam (Hg.), *Repòrters Gràfics. Barcelona 1900–1939*, 61–72.

20 „Une photographie", so lautet die bekannte Formel Cartier-Bressons, „est pour moi la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait et, de l'autre, d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait." (Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, 5.)

brachte, um die Ikonographie der Barrikaden, den Augenblicksstil der Sportästhetik mit der visuellen Gestalt des urbanen Krieges zu verbinden. Er war bei Josep Brangulí in die Lehre gegangen, hatte sich in den 30er Jahren in die Sportphotographie eingeübt und war bei Kriegsausbruch mit einer Kamera ausgestattet, die den größtmöglichen Spielraum für den mobilen Einsatz und bewegte Motive bot: Die neue Leica verfügte über Ösen für Trageriemen, ein auswechselbares Objektiv und einen Entfernungsmesser; längere Verschlusszeiten erlaubten Aufnahmen unter ungünstigen Lichtbedingungen ohne Stativ und Magnesiumblitze; ein Negativfilm mit bis zu 36 Aufnahmen in Folge ließ sich schnell wechseln.[21]

Wie stark Centelles' Barrikadenphoto insgesamt stilisiert ist, lässt der direkte Vergleich mit einer Aufnahme der gleichen Situation einige Stunden früher am Tag erkennen (Abb. 4 und 5).[22] Den Anblick, dessen man am Mittag des 19. Juli 1936 an der Straßenecke Lluria/Diputació tatsächlich gewahr werden konnte, zeigt nicht das Bild von Centelles, sondern jenes seines Kollegen Pau Lluis Torrents: Beide waren im Dienst des Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, aber im Kontrast mit der dokumentarischen Aufnahme erscheint Centelles' Bild wie ein allegorisches Tableau. Das Motiv wird symbolisch erhöht, jetzt sind es die Pferde der Sturmgarde, die die Verteidiger der Republik selbst noch als Kadaver ‚unterstützen':

2.2 Die politische Ikonologie der Photos

Das Ideologisch-Politische ist die kaum hintergehbare Optik für die Berichterstattung über den Spanischen Bürgerkrieg, sei diese nun visuell oder textuell, national oder international.[23] Abb. 6 zeigt nicht nur eine Straßenszene in der Via Laietana, sie zeigt den solidarischen Kampf unterschiedlicher Gruppen für die in den beiden Bilderrahmen allegorisch dargestellte Segunda República: militante Anarchosyn-

21 Tranche/de las Heras, „Fotografía y Guerra Civil española: del instante a la historia", 8.

22 Dass Centelles das Photo im späteren Tagesverlauf aufgenommen hat, lässt sich an dem Schatten ablesen, den die Gebäude, als große Sonnenuhr, werfen. Bei Torrents kommt das Licht von links bzw. oben, bei Centelles von rechts, aus Westen (die Blickrichtung ist nach Süden), das Photo ist Stunden später geschossen worden. Ricard Martínez hat für seine Installation (s. Abb. 2) Centelles' Weg durch die Straßen anhand der Negative rekonstruiert und kann belegen, wie sich die Barrikadenszene als kompositorischer Einfall ergeben hat (Ricard Martínez, „Cartografía d'una batalla. Les fotografies d'Agustí Centelles del cop d'Estat de juliol del 36", Girona, noviembre 2010, http://www.girona.cat/sgdap/docs/j18iwthmartinezricard.pdf – letzter Zugriff: 27.07.2022).

23 Zu verschiedenen stilistischen Aspekten der Bildreportage während des Bürgerkriegs s. u.a. die Beiträge in Beatriz de las Heras, *Imagen y Guerra Civil Española. Carteles, fotografía y cine*, Madrid 2017.

Abb. 4: Agustí Centelles, Carrer Lluria/Diputaciò. Barcelona, 19.7.36.
© ESPAÑA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, Centro Documental de la Memoria Histórica, Código de Referencia/Signatura: ARCHIVO CENTELLES, FOTO 4257.

Abb. 5: Pau Lluis Torrents, Carrer Lluria/Diputaciò. Barcelona, 19.7.36.
Pau Lluís Torrents © hereus de Pau Lluís Torrents.

dikalisten der CNT (Confederación Nacional del Trabajo) neben Sturmgardisten und Zivilisten.

Abb. 6: Agustí Centelles, Militante Anarchisten, Sturmgardisten und Zivilisten in der Via Laietana, Barcelona, Juli 1936.
© ESPAÑA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, Centro Documental de la Memoria Histórica, Código de Referencia/Signatura: ARCHIVO CENTELLES, FOTO 4343.

Im Barrikaden-Bild (Abb. 4) zeigt Centelles die Szene aus Sicht der kämpfenden Republikaner. Einer der drei *guàrdias d'assalt* ist besonders auffällig, das weiße Unterhemd erinnert an den *Tres de mayo de 1808*, Francisco Goyas 1814 entstandene Hommage an die *patriotas*, die sich der Napoleonischen Besatzung widersetzten – mit dem Unterschied freilich, dass Centelles die Positionen vertauscht, es sind noch immer die Verteidiger der Republik, aber nun schießen sie zurück. Wie in Abb. 6 sind auch hier unterschiedliche Gruppen vertreten. Der in späteren Reproduktionen des Photos meist nicht abgebildete Originalausschnitt zeigt eine weitere Person, deren Existenzberechtigung in dem Bild darin liegt, dass sie für internationale und zivile Solidarität steht. Von Kleidung und Waffe her ein US-Amerikaner oder Brite, auch wenn eben diese Attribute ihn als unpassend für eine reale Kampfszene erscheinen lassen: Die Pistole ist zu klein und er steht außerhalb des Barrikadenschutzes. Der Mann in Zivil bringt fast einen Moment unfreiwilliger Komik ein, ein großes *punctum*, das der Aussage des Restes zu widersprechen scheint.[24]

24 Zur politischen Analyse von Centelles' Bildern vgl. auch Mónica Morales Flores, „El Arxiu Cen-

Für unseren Kontext besonders interessant ist die Stadt als Motivkomplex. Zur Prägnanz des Photos trägt bei, dass es nicht nur die ‚Natur' ist, die sich als Barrikade toter Pferde solidarisch mit den Verteidigern der Republik gibt, die Stadt selbst tut es vermittels ihres architektonischen und ornamentalen Bildes. Anders als bei dem dokumentarischen Photo von Pau Lluís Torrents (Abb. 5) lässt Centelles seine Protagonisten die Gewehrläufe parallel zu den Fugen der Werksteine und den Rillen der Rollgitter vor den Schaufenstern halten und auf diese Weise einen kraftvollen Sog der Fluchtlinien entstehen. Dies mag erklären, weshalb Centelles einen Kamerastandpunkt gewählt hat, der zwar die Perspektive der Sturmgardisten einnimmt, aber – für eine reale Kampfszene unwahrscheinlich – außerhalb des Schutzwalls aus toten Pferden verbleibt. Einmal mehr wird der Realismus der Symbolik geopfert. Centelles' Arbeit mit den urbanen Formen ist noch ausgeprägter bei diesem Bild (Abb. 7): Der Hauptakteur des Barrikadenphotos, Mariano Vitini, an der gleichen Straßenecke ein paar Meter weiter rechts, in einer (vermeintlichen) Kampfszene, mit dem Helm am Arm. Das Photo erschien am 22. Juli 1936 auf der Titelseite von *Última Hora* mit der Bildunterschrift: „En peu de guerra, defensors de la Republica!". Die Oberfläche der Gebäude tritt nicht nur als gestalterisches Element in Szene, sondern auch darin als ikonologisches, dass sie – wie in der Stadtphotographie üblich – als *mise en abyme* die rechten Winkel des Photoausschnittes aufnimmt. Das Spiel zwischen Motiv und Kadrierung trägt insgesamt zur Geschlossenheit des Bildes bei. Besonders deutlich ist dies in Abb. 8, einer Kampfszene, aufgenommen aus dem Inneren des Gebäudes der Compañía Telefónica: die Fenstersprossen vervielfältigen die äußere Rahmung des Photos. Wie bei der Pferdebarrikade suggeriert auch hier der Standort der Kamera seitlich von hinten zugleich Parteilichkeit und Dokumentarismus, während in der politischen Ikonologie des urbanen Raums das Telefónica-Gebäude den rechtmäßigen Staat symbolisiert, der verteidigt wird.

Die anorganische, statische, zugleich bleibende und verlässliche Geometrie der Stadt ist die perfekte Bühne für die Inszenierung dynamischer Kriegshandlung. Lebendigkeit erzeugt in Abb. 8 besonders das winzige, doch gut erkennbare Schussloch in der Scheibe Mitte oben. Es sind, wie die Einschlusslöcher an der Straßenecke bei Abb. 7, ‚Kriegsverletzungen', die die Stadt erleidet. Stadt, Krieg und Photo finden sich in diesen Aufnahmen zu maximaler Prägnanz verdichtet.

telles. Una aproximación a la construcción visual del combatiente republicano a partir de la fotografía documental", *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 13 (2016), 159–178.

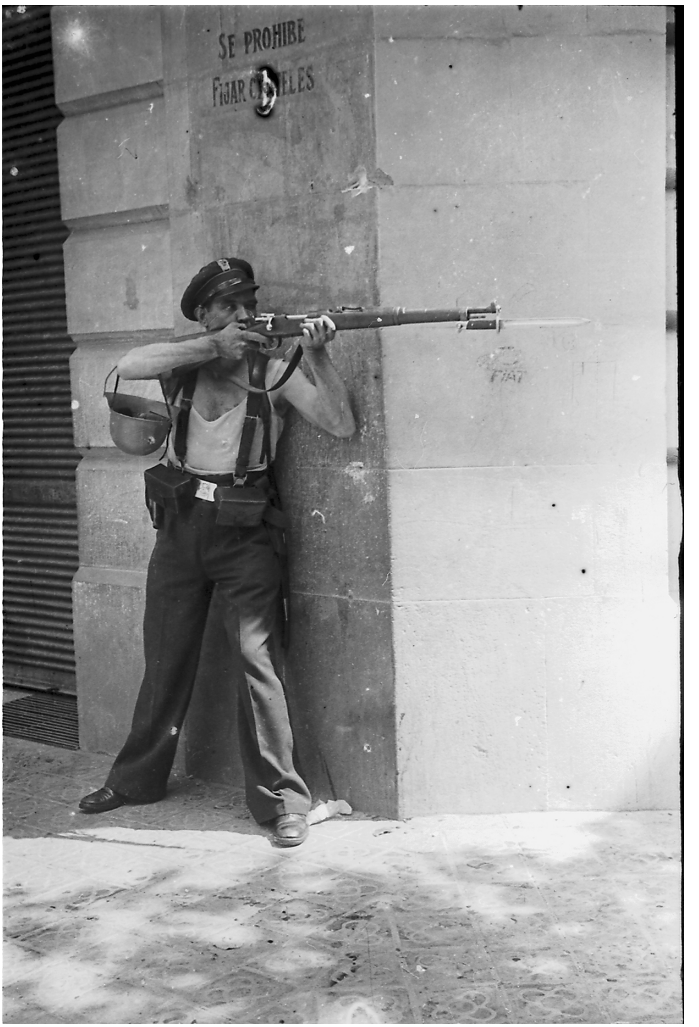


Abb. 7: Agustí Centelles, Mariano Vitini, carrer Lluria/Diputació. Barcelona, 19.7.36.
© ESPAÑA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, Centro Documental de la Memoria Histórica, Código de Referencia/Signatura: ARCHIVO CENTELLES, FOTO 4259.

Abb. 8: Agustí Centelles, Gebäude der Compañía Telefónica, Juli 1936.
© ESPAÑA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, Centro Documental de la Memoria Histórica, Código de Referencia/Signatura: ARCHIVO CENTELLES, FOTO 4276.

3 Interaktion

3.1 Mit sich selbst kommunizierende Bilder

Das, womit man es im Fall von Centelles' Bildern vom 19. Juli 1936 zu tun hat, ist also weit mehr als eine Handvoll Photos, die ‚eine Stadt' zu einem bestimmten Zeitpunkt ‚im Kriegszustand' ‚zeigen'. Und dies nicht nur, weil die Darstellungen in unterschiedlichem Grade stilisiert sind. Photo, Krieg und Stadt treten auch in eine Art Kommunikationsprozess ein, in dessen Verlauf etwas geschieht, was sich als eine gegenseitige Einschreibung von Sinn und Bedeutung bezeichnen lässt, eine Interaktion, innerhalb derer alle drei Instanzen wechselweise die Position von Akteur und Leerstelle einnehmen. Die Unterscheidung von Darstellung einerseits und Einschreibung andererseits mag als semiotische Spitzfindigkeit erscheinen, hat aber für unsere Fragestellung den Vorteil, vieles von dem, was bisher unter ikonographisch-ikonologischem Gesichtspunkt behandelt wurde, noch einmal in einer neuen Dimension hervortreten zu lassen. Dieser Prozess ist durch den besonderen historischen Moment bedingt und zeigt sich bereits dort, wo unterschiedliche, aber

simultane Visualisierungen des Krieges in Interaktion mit sich selbst treten. Spätestens mit der Gründung des Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya am 3. Oktober 1936 wird die Photographie gezielt zu propagandistischen Zwecken eingesetzt, Aufnahmen werden auf Plakatgröße gezogen und in der Stadt aufgestellt, Postkarten an Kiosken verkauft und über Zeitungen und Zeitschriften findet der Krieg den Weg in die Wohnzimmer.[25] Während der Feuergefechte kursieren in der Stadt visuelle Darstellungen der leidenden Bevölkerung, z.T. auch Photos kriegsähnlicher Ereignisse der jüngeren Vergangenheit wie die erwähnte Setmana Tràgica 1909. Das hier in Frage stehende Phänomen der Stadt-im-Krieg-im-Photo bildet zunehmend eine eigene Wirklichkeitssphäre, ein Bildgeschehen, das innerhalb eines Kriegsgeschehens stattfindet. Der Krieg ist zugleich real *und* als Repräsentation zugegen. „Schilderungen des Krieges durch Photographen und Reporter lassen sich von den eigentlichen Ereignissen nicht mehr trennen", so formulieren es Rafael Tranche und Beatrice de las Heras.[26] Dem kommt zugute, dass bereits seit den 1910er Jahren photographisch Dokumentiertes dank neuer typographischer Verfahren nicht mehr nur als gezeichnete Skizzen, sondern direkt als Reproduktionen in Zeitschriften und später auch Tageszeitungen eingeht.[27] Die Bebilderung der Stadt geht wiederum in die Photos ein. Die ontologische Verwirrung von Darstellung und Wirklichkeit begünstigt die ikonographische Aufnahmebereitschaft der Photos, von der schon die Rede war. Während photographische Stile die Plakate prägen, sei es durch Montage oder Imitation der Motive, werden das dynamische Bild und die sogenannte Amerikanische Einstellung aus Unterhaltungs- oder dem expressionistischen Avantgardefilm, etwa Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925), stilbildend für Kriegsphotographen wie Robert Capa, Henri Cartier-Bresson oder eben Agustí Centelles. Textmeldungen in der Zeitung richten sich immer mehr nach dem visuell Dargestellten. Anstatt Illustrationen zu sein, werden die Bilder so präsent, dass sie *im* kriegerischen Stadtraum zunehmend eigene Geschichten *über* den Krieg in der Stadt erzählen.[28] Das Photo von der bebilderten Stadt im Krieg zeigt eine Stadt, die den Krieg erlebt und sich

25 Antebi/González/Ferré/Adam (Hg.), *Repòrters Gràfics. Barcelona 1900–1939*, 112; Federico Castro Morales, „Cartelismo e ilustración gráfica: estrategias de cohesión social durante la Guerra Civil", in: Beatriz de las Heras (Hg.), *Imagen y Guerra Civil Española. Carteles, fotografía y cine*, Madrid 2017, 25–48; Luis Pérez Ortiz, „Carteles de la Guerra Civil: un cauce repentino para el arte", in: Beatriz de las Heras (Hg.), *Imagen y Guerra Civil Española. Carteles, fotografía y cine*, Madrid 2017, 49–71.
26 „Así, las escenas captadas por fotógrafos, reporteros y documentalistas se convirtieron en vívidos retratos, inseparables de los propios acontecimientos." (Tranche/de las Heras, „Fotografía y Guerra Civil española: del instante a la historia", 5; meine Übersetzung).
27 Antebi/González/Ferré/Adam (Hg.), *Repòrters Gràfics. Barcelona 1900–1939*, 45.
28 Vgl. Tranche/de las Heras, „Fotografía y Guerra Civil española: del instante a la historia", 8–10.

diesen dabei selbst visuell erzählt. Es erweist sich als der kongeniale Adressat dieser urbanen Erzählung. Genauer besehen handelt es sich bei dieser Kommunikation zwischen Stadt und Photo um eine wechselseitige Einschreibung von Sinn. Die Stadt tritt hier als eine Art Leerstelle auf, die erst durch das Bebildern und dann noch einmal im photographischen Akt beschriftet, d. h. mit Bedeutung belegt wird. Dieser Effekt einer Selbstbezüglichkeit des Visuellen ist untrennbar von der historischen Situation, der Tatsache also, dass dieser Krieg in den 30er Jahren und in der Stadt stattfindet und photographiert wird. Auch das schon unter ikonologischem Gesichtspunkt erwähnte Formenspiel von Photographie und Stadtarchitektur (Abb. 4, 7 und 8) ließe sich als Interaktion beschreiben, die auf einer Art Resonanz zwischen Objekt und Darstellung beruht, bestimmt hier doch das Motiv direkt die Gestaltung des Photos. Indem es die Stadt zeigt, nimmt sich das Photo selbst auf und erzeugt ein Oszillieren zwischen Darstellung und Dargestelltem, welches wiederum zur Naturalisierung einer politischen Symbolik beiträgt: die Stadt ist das Sinnbild legitimer staatlicher Ordnung und das Photo verteidigt diese Ordnung, weil es ein Photo ist und weil es dabei den Widerstand dokumentiert, den die Stadt gegenüber der Zerstörung leistet.

3.2 Medienarchäologie

Um diese Analogien und Resonanzen zwischen Photo und Stadt noch schlüssiger erscheinen zu lassen und auch den Krieg als weiteren Akteur dieser Einschreibungsprozesse einzubeziehen, ließe sich problemlos eine ganze Poetik materieller Spuren entwickeln: Wie die Stadt das Photo belichtet, so bespielt der Krieg zerstörerisch die Stadt und beides wiederum registriert das Photo und macht sich darin seinerseits zur letztinstanzlichen Deutungsmacht von Krieg und Stadt. Was Projektionsfläche wird, diktiert zugleich seine eigenen Bedingungen. Der Krieg hat in der Stadt anderen Gesetzen zu folgen als auf dem Schlachtfeld. Für Agustí Centelles, den Photographen im städtischen Krieg, besteht die „Kunst des Gehens" als „urbane Praktik"[29] gerade nicht darin, die Straßen und Gebäude spielerisch zu umgehen, weil sie Materialisierung staatlicher Macht wären, sondern ihnen im Duktus des Kampfgeschehens zu folgen: Centelles' politischer Spaziergang mit der Kamera durch Barcelona ist auch eine Form der Solidarisierung mit dem, was die Kriegshandlungen zerstören wollen. All dies, so lautet ja unsere These, ist allerdings kein

29 Michel de Certeau, „Die Kunst des Handelns. Gehen in der Stadt", in: Karl H. Hörning/Rainer Winter (Hg.), *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, Frankfurt a. M. 1999, 264–291.

Zufall, vielmehr lässt sich hier eine tiefere Beziehung zwischen Photographie, Stadt und Krieg vermuten, die man im weiteren Sinne medienarchäologisch nennen könnte. Leitend für dieses Verständnis ist das systemtheoretisch geprägte Kommunikationsmodell des Stadtsoziologen Dirk Baecker,[30] dessen Erläuterungen hier kurz eingeschoben werden sollen. Stadt ist für Baecker Ort des Zusammenlebens einander Unbekannter und Austragungsort gesellschaftlich-kultureller Umbrüche. Wegmarken für die historische Evolution städtischer Strukturen sind weniger wirtschaftliches Planungskalkül, politische Entscheidungen oder die Abfolge architektonischer Moden für sich genommen, als vielmehr Kommunikationskrisen, die durch Medienumbrüche wie Buchdruck oder Computer ausgelöst werden. Neue Medien erzeugen Sinnüberschüsse, mit denen die Stadt als „Leerstelle" (oder die „Leerstellen" in der Stadt) „eingerichtet", „markiert" und „recodiert" wird.[31] Sichtbar wird dies dort, wo sich neue Kommunikationsformen als neue Stadtstrukturen materialisieren. So kann die Entstehung von Marktplätzen als eine Folge von Schriftkultur und Geldverkehr verständlich werden, während die Erfindung des Buchdrucks zur Verbreitung von Stadtplänen beiträgt; die Benennung der Straßen wiederum verschafft der Stadt eine weitere, virtuelle Realität als Planungsobjekt. Einen vergleichbaren Umbruch stellen digitale Kommunikationstechniken dar: Das Surplus an Sinn, das sie mit sich bringen, markiert die Stadt als den Ort spontaner Zusammenkünfte wie Demonstrationen und Flashmobs. Neue Kommunikationstechniken erzeugen neue Kommunikationsformen, die ihrerseits Stadtstrukturen nutzen, umnutzen, verändern und langfristig auch erzeugen.

Das in der Moderne sich durchsetzende Phänomen der Stadt im Krieg oder des Kriegs in der Stadt ist keine Medienrevolution in diesem Sinne und nicht Gegenstand von Baeckers Erörterungen geworden. Dennoch lässt sich das Modell in kleinerem Maßstab anwenden. Die zunehmende Verlagerung des Kampfgeschehens vom Schlachtfeld in das Zivileben käme dann weniger als Folge neuer militärischer Strategie und Technik in Betracht, sondern – und für unsere Fragestellung einschlägiger – als neuartige Kommunikationsform von Gewalt, etwa in der Weise wie auch Stadtguerilla oder Terrorismus als „Kommunikationsstrategien"[32] mit städtischen Strukturen rechnen oder auf diese angewiesen sind. In diesem Sinne könnte man von der „Stadt im Krieg" als einem modernespezifischen Kommunikationsraum sprechen. Bewaffnete Konflikte lassen sich dann als eine Kommuni-

30 Dirk Baecker, „Stadtluft macht frei: Die Stadt in den Medienepochen der Gesellschaft", *Soziale Welt* 60, 3 (2009), 259–283.

31 Baecker, „Stadtluft macht frei", *passim.*

32 Herfried Münkler, „Terrorismus als Kommunikationsstrategie. Die Botschaft des 11. September", in: Igor Primoratz/Daniel Meßelken (Hg.), *Terrorismus. Philosophische und politikwissenschaftliche Essays*, Paderborn 2011, 167–174.

kationsform, eine Einschreibung, lesen, die, wie gesehen, direkt mit medialer Repräsentation korreliert und an der auch die Photographie beteiligt ist. Krieg, Stadt und Photo bespielen einander als Bühnen. Der Krieg ist eine Inszenierung von Stadt, die Stadt eine des Krieges, im Auge des Photographen werden beide zur Inszenierung zweiten Grades. Krieg erhält in der Stadt eine besondere semiotische Ausdruckskraft, nämlich durch die dort entfalteten Bewegungen und Handlungsräume, ebenso die Stadtstruktur im Moment des Krieges (hier: die Ausdruckskraft zerstörter Gebäude) und all dies findet sich eingefangen in der Intensität des „instant décisif", auf den der Blick des Photographen geeicht ist.

4 Die ikonische Dauer des Kriegs in der Stadt

Die Photographie, so sollte gezeigt werden, ist das kongeniale Verfahren für die Darstellung der Stadt im Krieg, in diesem spezifischen Moment, Juli 1936. Oder anders und genauer gesagt: Im Vergleich zu anderen Kriegsdarstellungen wie der Reportage oder dem Schlachtengemälde erzeugt das enge Verweisungsverhältnis von Krieg, Stadt und Photographie in diesem Moment eine Artikulationsform von Sinn, die überdeterminiert erscheint. Das Photo ist deshalb nicht schon ‚realitätsnäher' oder ‚vollständiger' als andere Darstellungsformen bewaffneter Auseinandersetzungen an anderen Orten und zu anderen Zeiten. Wer die Zeitzeugenberichte eines Hanns-Erich Kaminski[33] oder die Aktennotizen der amerikanischen Konsuln nachliest, die vom Krieg in Spanien überrascht wurden,[34] dem teilt sich mit, wie präsent all jenes ist, was das Photo ausschließt: Schüsse und Sirenen, Sprechchöre, Gesang und Geschrei, die Farben der Aktionsgruppen, die die Stadt ihrerseits bespielen, beschriften und markieren, der Gestank verwesender Pferde in der Julihitze. Man wird dann möglicherweise auch daran erinnert, dass der Krieg den Zeitgenossen Jahrzehnte danach als „alegre y fresca" erscheinen konnte, als eine Offenbarung, wie es die interviewten Kämpfer in Jaime Caminos Dokumentarfilm *La vieja memoria* zu Protokoll geben.[35] Der Druck auf den Auslöser des Photoapparats bewirkt eine Transformation der Wirklichkeit: Ein Moment wird gerahmt und stillgestellt, und das Hell-Dunkel-Spektrum der Schwarz-Weiß-Photographie wirkt wie eine zweite – chromatische – Rahmung; beides zusammen suggeriert einen geschlossenen Zusammenhang des Dargestellten. Reproduktionen und Rekadrierungen in Zeitschriften oder Katalogen und der Lauf der Zeit lassen den

33 Hanns-Erich Kaminski, *Barcelona. Ein Tag und seine Folgen*, Berlin 2005.

34 James W. Cortada (Hg.), *A City in a War: American Views on Barcelona and the Spanish Civil War 1936–1939*, Wilmington 1985.

35 Jaime Camino, *La vieja memoria*, Dokumentarfilm, Spanien 1977, 01:24, vgl. auch 0:48–1:08.

nach außen gerichteten Ausdruck von Lebendigkeit, einst propagandistisch und mobilisierend gemeint, in das Bild selbst zurückfallen, kippen, und das Aufgenommene zum Objekt bürgerlicher Ästhetik werden. Das Photo selbst ist es, das die Verlangsamung der Wahrnehmung und die immanente Reflexion seiner Elemente betreibt, sobald es betrachtet wird und sich dabei von einem einst performativen Akt in eine Art selbstgenügsames Bild-Gedicht verwandelt. Gerade das Zusammenwirken der einzelnen Momente hin zum Gesamteffekt des „instant décisif" hält paradoxerweise von der Mobilisierung, dem Handeln, ab, denn das reflektierende Nachvollziehen oder Ausagieren des ästhetischen Eigensinns durch den Betrachter erfordert das Verweilen, die ikonische Dauer, je dichter das Spiel der Formen und Schattierungen, je größer die Prägnanz, umso mehr. Centelles' Wahl des Kamerastandpunktes vor der Barrikade, statt hinter ihr, außerhalb des Schutzes, verstärkt zwar ikonologisch und symbolisch die politische Aussage: Gewehre und Architektur kämpfen denselben Kampf, aber genau diese Perspektivenwahl ist es auch, die die spätere kampfferne Lektüre des Photos durch den Zeitschriftenleser vorwegnimmt und so von Beginn an mit ins Photo einschreibt. Wann genau dieser Umschlag vom Engagement ins Ästhetische geschieht, müsste man rekonstruieren, vielleicht war er schon nach zwei Wochen eingetreten, als Centelles' Barrikadenphoto auf der Titelseite der *News-Week* auf britischen und US-amerikanischen Wohnzimmertischen lag.

Wenn diese Photos dennoch bis heute ‚lebendig' geblieben sind, dann deshalb, so war die Ausgangsvermutung, weil sie ein besonders dichtes Verweisungsnetz in verschiedene Richtungen aufweisen, historisch, kultur- und mediengeschichtlich, und darin auf andere Weise, als es Cartier-Bresson mit seiner Poetik des „instant décisif" als Ausdruck einer Wahrheit des Moments vielleicht gemeint hat, das entstehen lassen, was hier *faute de mieux* Prägnanz und auratische Qualität genannt wurde, und zwar indem diese Photos ästhetisch-politische Wahrnehmungsstile mit einer dafür kongenialen Situation (der des Krieges) an einem dafür wie gemachten Ort und einer Zeit in Beziehung setzen. Die lange Halbwertszeit der Photos, das, was sie sowohl als Darstellung wie als Interaktionsform bis heute ‚lebendig' erhält, wäre der Ausdruck dieser Konstellation, wenngleich (oder gerade weil) dem Dargestellten nicht immer ein historisch verbürgter Moment im Kampfgeschehen entspricht – die Photos waren ja teils gestellt. Man könnte mutmaßen, dass dieser abstrakte Moment dann auch letztlich nur in den Photos existiert und es sich am Ende bei ihrer ‚Lebendigkeit' oder Ereignishaftigkeit eben doch ausschließlich um ein Phänomen von Darstellung, nicht von Kommunikation oder gar Interaktion handelt. Aber dass dies nur die halbe Wahrheit ist, eben dies zeigt die Rückkehr der Bilder als *re-photography* in die Straßen von Barcelona im Jahre 2008, in der Installation von Ricard Martínez (Abb. 2). Das Zurückstellen der Photos in den Raum, in dem sie entstanden sind, in die Kommunikationssituation, in der sie bedeutsam wurden, dies belegt,

wie adäquat, ja für ein Gesamtverständnis notwendig es ist, die Photos nicht nur als Abbildungen oder Illustrationen, sondern auch als kommunikative Ereignisse zu sehen. Als bloße Darstellung verstanden entkommt das Photo kaum dem Ästhetisierungsparadox, in das es, allem politischen Aktionismus seines Urhebers zum Trotz, früher oder später fällt, einfach weil es ein Photo ist und als sein Gegenüber einen ruhenden Betrachter fordert. Das *re-enactment*, die Resignifizierung und Rekadrierung durch Ricard Martínez gibt dem Photo die dritte Dimension zurück, verlängert die ikonische Dauer des Kriegs in der Stadt, und macht es wieder zum Teil einer Interaktion im öffentlichen Raum. Denn nicht nur die Stadt trägt noch die Einschusslöcher in manchen Häuserfassaden, so scheint diese Installation zu sagen, der Krieg ist noch ‚da', weil und solange die Erinnerung an diesen Konflikt nicht aufgearbeitet ist, und solange der Krieg mehr ist als ein Ereignis der Vergangenheit, sind auch Photos mehr als Photos.

Literaturverzeichnis

Antebi, Andrés/González, Pablo/Ferré, Teresa/Adam, Roger (Hg.), *Repòrters Gràfics. Barcelona 1900–1939*, Barcelona 2015.

Baecker, Dirk, „Stadtluft macht frei: Die Stadt in den Medienepochen der Gesellschaft", *Soziale Welt* 60, 3 (2009), 259–283.

Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in: *Gesammelte Schriften I*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, 471–508.

Benjamin, Walter, „Über den Begriff der Geschichte", in: *Gesammelte Schriften I.2*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 691–704.

Camino, Jaime, *La vieja memoria*, Dokumentarfilm, Spanien 1977.

Capa, Robert, *Death in the Making. Photographs by Robert Capa and Gerda Taro*, New York 1938.

Cartier-Bresson, Henri, *Images à la sauvette*, Paris 1952.

Castro Morales, Federico, „Cartelismo e ilustración gráfica: estrategias de cohesión social durante la Guerra Civil", in: Beatriz de las Heras (Hg.), *Imagen y Guerra Civil Española. Carteles, fotografía y cine*, Madrid 2017, 25–48.

Centelles, Agustí, *Diario de un fotógrafo*, hg. v. Teresa Ferré, übers. v. Pepita Galvany, Barcelona 2009.

Cortada, James W. (Hg.), *A City in a War: American Views on Barcelona and the Spanish Civil War 1936–1939*, Wilmington 1985.

Cruañas i Tor, Josep, „Els fotògrafs barcelonins als anys de la guerra civil", *Capçalera* 27 (1991), 28–31, https://www.raco.cat/index.php/Capcalera/article/view/323070 (letzter Zugriff: 27. 07. 2022).

Certeau, Michel de, „Die Kunst des Handelns. Gehen in der Stadt", in: Karl H. Hörning/Rainer Winter (Hg.), *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, Frankfurt a. M. 1999, 264–291.

de las Heras, Beatriz (Hg.), *Imagen y Guerra Civil Española. Carteles, fotografía y cine*, Madrid 2017.

Ferré Panisello, Teresa, „L'arxiu Centelles: història d'una maleta i el seu contingut", *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi* 29, 2 (2012), 87–105.

Ferré Panisello, Teresa, „Barcelona, 19 de Julio de 1936: el combate iconográfico que nunca existió", Vortragsmanuskript 2015

https://www.academia.edu/26901095/Barcelona_19_de_Julio_de_1936_el_combate_iconogr%C3%A1fico_que_nunca_existi%C3%B3 (letzter Zugriff: 27. 07. 2022).
Ferré Panisello, Teresa, „The Photojournalist as a Myth: Robert Capa and Agustí Centelles against the Backdrop of the Spanish Civil War", *Comunicación y Sociedad* 33 (2018), 237–254, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2018000300249&lng=es&nrm=iso; https://doi.org/10.32870/cys.v0i33.6913 (letzter Zugriff: 27. 07. 2022).
García, Hugo, „La guerra más fotogénica: fotografía y propaganda exterior", in: Beatriz de las Heras (Hg.), *Imagen y Guerra Civil Española. Carteles, fotografía y cine*, Madrid 2017, 131–144.
Kaminski, Hanns-Erich, *Barcelona. Ein Tag und seine Folgen*, Berlin 2005.
Martínez, Ricard, „Cartografía d'una batalla. Les fotografies d'Agustí Centelles del cop d'Estat de juliol del 36", Girona, noviembre 2010, http://www.girona.cat/sgdap/docs/j18iwthmartinezricard.pdf (letzter Zugriff: 27. 07. 2022).
Martínez, Ricard, „Les fotografies imaginades", *L'Avenç* 386 (2013), 56–59.
Morales Flores, Mónica, „El Arxiu Centelles. Una aproximación a la construcción visual del combatiente republicano a partir de la fotografía documental", *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 13 (2016), 159–178.
Münkler, Herfried, „Terrorismus als Kommunikationsstrategie. Die Botschaft des 11. September", in: Igor Primoratz/Daniel Meßelken (Hg.), *Terrorismus. Philosophische und politikwissenschaftliche Essays*, Paderborn 2011, 167–174.
Panofsky, Erwin, „Iconography and Iconology. An Introduction to the Study of Renaissance Art", in: ders., *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955, 26–41.
Pérez Ortiz, Luis, „Carteles de la Guerra Civil: un cauce repentino para el arte", in: Beatriz de las Heras (Hg.), *Imagen y Guerra Civil Española. Carteles, fotografía y cine*, Madrid 2017, 49–71.
Sánchez-Biosca, Vicente, „Imágenes, iconos, migraciones, con fondo de guerra civil", *Archivos de la Filmoteca* 60–61 (2009), 10–31.
Sánchez Vigil, Miguel/Olivera Zaldúa, María (Hg.), *Fotoperiodismo y República*, Madrid 2014.
Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003.
Stafford, Katherine, „Photojournalism and Memory: Agustí Centelles in the Transition and Today", *Bulletin of Spanish Studies* 91, 8 (2014), 1207–1227.
Tranche, Rafael R./de las Heras, Beatriz, „Fotografía y Guerra Civil española: del instante a la historia", *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 3 (2016), 1–13, DOI: 10.24310/Fotocinema.2016.v0i13.6052 (letzter Zugriff: 27. 07. 2022).

Onlinequellen

http://arqueologiadelpuntdevista.org/project/forats-de-bala/ (letzter Zugriff: 27. 07. 2022).
http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/archivos/informacion-general/adquisiciones/anteriores/cdmh/centelles-guerra.html (letzter Zugriff: 12. 01. 2021).

Frank Estelmann

Krieg und Urbanität

Die antagonistischen Reportagen von Manuel Chaves Nogales über die Verteidigung Madrids im Spanischen Bürgerkrieg und die Besetzung von Paris im Zweiten Weltkrieg

Abstract: This article examines and compares two reportages written by the Spanish journalist and author Manuel Chaves Nogales (*Los secretos de la defensa de Madrid*, 1937; *La agonía de Francia*, 1941). While both works present cities in situations of war, the first one covers the heroic defense of Madrid in November 1936 against Falangist aggression. The second one describes the abandonment of Paris in June 1940. As Chaves sees it, Madrid was able to uphold the values of a modern, democratic and militant form of urbanity intimately related to his work as a journalist, whereas the case of Paris entailed a pessimistic revision of his activities and beliefs.

Keywords: New Journalism; Spanish Civil War; Defense of Madrid; *la Débâcle*; Urbanity; Indifference; Chaves Nogales, Manuel.

Die Beziehungen zwischen dem Werk des Journalisten Manuel Chaves Nogales (1897–1944) und den zeitgeschichtlichen Ereignissen hat die Forschung, insbesondere seine Biographin Isabel Cintas, bereits herausgearbeitet.[1] Dazu gehören auch die in seinen großen Reportagen über den Spanischen Bürgerkrieg und den Zweiten Weltkrieg thematisierten Städte unter den Bedingungen des Krieges. Chaves kannte urbane Kriegsschauplätze aus eigener Anschauung. Er wohnte vor seiner Flucht im November 1936 der Verteidigung Madrids bei, lebte bis zur Besetzung der Stadt im Juni 1940 in Paris, schließlich in London während der deutschen Luftangriffe von 1940/1941. Seine mit Blick auf Madrid und Paris verfassten Reportagen sollte man daher vor dem tragischen Hintergrund der Zeitgeschichte lesen. Darüber hinaus hat

1 Vgl. zunächst die Einleitungen von Isabel Cintas zu den beiden Bänden des journalistischen und narrativen Werks des Autors: Manuel Chaves Nogales, *Obra narrativa completa*, hg. v. María Isabel Cintas Guillén, 2 Bde, Sevilla 2009, hier: Bd. I, IX–XCI sowie ders., *Obra periodística*, hg. v. María Isabel Cintas Guillén, 3 Bde, Sevilla 2013, hier: Bd. I, XI–XXIX. Aufschlussreich sind daneben auch die Beiträge in: Pilar Bellido/Maribel Cintas (Hg.), *El periodista comprometido. Manuel Chaves Nogales, una aproximación*, Sevilla 2009, die Biographie des Autors: María Isabel Cintas Guillén, *Chaves Nogales. El oficio de contar*, Sevilla ^{3}2011 sowie die Beiträge in Juan Bonilla/Juan Marqués (Hg.), *Chaves Nogales*, Sevilla 2012.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-013

sie der Autor in der Diskursgeschichte moderner Urbanität verortet, was ihnen eine zusätzliche Prägnanz verleiht und sie dabei, trotz aller thematischer Ähnlichkeiten, in ein ideengeschichtlich antagonistisches Verhältnis zueinander rückt. Denn Chaves revidierte in seiner letzten großen Reportage über den Fall von Paris (*La agonía de Francia*), die er im Londoner Exil niederschrieb und 1941 in Montevideo veröffentlichte, seine vom politischen Liberalismus geprägte Vorstellung eines Tugendkatalogs moderner Urbanität, die er noch in *Los secretos de la defensa de Madrid*, also in der Reportage vom Beginn des Kampfes um Madrid zwischen dem 7. und dem 23. November 1936, verteidigt hatte. Zu offensichtlich widersprach die *débâcle* des ungehinderten Einmarsches der Wehrmacht in Paris im Juni 1940 seiner Überzeugung, die alten Städten des europäischen Kontinents müsse man als ‚Zivilisationsherde' von Demokratie und Fortschritt betrachten. Symptomatisch für diese Revision ist ein Bedeutungswandel im Motiv der Indifferenz. Wie zu zeigen sein wird, deutete Chaves diese Indifferenz von einer urbanen Tugend der Stadtbewohner, die beispielsweise die wehrhaften Verteidiger Madrids gegen einen scheinbar übermächtigen Gegner kennzeichnete, zum Ausdruck der in den Städten herrschenden Frivolität und Egoismus um, die die Pariser einige Jahre später beim Herannahen der Wehrmacht an den Tag legten. Interessant ist auch, dass mit der Bedeutungsverschiebung wichtige Merkmale des zuvor von Chaves maßgeblich geprägten ‚neuen Journalismus' (*nuevo periodismo*) und dessen Heldenfigur des „écrivain-reporter"[2] auf dem Prüfstand standen.

1 Früher Kult des Urbanen und neuer Journalismus der 1920er Jahre

Für den in der Folge interessierenden Zusammenhang von Stadt, Krieg und Urbanität ist Chaves' 1923 publizierter Essay über Sevilla *La ciudad. Ensayos* aufschlussreich. Ausgehend von einer Beschreibung des zeitgenössischen Sevilla rekonstruiert der junge Autor und spätere Journalist darin im fiktiven Caféhaus-Gespräch zweier romantischer Schriftsteller das Sevilla des 19. Jahrhunderts. Gleichzeitig blickt er auf die für 1929 geplante *Exposición Iberoamericana* voraus. Zu diesem doppelten Zweck nutzt er mit dem Essay eine literarische Form, die schon in

2 Zu dieser Figur vgl. z. B. Myriam Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve-d'Ascq 2004.

der *generación del 98* populär gewesen war.[3] Der Essayband soll das politische Erbe der liberalen Romantik, die sich gegen den spanischen Absolutismus erwehren musste, an den gegenwärtigen Herausforderungen Spaniens und insbesondere Sevillas nach dem Verlust der letzten spanischen Kolonie im Jahr 1898 messen. Träger von Chaves' Hoffnungen auf die Versöhnung von Tradition und Fortschritt ist die Stadt. In seiner Sicht repräsentiert das den ‚Idealisten' unter seinen Lesern unterbreitete Sevilla nämlich einen städtischen Raum peripherer Modernität und einen geschichtsträchtigen und zukunftsweisenden Ort liberaler und christlicher Identität. Die Stadt ist Trägerin einer quasi-religiösen ‚Mission', deren Aufgabe die geistige Neuorientierung der Stadtbewohner und Staatsbürger („ciudadanos") in einer Zeit der kollektiven Krise ist:

> ¿Qué misión es ésta, que salva al ciudadano hispalense de su tremenda ignorancia? ¿Qué puede moverles, al parecer conscientes, que no es la consciencia? ¿Intuición? ¿Gracia? ¿Atavismo? ¿Religión?
>
> Es la ciudad; la ciudad que les infunde su espíritu sabio; la ciudad, la única preocupación formal de estos hombres despreocupados, que de su despreocupación hicieron norma.
>
> Hay un certero instinto, una misteriosa potencialidad crítica, que sin ser precisamente el pensamiento, destruye las ficciones y burla todos los artificios demoníacos, conservando a todo trance – aún en el negro trance de ignorancia – la elevación espiritual de los ciudadanos, su predisposición a una misión providencial no determinada.
>
> Es la ciudad; siempre la ciudad, inalterable y única, a través de las generaciones.[4]

Chaves nimmt Sevilla als ewige, einzigartige „ciudad moderna"[5] für das Projekt einer geistigen Erneuerung der spanischen und darüber vermittelt auch der westlichen Gesellschaft in Anspruch. Er rekurriert dafür auf typische Motive der seit der Mitte des 19. Jahrhunderts für das nationale Selbstverständnis maßgeblichen Debatte über das Verhältnis von Stadt und Land. Insbesondere greift er auf das kulturgeschichtliche und gesellschaftspolitische Denkmodell des progressiven, urbanen Spaniens zurück, das sich dem Spanien der ländlichen Traditionsgläubigkeit entgegenstellt.[6] In diesem Kontext ist die vorgestellte Stadt als ein die Gegensätze versöhnender Ort Teil seines emphatischen Bekenntnisses zum politischen Liberalismus in der Debatte um die „dos Españas". Der Autor nährt bewusst einen „culto

3 Zu *La ciudad* vgl. Cintas Guillén, „Introducción", in: Chaves Nogales, *Obra narrativa completa*, Bd. I, XLIX–LV sowie Rogelio Reyes Cano, „Claves interpretativas de *La ciudad*", in: Bellido/Cintas (Hg.), *El periodista comprometido*, 35–45.

4 Manuel Chaves Nogales, *La ciudad. Ensayos*, Córdoba ^{2}2013, 42.

5 Chaves Nogales, *La ciudad*, 39.

6 Vgl. Chaves Nogales, *La ciudad*, 43.

a la ciudad“,[7] der sein eigenes Schreiben mit dem städtischen Raum verbindet und in der Tat wegwesend für sein weiteres Trajekt sein wird.

Nach seinem Umzug von Sevilla nach Madrid wirkte Chaves in den weiteren 1920er Jahren als Zeitungsredakteur und -direktor in den Redaktionen wichtiger Periodika wie *El heraldo de Madrid*, *La acción*, *Estampa* und *La Gaceta literaria.* Bis zu seiner Emigration im November 1936 leitete er zudem die zentristische Tageszeitung *Ahora.*[8] Chaves gehörte zu den führenden Journalisten seiner Generation und repräsentierte den sog. „nuevo periodismo“, der aus dem Übergang von der Meinungspresse („prensa de opinión“) zur „prensa industrial“ bzw. zum „periodismo informativo“ hervorging.[9] Dessen Programmschrift verfasste er in seiner 1928 gehaltenen Dankesrede anlässlich des ihm von der Tageszeitung *ABC* überreichten „Premio Mariano de Cavia“. Darin fordert er, dass journalistische Reportagen und Kommentare über tagespolitische Themen aus eigener und möglichst unverstellter Anschauung des Reporters für ein Lesepublikum verfasst werden müssten, das sich aus ‚mittleren‘ Lesern („lector[es] medio[s]“) zusammensetze.[10] Solche Leser könnten, folgt man Chaves’ Worten, mit dem Schreiben der bislang die Zeitungslandschaft dominierenden „literatoides o politicoides“,[11] also in etwa: der falschen Literaten und anachronistischen Meinungsjournalisten, nichts mehr anfangen:

> Para ponerse a escribir en los periódicos hay que disculparse previamente por la petulancia que esto supone, y la única disculpa válida es la de contar, relatar, reseñar. Contar y andar es la función del periodista. Araquistáin […], Álvarez del Vayo […], y algún otro son claros ejemplos de este periodismo nuevo, discreto, civilizado, que no reclama la atención del lector si no es con un motivo: contarle algo, informarle de algo.[12]

---

7 Chaves Nogales, *La ciudad*, 90.

8 Zum Wirken von Chaves in Madrid vgl. Cintas Guillén, „Introducción“, in: Chaves Nogales, *Obra narrativa completa*, Bd. I, XXI–XXXVI. Die vollständige Liste der Zeitungen, für die Chaves arbeitete, findet sich in Chaves Nogales, *Obra periodística*, Bd. I, XXXI. Zur Geschichte von *Ahora* vgl. María Olivera Zaldúa, „La ilustración de guerra en el diario *Ahora*“, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 13 (2016), 87–106.

9 Vgl. Cintas Guillén, „Introducción“, in: Chaves Nogales, *Obra narrativa completa*, Bd. I, XXVI sowie Alexis Grohmann, „El columnismo de escritores españoles (1975–2005): hacia un nuevo género literario“, in: Alexis Grohmann/Maarten Steenmeijer (Hg.), *El columnismo de escritores españoles (1975–2005)*, Madrid 2006, 11–43, bes. 22. Zur Geschichte des spanischen Pressewesens mit Bezug auf Chaves vgl. z. B. Álvaro Pérez Álvarez, „Manuel Chaves Nogales, periodista“, *Anagramas* 11, 22 (2013), 131–144.

10 Abgedruckt in: Manuel Chaves Nogales, „Prospecto“, in: ders., *La vuelta a Europa en avión. Un pequeño burgués en la Rusia roja*, Barcelona 2012, 17–22, hier: 19.

11 Chaves Nogales, „Prospecto“, 18.

12 Chaves Nogales, „Prospecto“, 19.

Ein solches Berufsethos gibt Chaves' Forderungen nach Informationsgebundenheit und ideologischer Neutralität des Reporters Halt und kombiniert sie mit der Maxime stilistischer Mäßigung, dank derer das journalistische Schreiben einem weiten Publikum zugänglich gemacht werden könne. Wenn letzterer Punkt in der Kontinuität des frühen Essaybandes über Sevilla steht, der in der Fiktion und den ‚dämonischen' Künsten ein Gegenbild für das eigene Wirken sah, referiert Chaves in dieser Passage auch auf die materiellen Veränderungen im spanischen Pressewesen der 1920er Jahre. Seine Forderungen korrespondieren sowohl mit der erheblichen Erweiterung des Leserkreises der Periodika als auch mit den steigenden Auflagenzahlen einzelner Zeitungen, mit der Professionalisierung des Journalistenberufs und der Spezialisierung der Zeitungsprodukte.[13] Wer vom ‚neuen Journalismus' im europäischen Kontext dieser Periode spricht, meint dieses Konglomerat an Faktoren, das sich ja nicht nur in Spanien und bei Chaves um die neue Heldenfigur des ‚rasenden' Reporters bildete, der von dem, was er beim ‚Gehen' erlebte, ohne viel rhetorische und politische ‚Gängeleien' berichten sollte. Die Reportage seiner Sowjetunionreise *La vuelta a Europa en avión. Un pequeño burgués en la Rusia roja* (1929), in der Chaves das Reisen zum Abenteuer erklärt, sich eines nüchternen Reportage-Stils bedient und seinen Lesern die Bolschewiki und ihr gesellschaftliches Projekt aus der Sicht eines kein Wagnis scheuenden Augenzeugen vermitteln möchte, zeugt beispielhaft von diesem beruflichen Selbstverständnis, für das man auch eine Reihe weiterer Reportagen von Chaves aus den frühen 1930er Jahren nennen könnte.[14]

13 Vgl. dazu Grohmann, „El columnismo de escritores españoles", 22–23.

14 Vgl. zum Kontext der spanischen und europäischen Sowjetunionreisen dieser Zeit María Elena Becerril Longares, *Viajeros españoles a Rusia: cartografía de una ilusión 1917–1939*, Diss. phil., University of Maryland 2015, 117–172; Didier Corderot, „Manuel Chaves Nogales. Auteur espagnol entre l'enclume et le marteau", in: Gérard Brey/Martia Gilli (Hg.), *Sceptiques et détracteurs face à la cité idéale, XVII^{e}–XX^{e} siècles*, Besançon 2009, 289–306, bes. 294–298; Javier Sánchez Zapatero, „Dos visiones de la Unión Soviética. Stefan Zweig y Manuel Chaves Nogales", *Acta Literaria* 46, 1 (2013), 107–125. Chaves verfasste im Zeichen seines zunehmenden Antikommunismus zwei weitere Reportagen über die Sowjetunion, zum einen die Reportage über die nach der Oktoberrevolution nach Paris geflohenen russischen Exilanten (*Lo que ha quedado del imperio de los zares*, 1931) und zum anderen *El maestro Juan Martínez, que estaba allí* (1934), in der er von den Aktivitäten der Tscheka aus Sicht eines Flamencotänzers erzählt.

2 Die Verteidigung Madrids und die ‚Mechanik' der Großstadt

Ein prägendes Ereignis für das eigene Selbstverständnis war acht Jahre später die Belagerung Madrids im November 1936. Zu diesem Zeitpunkt war der Zeitungsdirektor Chaves als überzeugter Antifaschist ein Repräsentant der frei gewählten Zweiten Republik. Dabei fühlte er sich dem *Frente popular*, den er für eine Moskauer Erfindung hielt,[15] politisch gar nicht innerlich zugehörig. Doch ging es angesichts der Bedrohungslage längst um Realpolitik. In dem, was Chaves als die fürchterlichste Schlacht des Spanischen Bürgerkriegs („la batalla más terrible de la guerra civil")[16] bezeichnet, standen sich gegenüber: auf der einen Seite die gut organisierten und kampferprobten Truppen der aufständischen Generäle um den Falangisten Francisco Franco, die unterstützt wurden von deutschen und italienischen Einheiten wie der Legion Condor, und auf der anderen Seite eine disparat zusammengesetzte republikanische Armee.[17] Bei ihr handelte es sich vor allem um eine Mischung aus regulären Truppenteilen der spanischen Armee, die der frei gewählten Volksfront ergeben waren, und eines noch um Polizisten und Freiwillige ergänzten Milizheeres. Diese Soldaten waren bei Gefahr im Verzug unter das militärische Oberkommando einer sogenannten *Junta de la defensa de Madrid* gestellt worden, der neben dem befehlshabenden General José Miaja mehrere städtische Würdenträger sowie jeweils ein kommunistischer und anarcho-syndikalistischer Befehlshaber der Miliztruppen angehörten.

Madrid und seine Verteidiger rettete zunächst ein taktischer Fehler des Generals Francisco Franco, der zuerst Toledo einnehmen wollte, was ihnen bitter benötigte Zeit verschaffte, und dann auch ein Zufall: Ihnen war nämlich der präzise Angriffsplan der Rebellen in die Hände gefallen – was Chaves in *Los secretos de la defensa de Madrid* im Detail berichtet. Es gehört zu den Charakteristika dieser Reportage, dass sie mit den Handlungen der Identifikationsfigur General Miaja

15 Vgl. dazu Manuel Chaves Nogales, *La agonía de Francia. Introducción de Xavier Pericay*, Barcelona [6]2010, 23: „La táctica de los Frentes Populares, adoptada por el Komintern en 1935, ha sido funesta a Francia como lo fue a España".

16 Manuel Chaves Nogales, *Los secretos de la defensa de Madrid. Edición aumentada y corregida. Prólogo de Antonio Muñoz Molina*, Sevilla 2017, 87.

17 Ich stütze meine Ausführungen über die politischen und militärhistorischen Aspekte der Belagerung und Verteidigung Madrids an erster Stelle auf Gutmaro Gómez Bravo (Hg.), *Asedio. Historia de Madrid en la guerra civil (1936–1939)*, Madrid 2018.

besonders das militärische Geschehen in den Vordergrund rückt.[18] Die Probleme der Verteidiger waren vielfältiger Art. So waren sie nur zum Teil kampferfahren und in vielerlei Hinsicht mangelhaft ausgerüstet. Nominell unterstellt waren sie der Regierung der Zweiten Republik Spaniens und speziell dem Regierungspräsidenten und Kriegsminister Francisco Largo Caballero, der Madrid jedoch bereits aufgegeben hatte und mit einer Gruppe von Persönlichkeiten, darunter auch Chaves selbst, am Vorabend des 7. November 1936, als die Innenstadt Madrids unmittelbar bedroht war, nach Valencia geflüchtet war. Die *Junta* zur Verteidigung der Stadt musste zudem ohne einen ausgearbeiteten militärischen Verteidigungsplan auskommen. Außerdem lebten und wirkten in Madrid nicht nur diplomatische Vertreter von Ländern, die die Aufständischen bereits offiziell anerkannt hatten, sondern auch zehntausende Sympathisanten der faschistischen Seite – die sogenannte Fünfte Kolonne.[19] Ausführlich informiert Chaves auch über die *checas de Madrid* bzw. den sogenannten Roten Terror, der darin bestand, mögliche Kollaborateure der Falangisten in Selbstjustiz zu ermorden.[20] Sie indizieren u. a. das Fehlen einer republikanischen Einheitsfront, denn Kommunisten und Anarchisten verfügten nicht nur über eigene Kommandostrukturen, Waffenarsenale und Munitionsreserven, sondern auch über eine eigene politische Agenda. Dabei war Madrid dem heftigen Artillerie- und Luftwaffenbeschuss, der es im Laufe des Herbstes 1936 traf, relativ schutzlos ausgesetzt. Die großstädtische Zivilbevölkerung war das eigentliche Ziel der Angriffe bzw. der „[p]ura táctica de guerra total".[21] Der Bombenterror sollte die Kriegsdauer kurzhalten, also zur Demoralisierung der spanischen Hauptstadt, die zu diesem Zeitpunkt ca. eine Millionen Einwohner hatte,[22] bei möglichst geringem Einsatz von Kriegsmaterial und Truppen beitragen.

Chaves' Reportage beginnt mit den ersten Angriffswellen auf Madrid. Nach ihnen fehlten den Angreifern nur noch wenige hundert Meter bis zur Plaza de Moncloa, von der aus sie die Stadt vollständig in ihre Gewalt bekommen hätten. In dieser Situation gelang es dem *Ejército popular* (EPR) jedoch, das Vordringen der feindlichen Truppen bei der soeben erbauten Ciudad Universitaria bei der heutigen Universidad Complutense aufzuhalten. Ein Teil der Universitätsgebäude wurde über beinahe drei Jahre zu einem der wichtigsten Schlachtfelder des Bürgerkrieges, was

18 Vgl. Chaves Nogales, *Los secretos*, 58–59 (Chaves gibt das Schriftstück sogar vollständig wieder: 70–79).

19 Vgl. dazu Chaves Nogales, *Los secretos*, 97–98 und 145.

20 Vgl. Chaves Nogales, *Los secretos*, 135–142. Der *terror rojo* ist im Übrigen das Thema der ersten Kurzgeschichte in Chaves' *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España* (1937), die den Titel „¡Massacre! ¡Massacre!" trägt.

21 Chaves Nogales, *Los secretos*, 113.

22 Vgl. Chaves Nogales, *Los secretos*, 132.

Chaves als „el símbolo elocuente del fracaso de nuestra cultura y de nuestra civilisación“ betrachtet.[23] Gleichzeitig war mit dem raschen Vordringen der Belagerer verbunden, dass die Schützengräben von November 1936 an *im* Stadtinneren lagen, noch dazu in einer *der* Metropolen der Moderne. Und sie indizierten sogleich etwas, was Chaves als entscheidend für die gesamte Belagerung ansah, nämlich den unbedingten Widerstandswillen der Städter.

Mit Blick auf den städtischen Kriegsschauplatz kann Chaves in zweierlei Hinsicht an den zuvor analysierten Stadtkult anknüpfen. Aus Chaves‘ Sicht ist zum einen das Verhalten der Zivilbevölkerung aufschlussreich. Deren Unerschütterlichkeit bestätigt in seinen Augen, dass die Stadt selbst unter den Bedingungen des Bürgerkrieges und des Bombenterrors weiterhin ihre zivilisatorische Mission erfüllt und quasi ‚unbesiegbar‘ ist. Den ungebrochenen Widerstandswillen der Madrilenen erkennt Chaves beispielsweise an deren Humor. So berichtet er, wie dem falangistischen General Emilio Mola, der die Offensive der Rebellen gegen Madrid geplant hatte, ein leerer Tisch mit einer Tasse Kaffee auf den zentralen Platz, die Puerta del Sol, gestellt wurde; Mola hatte nämlich verlauten lassen, er werde in Kürze dort einen Kaffee trinken.[24] Ein anderes Beispiel für den widerständigen Humor der Madrilenen, der für Chaves eine ihrer wichtigsten Verteidigungsmaßnahmen darstellte, ist die Rede vom „5 o’clock tea“ zur Bezeichnung der mörderischen Bombenteppiche, die nachmittags pünktlich zur Zeit des größten Pendelverkehrs auf das Stadtzentrum niedergingen.[25] Chaves, der die allgemeine Sorglosigkeit der Städter bereits mit Blick auf Sevilla festgestellt hatte, korreliert den Widerstand der Madrilenen mit deren Beharrungsvermögen und ungebrochenem Alltagsbewusstsein:

> Ellos, los indiferentes, los inconmovibles, los que se limitan a estar en su puesto y a cumplir con su deber estrictamente, son los que han hecho posible el milagro de que la vida ciudadana continúe indefinidamente con un ritmo casi normal en medio del caos de la guerra. ¡Qué difícil es paralizar la vida de una gran ciudad! ¡Qué inercia formidable tiene el mecanismo de la urbe moderna! Las cartas llegan a su destino, los cines y los teatros funcionan, se despachan los expedientes de viejos pleitos, se cuidan los jardines y circulan los tranvías. Se da el caso, único en el mundo, de que los milicianos de Madrid van a hacer la guerra en tranvía cuya parada es el frente mismo.[26]

23 Chaves Nogales, *Los secretos*, 83.

24 Vgl. Chaves Nogales, *Los secretos*, 97.

25 Vgl. Chaves Nogales, *Los secretos*, 179–181. Ein weiteres Beispiel für den widerständigen Humor der Madrilenen sind die Spitznamen, die sie den die Stadt bombardierenden Flugzeugen gaben (118).

26 Chaves Nogales, *Los secretos*, 54.

Chaves kann also mit dem Hinweis auf die ihr eigenes Ziel verfolgende ‚Mechanik' der modernen Großstadt auf seinen früheren Kult des Urbanen unter den neuen Bedingungen eines Bürgerkrieges zurückkommen, in dem die Milizionäre mit der Straßenbahn an die innerstädtische Front fahren, wie er zuvor anmerkt. Um die widerständige ‚Mechanik' der Stadt zu behaupten, entkräftet er dabei eine wichtige Referenz im politischen Denken der Zeit. José Ortega y Gasset hatte 1929 in *La rebelión de las masas* (1929) die Überzeugung geäußert, die zeitgenössischen Stadtmenschen könnten sich angesichts der zu beobachtenden urbanen Vermassung der Gesellschaft nicht für die grundlegenden gesellschaftlichen Ideale von Nation, Demokratie und Fortschritt einsetzen.[27] Aus Sicht von Chaves hatte sich dies im November 1936 in Madrid als falsch erwiesen.

Der urbane Widerstand zeigt sich zum zweiten auch an den innerhalb der Stadtgrenzen kämpfenden Soldaten der spanischen Republik. Dies lässt sich exemplarisch an einer Episode festmachen, die sich in jenem Moment am 7. November 1936 ereignete, in dem die Rebellen, nachdem die Stadt schon seit August 1936 bombardiert worden war, die ersten Verteidigungsringe bereits durchstoßen hatten. Sie bedrohten damit unmittelbar das Zentrum Madrids, wären da nicht die republikanischen Freiwilligenbataillone:

> Muchos de los obreros y empleados que han formado los batallones de voluntarios han ido al frente mal vestidos, con sus ropas de trabajo y sus zapatos desgastados. El frío ha comenzado a apretar en estos primeros días de noviembre y casi todos los que han sido llevados precipitadamente a las trincheras carecen de mantas. Se abrigan con periódicos. La prensa revolucionaria que para inflamar su espíritu se les lleva a grandes cantidades les sirve para abrigarse con ella. Envueltos en unos cuantos periódicos que se sujetan al pecho y a la espalda con cuerdas que le dan aspecto de paquetes de andrajos, estos soldados, los más miserables del mundo, llevan ya tres días en las trincheras batiéndose sin descanso día y noche. Muchos de ellos caen rendidos por el cansancio y las inclemencias del frente que son incapaces de resistir.[28]

Im vorliegenden Kontext zählt zunächst der präsentische Stil der Szene. Er lässt die Leser möglichst unmittelbar dem ruhigen Blick des Journalisten folgen, der sich zumindest vordergründig als sachlicher und die einfachen Worte bevorzugender Zeuge des Frontgeschehens und seiner Akteure zu erkennen gibt. Dennoch entspricht das engagierte Textbild nicht vollumfänglich dem oben skizzierten Programm des Informationsjournalismus. Die Szene, die dem Bürgerkrieg ein „urbane[s] Gesicht" gibt, kann vielmehr mit den visuellen Kulturen im Spanischen

27 Zum Denken des Urbanen bei Ortega vgl. vor allem den ersten der in *La rebelión de las masas* (1929) versammelten Essays.

28 Chaves Nogales, *Los secretos*, 86–87.

Bürgerkrieg verknüpft werden, die die Forschung in jüngerer Zeit verstärkt interessiert haben.[29] Wie die Bildpublizistik der republikanischen Propaganda allgemein, zeichnet auch sie den Heroismus der schlecht ausgerüsteten Verteidiger Madrids nach, die sich in größeren Teilen aus der Stadtbevölkerung rekrutierten und deren Hingabe an die Sache der Republik als ihre stärkste Waffe erscheint. Aufschlussreich ist dabei insbesondere das Element der in die revolutionäre Presse eingehüllten Soldaten, die als ikonische ‚Lumpenpakete' dem militärisch überlegenen „fascismo internacional"[30] trotzen. Chaves verweist damit auf den Meinungs-, Informations- oder Medienkrieg, der die Kampfhandlungen begleitete, und referiert auf jene Zeitungen, die im Zentrum von Madrid produziert, hergestellt und in großer Menge an die innerhalb der Grenzen der Stadt befindliche Front gebracht wurden, um dort den Kampfesmut der republikanischen Truppen zu befeuern. Die Periodika markieren also nicht nur die ideologische Kluft zwischen den verfeindeten Truppen, indem sie ein Kollektiv der aufrechten spanischen Städter konstruieren, das sich gegen die barbarische Züge tragenden Aggressoren, die von außerhalb der Stadt angreifen, zur Wehr setzt. Sie zeigen daneben und über den Einzelfall hinausgehend auch die gesellschaftlichen Potentiale wehrhafter *urbs* und *civitas* an. Diese Potentiale sind schließlich auch in der Tätigkeit des Journalisten manifest, der die Szene aufzeichnet. Die Zeitungen dienen insofern als materielle und ideelle Barrikade gegen den Feind. Dabei kann angemerkt werden, dass es ausdrücklich die revolutionären Zeitungen sind, die an der Front gelesen werden, also nicht etwa das liberale, erfolgreiche, dem Fotojournalismus gewidmete und ebenfalls in Madrid ansässige *Ahora*, die dem Unternehmer Luis Montiel gehörende Zeitung, der Chaves bis zu diesem Zeitpunkt als verantwortlicher Direktor vorgestanden war. Die selbstreflexive Latenz der Szene liegt somit in einem unausgesprochenen Eingeständnis des persönlichen Scheiterns eines Journalisten, der sich als Kleinbürger („pequeño burgués") und liberaler Vertreter einer demokratisch verfassten parlamentarischen Ordnung verstand und aus seiner Ablehnung rechter

29 Vgl. dazu (mit Blick auf Film und Fotografie) Gerhard Paul, *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn usw. 2004, 173–205 (Kapitel: „Der Spanische Bürgerkrieg. Heroische Tat – hedonistischer Event – hehrer Tod") (Zitat: 186), Rafael R. Tranche/Beatriz de las Heras, „Fotografía y guerra civil española: del instante a la historia", *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 13 (2016), 3–14, Álvaro Pérez Álvarez/Antonio Martínez Illán, „El arte del retrato en los textos periodísticos de Manuel Chaves Nogales", *ZER. Revista de estudios de comunicación* 21, 40 (2016), 219–236 sowie „Nota del editor", in: Chaves Nogales, *Los secretos*, 13–14. Chaves' Reportage wurde im Original im Übrigen vom mexikanischen Künstler Jesús Helguera illustriert.

30 Chaves Nogales, *Los secretos*, 51.

und linker Revolutionäre keinen Hehl gemacht hatte.[31] Dazu passt, dass sich Chaves zum Zeitpunkt der in der zitierten Passage erzählten Geschehnisse bereits auf der Flucht in Valencia, später dann im französischen Exil aufhielt. Seine Reportage über die Verteidigung Madrids ist eine retrospektive Rekonstruktion von Geschehnissen, die er nicht aus eigener Anschauung kannte und für die er sich auf gut informierte Quellen und geflohene Regierungsvertreter verlassen musste. Er wird also genau gesehen bereits in der zitierten Passage, so wie in der gesamten nachfolgenden Reportage auch, seinem journalistischen Credo der Augenzeugenschaft untreu, das er einmal in die einfache Formel gegossen hatte: „andar y contar es mi oficio".[32]

Als sich Chaves Anfang 1937 in Montrouge in der Pariser Vorstadt niederließ, war er bereits davon überzeugt, dass in Spanien nichts mehr zu gewinnen war.[33] Seine desillusionierte Haltung zeigt sich insbesondere im Vorwort der Sammlung von neun seiner Kurzgeschichten über den Spanischen Bürgerkrieg, *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España* (1937).[34] Allerdings erlebte Chaves in Paris eine sehr produktive Zeit. Als Exilant leitete er den in der Stadt ansässigen *Cooperation Press Service* von Emery Reves. Er arbeitete für die Nachrichtenagentur *Havas*, publizierte zahlreiche Beiträge über die spanische Situation in den meinungsbildenden Organen der links-liberalen Presse des Landes, wie *L'Europe littéraire* oder *La Dépêche* in Toulouse, aber auch im rechten *Candide*, sowie in Zeitungen, die im spanischsprachigen Amerika und in England ansässig waren.[35]

---

31 Symptomatisch für das politische Selbstverständnis von Chaves ist sein Vorwort zu seiner 1937 in Chile veröffentlichten Sammlung von Kurzgeschichten über den Spanischen Bürgerkrieg: Manuel Chaves Nogales, „Prólogo", in: ders., *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*, hg. v. María Isabel Cintas, Barcelona [10]2010, 3–10. Chaves bezeichnet sich darin als „[a]ntifascista y antirrevolucionario" und als „intelectual liberal, ciudadano de una república democrática y parlamentaria" (4) und besteht bei dieser Gelegenheit darauf, er habe sich am antifaschistischen Kampf mit „el arma de mi oficio" (6) beteiligt. Er hat sich selbstironisch seit Ende der 1920er Jahre als Kleinbürger bezeichnet, so schon im Titel von *La vuelta a Europa en avión. Un pequeño burgués en la Rusia roja* (1929).

32 Chaves Nogales, „Prospecto", 22. Vgl. dazu „Ponencia Chaves Nogales, el hombre que estaba allí, a cargo de Arturo Pérez-Reverte. En charla con el periodista Jesús Vigorra", online: www.youtube.com/watch?v=A7pRTy5GRNA, bes. 4:04–4:20 h (letzter Zugriff: 19.07.2022).

33 Chaves Nogales, „Prólogo", 8. Tatsächlich widerstand Madrid über den Winter 1936/37 hinaus der Belagerung und wurde von den Verteidigern erst am Ende des Bürgerkrieges übergeben.

34 Vgl. Chaves Nogales, „Prólogo" und dazu Carlos Peinado Elliot, „Una aproximación a *A sangre y fuego*", in: Bellido/Cintas (Hg.), *El periodista comprometido*, 131–165; Antonio Gómez López-Quiñones, „Violencia y desilusión política en la guerra civil española: *A sangre y fuego* de Chaves Nogales y *El diario de Hamlet García* de Paulino Masip", *Cuadernos de ALDEEU* 20, 1 (2004), 13–33.

35 Einige davon sind gemeinsam mit einem gehaltvollen Vorwort erschienen: Manuel Chaves Nogales, *Crónicas de la guerra civil (agosto de 1936–septiembre de 1939)*, hg. v. Isabel Cintas Guillén, Sevilla 2011.

Zudem lieferte er als Mitarbeiter bei *Radio France* Berichte ab, die er mit dem Quai d'Orsay abstimmte.[36] In diese Periode eines lokal in Paris verankerten, aber global wirkenden Journalisten, der die Stadt mit seiner Arbeit als Möglichkeitsraum gegen die faschistischen Angreifer verteidigte, fiel auch die Reportage über die Verteidigung Madrids, die Chaves zuerst zwischen August und November 1938 in der mexikanischen Zeitung *Sucesos para todos* publizierte.[37] Ihr Erscheinungsort zeigt allerdings schon, welch enge Grenzen dem journalistischen Engagement eines spanischen Antifaschisten inzwischen gesetzt waren.

3 Gegenbeispiel: Der Verlust von Paris und die Agonie Frankreichs

Die 1941 unter dem Titel *La agonía de Francia* publizierte Reportage über das Frankreich zwischen der *Appeasement*-Politik gegenüber dem nationalsozialistischen Deutschland und der militärischen Besetzung Nordfrankreichs durch die deutsche Wehrmacht sollte man am besten im zeitgeschichtlichen Kontext situieren. Chaves deutet darin den allmählichen Untergang Frankreichs nicht, wie etwa die meisten deutschen Emigranten, als Versagen der politischen Verantwortlichen. Er verteidigt den *Président du conseil* Édouard Daladier gegen die Kritik an dem von ihm ausgehandelten Münchener Abkommen.[38] In seinen Augen hat nicht die französische Politik, sondern das französische Volk versagt: „No creo que nadie se haya atrevido a proclamarlo antes de ahora, pero, para mí, la verdad evidente, inconclusa, es que la Francia real valía todavía menos que su representación política, el pueblo francés se había hecho indigno de su régimen democrático […].“[39] In solchen Aussagen zeigt sich die Bitterkeit des enttäuschten Demokraten, der die Auslieferung der deutschen Antifaschisten an die Nazis und Frankreichs Politik der Neutralität gegenüber Spanien als Schandtaten verurteilte. Daneben soll *La agonía de Francia* die Gründe für das französische Debakel analysieren. Chaves ist überzeugt davon, dass das französische Volk nach der „expérience Poincaré“ und der „expérience Léon Blum“, also nach den Erfahrungen der reaktionären Liga von 1934

36 Vgl. Chaves Nogales, *La agonía de Francia*, 13.
37 Zur Editionsgeschichte des Werks vgl. „Nota del editor“, in: Chaves Nogales, *Los secretos*, 13–14.
38 Vgl. José María Conget, „Douce France. Algunas reflexiones sobre *La agonía en Francia*“, in: Bellido/Cintas (Hg.), *El periodista comprometido*, 99–103. Zu den Reaktionen deutscher Exilanten auf das Münchener Abkommen vgl. die Beiträge in: Martine Boyer-Weinmann *et al.* (Hg.), *Das Münchener Abkommen und die Intellektuellen*, Tübingen 2008.
39 Chaves Nogales, *La agonía de Francia*, 60.

und des *Front populaire* von 1936, zwischen den Lagern zerrieben worden sei. Dabei sei es, eben anders als das spanische Volk, in einen bemitleidenswerten Zustand der Agonie („estado lamentable de agonía") gefallen.[40] Die Nazifizierung der antisemitischen französischen Eliten („[l]a nazificación de las clases superiores de la sociedad francesa") sei ebenso offenbar geworden wie der Verrat der Intellektuellen („trahison des clercs") an der Republik.[41] Erneut haben, so denkt Chaves, die beiden zerstörerischen Kräfte der modernen Welt, Faschismus und Kommunismus, zu einer Tragödie geführt, nur eben diesmal in Frankreich: „Las dos grandes fuerzas de destrucción del mundo moderno, el comunismo y el fascismo, la nueva barbarie de nuestro tiempo […]."[42]

Chaves betont ausdrücklich, dass in Paris als erneut im Kriegszustand befindlicher Stadt etwas ganz Fundamentales anders war als in Madrid: Die Stadt wurde kampflos übergeben. In einem „París no se defiende" betitelten Kapitel am Ende von *La agonía de Francia* merkt er dazu an:

> El verdadero campo de batalla de la guerra moderna es la ciudad misma. Frente a la movilidad y la concentración destructora de las divisiones blindadas es vano quererles prohibir el acceso a los campos abiertos y es inútil ponerle puertas al campo como se había pretendido hacer con la línea Maginot. En campo abierto la lucha es casi imposible. Donde se puede luchar bien es en las ciudades, en las calles, en las casas, cada una de las cuales es un elemento de defensa que en plena campaña no es posible improvisar con la profusión necesaria.[43]

Da die Stadt den eigentlichen Schauplatz der modernen Kriege bildet, hätte die Verteidigung der Zivilisation gegen die nationalsozialistischen Barbaren in Paris und in Straßenkämpfen geführt und gewonnen werden müssen. Diese Überzeugung, die mittelbar an den Kult der Stadt in *La ciudad* und unmittelbar an *Los secretos de la defensa de Madrid* anschließt, trifft auf die Beobachtung, dass sich das ‚Wunder' von Madrid an der Porte Saint Denis und an der Porte d'Auteuil nicht wiederholt hatte: „¿No se había producido tres años antes ese mismo milagro en la Ciudad Universitaria de Madrid?"[44] Die verbreitete Annahme, die Räumung von Paris geschehe zum Schutz ihrer Bewohner und Reichtümer, lässt Chaves nicht gelten, er hält eine solche pseudo-patriotische Erwägung („pseudopatriótica consideración") sogar für einen Propagandatrick von Goebbels, dem „[t]oda la beataría

40 Chaves Nogales, *La agonía de Francia*, 26–33.
41 Chaves Nogales, *La agonía de Francia*, 89.
42 Chaves Nogales, *La agonía de Francia*, 32.
43 Chaves Nogales, *La agonía de Francia*, 162.
44 Chaves Nogales, *La agonía de Francia*, 163.

intelectual y todo el tartufismo burgués“ aufgesessen seien.[45] Wenn Chaves davon berichtet, wie er mit anderen emigrierten Spaniern erwogen habe, eine Junta zur Verteidigung von Paris gegen die Wehrmacht zu gründen,[46] so zeigt das an, wie sehr das evakuierte Paris mithin den Ort des bis dahin Undenkbaren in seinem politischen und urbanen Denken besetzt, und freilich auch, wie sehr es ihn traf, dass ausgerechnet Paris, von dem nach 1789 die moderne und republikanische Geschichte der wehrhaften Stadt ausgegangen war, sich zu einem Anti-Madrid, Anti-Barcelona und Anti-Warschau verwandelt hatte, wie er noch ergänzt.[47]

In einem „La indiferencia de las masas“ betitelten Kapitel kontextualisiert Chaves den mangelnden Widerstandswillen der Pariser mit dem Motiv der Indifferenz der Städter:

> La revelación más sorprendente y espantable del derrumbamiento de Francia ha sido esta de la indiferencia inhumana de las masas. Las ciudades no han tenido en ninguna otra época de la historia una expresión tan ferozmente egoísta, tan limitada a la satisfacción inmediata y estricta de los apetitos y las necesidades de cada cual.
>
> Seguímos manteniendo la ilusión de que la gran ciudad engendra el mito de la ciudadanía. Hemos visto ahora que la gran ciudad moderna, con toda su vibración y su formidable progreso material, es un ser inanimado, una fuerza y una resistencia gigantesca si se quiere pero que sólo actúan en el dominio estricto de su propia función, que permanecen inoperantes cuando se quiere esgrimirlas con una finalidad espiritual superior. Se ha demostrado que es punto menos que imposible paralizar la vida de una gran ciudad, conseguir que dejen de circular sus tranvías, impedir que funcionen sus teatros y sus cines, hacer que se cierren sus mercados y sus bazares, que los guardias dejen de regular el tráfico y los carteros de repartir las cartas. Ni guerras ni revoluciones lo logran. Todo intento contra esta inercia formidable de la gran ciudad está condenado al fracaso. […] París, en un momento dado ha visto caer sobre sus tejados un millar de bombas sin que su vida normal se alterase un minuto más de lo que duró la alerta. Las gentes, diez minutos después de haber salido de los refugios, volvían indiferentes a sus ocupaciones, seguían haciendo como si tal cosa y aun sin enterarse siquiera, su vida normal.[48]

Für Chaves ist die Vorstellung wehrhafter Urbanität bloß noch ein Mythos ohne Überzeugungskraft. Zwar sei es auch den faschistischen Angreifern auf Paris nicht gelungen, das Alltagsleben in der Stadt zum Erliegen zu bringen. Dies könnten, so meint Chaves, weder Kriege noch Revolutionen erreichen. Doch erscheint die Indifferenz, die sich auch die Pariser im Bombenterror bewahrt haben, als Ausdruck

45 Chaves Nogales, *La agonía de Francia*, 163.
46 Chaves Nogales, *La agonía de Francia*, 164.
47 Chaves Nogales, *La agonía de Francia*, 5.
48 Chaves Nogales, *La agonía de Francia*, 5–6.

ihrer tieferen Ohnmacht gegenüber dem faschistischen Aggressor. Chaves spitzt diesen Gedanken im Eingeständnis des eigenen Irrtums zu:

> Nos parecía que la fuerza enorme de la ciudad podía servir para algo más que para que la ciudad viviese y nos hacíamos la ilusión de que esta fuerza podía ser empleada cuando llegase el momento – vital para el país – de defenderse contra una invasión extranjera. El taxi del Marne, del que los franceses hicieron un engañoso símbolo, y las milicias de peluqueros y costureras reclutadas para la defensa de Madrid habían contribuido al error funesto de creer que en el momento de peligro se opera fatal y automáticamente la conversión de las fuerzas ciudadanas en fuerzas de lucha contra el enemigo del país.
>
> En la ciudad antigua, cuando la era a la medida del ciudadano, éste abandonaba fácilmente sus quehaceres pacíficos en el momento del peligro y se convertía en el soldado de su independencia.
>
> Esto fue posible en Numancia. No ha sido posible en París ni lo sería en Nueva York. Cuesta trabajo aceptarlo porque parece inconcebible que los complicados engranajes de la máquina urbana moderna, construida penosamente a lo largo de los siglos para trabajar en un sentido determinado, puedan seguir trabajando en otro sentido diametralmente opuesto sin que todos sus piñones salten hechos pedazos. Pero así es.[49]

Der Zeitkommentator Chaves, der pessimistisch auf die aktuelle Lage und den eigenen Stadtkult blickt, wird in dieser Passage auch zum Exegeten seines eigenen Werks. Er erkennt nun, dass die Vorstellung, dass sich der Städter angesichts einer Gefahr von außen, dem antiken Ideal folgend, in einen Soldaten verwandelt, um den urbanen Raum und dessen ‚Unabhängigkeit' zu schützen, von der Faschisierung des Kontinents und der modernen Kriegsführung wohl ins Unrecht gesetzt wurde. Einen Automatismus beschreibt diese Vorstellung jedenfalls nicht mehr. Analog dazu kann man in dieser Passage eine aufschlussreiche semantische Verschiebung im Konzept der Indifferenz feststellen. Diese Indifferenz repräsentiert nicht mehr die Widerstandskraft der ‚modernen urbanen Maschine', wie dies noch bei der Belagerung Madrids der Fall war, sondern die historische Blindheit der Städter und ist mit deren oberflächlicher Sinnenfreude, egozentrischem Individualismus und Blasiertheit, „Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge",[50] verbunden. Es wirkt so, als referiere Chaves nun neben dem zuvor zurückgewiesenen Ortega y Gasset auch Georg Simmel und dessen Aufsatz über „Die Großstädte und das Geistesleben" (1903). Dessen Einsichten scheint er auf die aktuelle Situation zu übertragen, so etwa Simmels Rede von der Unfähigkeit der Städter, „auf neue Reize mit der ihnen angemessenen Energie zu reagieren", oder dessen Annahme, die

49 Chaves Nogales, *La agonía de Francia*, 7.

50 Georg Simmel, „Die Großstädte und das Geistesleben", in: ders., *Das Abenteuer und andere Essays*, hg. v. Christian Schärf, Frankfurt a. M. 2010, 9–25, hier: 15.

„Atrophie der individuellen [...] Kultur“ sei dermaßen fortgeschritten, dass der einzelne Städter den urbanen Raum nicht mehr ohne Weiteres gestalten (oder eben verteidigen) könne.[51] Wenn Chaves' verbleibende Hoffnung an gleicher Stelle auch auf London und Winston Churchill ruht,[52] verdeckt dies nicht, dass sein modernes, auf die Tugenden der Urbanität vertrauendes Projekt in Paris gescheitert war.[53] Es war also nicht der „Anblick einer zerstörten Stadt“, wie man meinen könnte, sondern vielmehr die Erfahrung einer kampflos an den Feind ausgelieferten, äußerlich intakten Stadt, die ihn zum Nachdenken über die Hilflosigkeit moderner Urbanitätskonzepte angesichts des ‚totalen Kriegs' veranlasste.[54]

Chaves ging zwei Tage vor dem Einmarsch der deutschen Truppen in Paris in ein zweites Exil und floh nach London, wo er nicht nur *La agonía de Francia* verfasste, sondern auch die Presseagentur *The Atlantic Pacific Press Agency* leitete sowie Mitarbeiter der *BBC* und Redakteur bei der *Evening News* und dem *Evening Standard* war. In London erlebte er zwischen September 1940 und Mai 1941, also während der Bombardements von *The Blitz*, erneut eine Stadt im Krieg, bevor er dort 1944 starb.

4 Ganze Sprache und zerstörte Städte

Das auf Januar bis Mai 1937 datierte und in Montrouge verfasste Vorwort zu seinen neun Kurzgeschichten *A sangre y fuego*, die 1937 in Chile und im gleichen Jahr in englischer Version auch in New York erschienen, kann man als selbstreflexive Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Erzählens angesichts einer Stadt im

51 Simmel, „Die Großstädte und das Geistesleben“, 14 und 24.

52 Chaves Nogales, *La agonía de Francia*, 170.

53 Diese Einsicht kann angesichts der aktuellen Popularität des Autors und jener Autoren wie etwa Andrés Trapiello zu denken geben, für die Chaves die „mayoritaria tercera España“ repräsentiert, also ein Spanien, das in seiner Zeit gegen „las dos Españas minoritarias y extremas“ unterlag und heute als Identifikationsfigur für ein überparteiliches postfranquistisches Spanien betrachtet wird. Andrés Trapiello, *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936–1939)*, Barcelona ^{3}2010, 21 („Prólogo a la segunda edición“) und 183–187 (speziell zu Chaves). Zu nennen ist auch das im November 2017 organisierte Kolloquium in Sevilla, das den Autor unter dem Titel *Chaves Nogales, una tragedia española* ehrte (https://www.youtube.com/watch?v=A7pRTy5GRNA, letzter Zugriff: 19.07.2022). Vgl. dazu Francisco Espinosa, „Literatura e historia: Manuel Chaves Nogales y la ‘tercera España’“, *Pasajes* 44 (2014), 136–161. Espinosa untersucht die Gründe für das jüngere Interesse an Chaves Nogales u. a. bei Autoren wie Antonio Muñoz Molina und Andrés Trapiello.

54 Zum Bildgedächtnis der zerstörten Städte im Spanischen Bürgerkrieg vgl. Paul, *Bilder des Krieges*, hier: 173.

Krieg verstehen.[55] Bei all dem, was dieser kurze autobiographische Text an typischen Motiven in Chaves' Schreiben enthält, stellt er das literarisch-ästhetische Manifest eines gereiften und gleichzeitig von der Zeitgeschichte erschütterten Autors dar. Man kann es in wesentlichen Aspekten seiner Programmschrift für den ‚neuen Journalismus' von 1928 entgegenhalten. Chaves erklärt nun, auf der Suche nach einer Sprache zu sein, die es ihm erlaubt, seine Erfahrungen noch im Eindruck des Krieges niederzuschreiben. Für sie hat der engagierte Zeitzeuge seine frühere Fiktionsfeindlichkeit aufgegeben:

> En realidad, y prescindiendo de toda prosopopeya, mi única y humilde verdad, la cosa mínima que yo pretendía sacar adelante, merced a mi artesanía y a través de la anécdota de mis relatos vividos o imaginados, mi única humilde verdad era un odio insuperable a la estupidez y a la crueldad; es decir, una aversión natural al único pecado que para mí existe, el pecado contra la inteligencia, el pecado contra el Espíritu Santo.[56]

Um der Wahrheit in Zeiten des Krieges eine persönliche Stimme zu geben, sind sowohl faktenbasierte Werke als auch die Phantasie anregende Fiktionen nötig. Auch die Imagination leistet also einen Beitrag dazu, der Zersplitterung und Zerstörung der Kriegserfahrungen ein imaginäres Ganzes entgegenzusetzen, das ein Produkt jener „artesanía" ist, die in der Passage betont wird. Das journalistische Schreiben allein ist jedenfalls nicht in der Lage, die ‚Wahrheit' des Augenzeugen zu repräsentieren. Solche Aussagen veranlassen dazu, die Kurzgeschichten von *A sangre y fuego* als komplementäre Texte zur Reportage *Los secretos de la defensa de Madrid* lesen, nicht nur, weil sie mit dem Kampf um Madrid das gleiche Thema haben und gemeinsam im Dienst des antifaschistischen Engagements des Autors stehen, sondern auch, weil sie von der jeweils anderen Warte aus die Grauzonen zwischen literarischem und journalistischem Schreiben, zwischen der ‚erlebten' und der ‚erfundenen Erzählung' ausloten. Die Evokation der dem Krieg ausgesetzten Stadt veranlasste Chaves also dazu, Form und Funktion seines ‚alten Berufs als Erzähler' zu überdenken. Er nutzt auch die ‚literarische Maske', um dem ihn Bedrängenden, dem Aktuellen, dem Rohen und Beschämenden der Verteidigung Madrids eine Stimme zu geben:

> Para librarme de esta congoja de la expatriación y ganar mi vida, me he puesto otra vez a escribir y poco a poco he ido tomando el gusto de nuevo a mi viejo oficio de narrador. España y la guerra, tan próximas, tan actuales, tan en carne viva, tienen para mí desde este rincón de París el sentido de una pura evocación. Cuento lo que he visto y lo que he vivido más

55 Chaves Nogales, „Prólogo", in: Chaves Nogales, *A sangre y fuego*, 3–10. Vgl. auch M.C. Nogales, *Heroes and Beasts of Spain*, übers. v. Luis de Baeza/D.C. Harding, New York 1937.

56 Chaves Nogales, „Prólogo", 4.

> fielmente de lo que yo quisiera. A veces los personajes que intento manejar a mi albedrío, a fuerza de estar vivos, se alzan contra mí y, arrojando la máscara literaria que yo intento colocarles, se me van de entre las manos, diciendo y haciendo lo que yo, por pudor, no quería que hiciesen ni dijesen.[57]

Die Komplementarität der beiden genannten Werke über Madrid im Spanischen Bürgerkrieg, das für Chaves einen Wendepunkt markierte, kann im vorliegenden Aufsatz nicht mehr untersucht werden. Auch so kann man aber konkludierend der von Remedios Fariñas Tornero geäußerten Ansicht widersprechen, „Chaves no fue un literato, fue un periodista que convivió con escritores"; ebenso stößt Isabel Cintas' Aussage, Chaves habe sich als Journalist und nicht als Literat gefühlt, beim späten Chaves an ihre Grenzen. [58]

Literaturverzeichnis

Becerril Longares, María Elena, *Viajeros españoles a Rusia: cartografía de una ilusión 1917–1939*, Diss. phil., University of Maryland 2015.

Bellido, Pilar/Cintas, Maribel (Hg.), *El periodista comprometido. Manuel Chaves Nogales, una aproximación*, Sevilla 2009.

Bonilla, Juan/Marqués, Juan (Hg.), *Chaves Nogales*, Sevilla 2012.

Boucharenc, Myriam, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve-d'Ascq 2004.

Boyer-Weinmann, Martine *et al.* (Hg.), *Das Münchener Abkommen und die Intellektuellen*, Tübingen 2008.

C. Nogales, M., *Heroes and Beasts of Spain*, übers. v. Luis de Baeza/D.C. Harding, New York 1937.

Chaves Nogales, Manuel, *Obra narrativa completa*, hg. v. María Isabel Cintas Guillén, 2 Bde, Sevilla 2009.

Chaves Nogales, Manuel, *La agonía de Francia.* Introducción de Xavier Pericay, Barcelona ^{6}2010.

Chaves Nogales, Manuel, „Prólogo", in: ders., *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*, hg. v. María Isabel Cintas, Barcelona ^{10}2010, 3–10.

Chaves Nogales, Manuel, *Crónicas de la guerra civil (agosto de 1936–septiembre de 1939)*, hg. v. Isabel Cintas Guillén, Sevilla 2011.

Chaves Nogales, Manuel, „Prospecto", in: ders., *La vuelta a Europa en avión. Un pequeño burgués en la Rusia roja*, Barcelona 2012, 17–22.

Chaves Nogales, Manuel, *Obra periodística*, hg. v. María Isabel Cintas Guillén, 3 Bde, Sevilla 2013.

Chaves Nogales, Manuel, *La ciudad. Ensayos*, Córdoba ^{2}2013.

57 Chaves Nogales, „Prólogo", 10.

58 Remedios Fariñas Tornero, „Manuel Chaves Nogales, un andaluz en el mundo", in: Antonio López Hidalgo *et al.* (Hg.), *Andalucía ante el futuro del periodismo y el desafío del mundo digital*, Sevilla 2014, 119–127, hier: 127 (diese Autorin hat ihre Doktorarbeit im Übrigen Chaves' Reportage von der Verteidigung Madrids gewidmet) sowie Cintas Guillén, „Introducción", in: Chaves Nogales, *Obra periodística*, XIV.

Chaves Nogales, Manuel, *Los secretos de la defensa de Madrid. Edición aumentada y corregida. Prólogo de Antonio Muñoz Molina*, Sevilla 2017.

Chaves Nogales, una tragedia española, https://www.youtube.com/watch?v=A7pRTy5GRNA (letzter Zugriff: 19. 07. 2022).

Cintas Guillén, María Isabel, *Chaves Nogales. El oficio de contar*, Sevilla ^{3}2011.

Conget, José María, „Douce France. Algunas reflexiones sobre *La agonía en Francia*“, in: Pilar Bellido/Maribel Cintas (Hg.), *El periodista comprometido. Manuel Chaves Nogales, una aproximación*, Sevilla 2009, 99–103.

Corderot, Didier, „Manuel Chaves Nogales. Auteur espagnol entre l'enclume et le marteau“, in: Gérard Brey/Martia Gilli (Hg.), *Sceptiques et détracteurs face à la cité idéale, XVII^{e}–XX^{e} siècles*, Besançon 2009, 289–306.

Espinosa, Francisco, „Literatura e historia: Manuel Chaves Nogales y la 'tercera España'“, *Pasajes* 44 (2014), 136–161.

Fariñas Tornero, Remedios, „Manuel Chaves Nogales, un andaluz en el mundo“, in: Antonio López Hidalgo *et al.* (Hg.), *Andalucía ante el futuro del periodismo y el desafío del mundo digital*, Sevilla 2014, 119–127.

Gómez Bravo, Gutmaro (Hg.), *Asedio. Historia de Madrid en la guerra civil (1936–1939)*, Madrid 2018.

Gómez López-Quiñones, Antonio, „Violencia y desilusión política en la guerra civil española: *A sangre y fuego* de Chaves Nogales y *El diario de Hamlet García* de Paulino Masip“, *Cuadernos de ALDEEU* 20, 1 (2004), 13–33.

Grohmann, Alexis, „El columnismo de escritores españoles (1975–2005): hacia un nuevo género literario“, in: Alexis Grohmann/Maarten Steenmeijer (Hg.), *El columnismo de escritores españoles (1975–2005)*, Madrid 2006, 11–43.

Olivera Zaldúa, María, „La ilustración de guerra en el diario *Ahora*“, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 13 (2016), 87–106.

Paul, Gerhard, *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn usw. 2004.

Peinado Elliot, Carlos, „Una aproximación a *A sangre y fuego*“, in: Pilar Bellido/Maribel Cintas (Hg.), *El periodista comprometido. Manuel Chaves Nogales, una aproximación*, Sevilla 2009, 131–165.

Pérez Álvarez, Álvaro, „Manuel Chaves Nogales, periodista“, *Anagramas* 11, 22 (2013), 131–144.

Pérez Álvarez, Álvaro/Martínez Illán, Antonio, „El arte del retrato en los textos periodísticos de Manuel Chaves Nogales“, *ZER. Revista de estudios de comunicación* 21, 40 (2016), 219–236.

Reyes Cano, Rogelio, „Claves interpretativas de *La ciudad*“, in: Pilar Bellido/Maribel Cintas (Hg.), *El periodista comprometido. Manuel Chaves Nogales, una aproximación*, Sevilla 2009, 35–45.

Sánchez Zapatero, Javier, „Dos visiones de la Unión Soviética. Stefan Zweig y Manuel Chaves Nogales“, *Acta Literaria* 46, 1 (2013), 107–125.

Simmel, Georg, „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: ders., *Das Abenteuer und andere Essays*, hg. v. Christian Schärf, Frankfurt a. M. 2010, 9–25.

Tranche, Rafael R./de las Heras, Beatriz, „Fotografía y guerra civil española: del instante a la historia“, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 13 (2016), 3–14.

Trapiello, Andrés, *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936–1939)*, Barcelona ^{3}2010.

V Die Stadt in Trümmern – zwischen Siegern und Besiegten

Steffen Bruendel

Löwen – umkämpfte Stadt seit 1914

Deutungskonjunkturen der Schuld im Krieg

Abstract: The First World War marked a dimensional leap in terms of weapons technology, the horror of war, war propaganda and the still unresolved question of guilt in war under international law. The interweaving of these dimensions becomes clear in the example of the city of Leuven. The Allies evaluated its destruction as evidence of German warfare in violation of international law, while the Germans justified it as a reaction to Belgian partisan warfare in violation of international law. To this day, there is no consensus among researchers. This article traces and contextualizes the historiographical conjunctures of interpretation over more than 100 years.

Keywords: International Law; Martial Law; War Guilt; War Crime; War Propaganda; Partisan Warfare.

> Sie streiten, wer Barbar sei unter ihnen,
> und zum Beweise, daß stets nur die andern
> vor aller Nachwelt solchen Ruf verdienen,
> verwüsten sie mit schrecklichen Maschinen
> Galipoli, Galizien, Serbien, Flandern,
> Woldhynien und das Land der Beduinen.
> [...]
> Und jubelnd töten sie für ihren Zaren,
> für ihren Kaiser, König, Präsidenten;
> und starke Männer sinken hin in Scharen
> und wissen, daß sie tapfere Streiter waren. –
> Blut tropft und Jammer von den Firmamenten.
> Und jeder schmäht die andern als Barbaren.[1]

Als Erich Mühsam sein Gedicht „Barbaren“ im September 1915 verfasste, war die Mobilisierungseuphorie der ersten Kriegswochen bereits einer Desillusionierung gewichen. Der Stellungskrieg im Westen, die Zerstörung von Kulturdenkmälern sowie der Einsatz von Giftgas zeigten neue Dimensionen des Schreckens. Die Kriegspropaganda erfuhr ebenfalls einen Dimensionssprung. Regionale Feindstereotype wurden mithilfe neuer Kommunikationstechnologien und der Massenme-

1 Erich Mühsam, *Brennende Erde. Verse eines Kämpfers*, München 1920, 37.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-014

dien zu weltweit verbreiteten Feindbildern.[2] Im Zentrum der Kriegspropaganda stand der Barbarentopos. Mühsams Gedicht kann als lyrische Kriegs- und Propagandakritik gelesen werden. Es entlarvt die bei allen Kriegsparteien erkennbare Diskrepanz zwischen gesittetem Selbst- und barbarischem Feindbild mit der sarkastisch-paradoxen Aussage, dass die Kriegsgegner zahlreiche Länder verwüsteten, *um* diese Verwüstungen dem Feind anzulasten. Auf die Schrecken des Krieges an verschiedenen Fronten verweisend, illustriert Mühsam die Absurdität der gegenseitigen Barbarenvorwürfe. Wer die Verwüstungen und Grausamkeiten beging und ob es sich um Kollateralschäden handelte oder um Kriegsverbrechen, ist für den Pazifisten Mühsam unerheblich. Für ihn macht der Krieg alle Beteiligten zu Barbaren.

In der Weltkriegsforschung besteht ein grundsätzlicher Konsens, dass Rechtsverletzungen – mögen auch ihre Gründe, ihr Ausmaß und ihre Folgen im Einzelfall umstritten sein – von allen Kriegsparteien begangen wurden. Gleichwohl wurden bisher v. a. deutsche Völkerrechtsverstöße untersucht. Gut erforscht ist der deutsche Vormarsch im Westen, bei dem 1914 hunderte Zivilisten getötet und zahlreiche Städte zerstört wurden, darunter Löwen. Die Zerstörung der belgischen Universitätsstadt wurde von den Alliierten zu einem Symbol deutscher, der belgische Partisanenkrieg von den Deutschen zu einem Ausdruck belgischer ‚Barbarei' stilisiert.

Vor rund 20 Jahren setzte sich in der Forschung eine – erstmals in den 1950er Jahren formulierte – Interpretation der Löwener Ereignisse durch, die deutsche Rechtsverletzungen auf eine Partisanenpsychose der Soldaten zurückführte, belgische Rechtsverletzungen dagegen verneinte. Diese Sicht wurde unlängst hinterfragt, woraufhin eine geschichtswissenschaftliche Kontroverse entbrannte. Bemerkenswert an diesem fachlichen Disput ist, dass die Argumentation der Historiker zuweilen jener der Zeitgenossen ähnelt. Ziel dieses Beitrags ist es, die rund 100 Jahre umspannenden historiographischen Deutungskonjunkturen zu den Ereignissen, die zur Zerstörung Löwens geführt haben, nachzuzeichnen.

Im ersten Teil, der den Zeitraum von 1914 bis 1939 abdeckt, werden die deutsche Kriegführung und der belgische Zivilwiderstand mithilfe von Carl Schmitts „Begriff des Politischen" sowie seiner Partisanentheorie analytisch gefasst und die Auswirkungen der Propaganda auf die Politik und das Völkerrecht untersucht.[3] Im zweiten Teil stehen die akademischen Deutungskonjunkturen zwischen 1940 und 2013 im Fokus und im dritten die Kontroversen seit 2014. Unter Rückgriff auf die von Maurice Halbwachs begründete historische Gedächtnisforschung[4] wird untersucht,

2 Anne Morelli, *Die Prinzipien der Kriegspropaganda*, Springe 2004.

3 Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, Berlin [6]1996; ders., *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*, Berlin [8]2017.

4 Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt a. M. [2]1991.

inwiefern veränderte gesellschaftlich-politische Rahmenbedingungen neue Deutungen evozierten.

1 Der propagandistische Kampf 1914–1939

Der Erste Weltkrieg begann als ein „konventioneller Staatenkrieg des europäischen Völkerrechts“,[5] demgemäß souveräne Staaten einander ebenbürtig waren und das Recht besaßen, Krieg zu führen (*ius ad bellum*). Die Kriegführung unterlag dem Kriegsvölkerrecht, das durch die Genfer Konvention von 1864 und die Haager Konferenzen von 1899 und 1907 kodifiziert worden war. Das Kriegsrecht bzw. Recht im Krieg (*ius in bello*) unterschied zwischen Kombattanten und Nicht-Kombattanten und definierte die Rechte und Pflichten von Soldaten im Einsatz. Nach Carl Schmitt beruhte das Kriegsvölkerrecht auf der Trennung von „Regularität und Irregularität“ einerseits und „Legalität und Illegalität“ andererseits.[6] Da der Krieg eine zwischenstaatliche Auseinandersetzung war, galt das Kriegsrecht grundsätzlich nur für reguläre Streitkräfte und nicht für paramilitärische Verbände. Irregularität bedeutete Illegalität,[7] was für die Bewertung der Löwener Ereignisse von Bedeutung ist.

Nur unter bestimmten Voraussetzungen waren Milizen regulären Kombattanten gleichgestellt, etwa wenn sie einem verantwortlichen Anführer unterstanden, durch Abzeichen als Milizionäre erkennbar waren, ihre Waffen offen führten und sich an das Kriegsvölkerrecht hielten. Erfüllten sie diese Kriterien nicht, handelte es sich um irreguläre Kämpfer, die mit Repressionen und summarischen Strafen[8] bekämpft werden durften. Allerdings galten Zivilisten, die zu den Waffen griffen, ohne sich rechtzeitig als Miliz organisieren zu können, als Kombattanten, sofern sie das Kriegsvölkerrecht beachteten.[9] Diese weitgehende Gleichstellung irrregulärer und regulärer Kämpfer war ein Kompromiss zwischen den Großmächten als potentiellen Besatzern und den kleinen Staaten, die im Kriegsfall besetzt zu werden fürchteten und wie Belgien über eine die Armee ergänzende Miliz

5 Schmitt, *Theorie*, 96.

6 Schmitt, *Theorie*, 41.

7 Schmitt, *Theorie*, 16.

8 Strafen aufgrund hinreichenden Tatverdachts, d. h. ohne Beweiserhebung und Gerichtsverhandlung. Diese mussten allerdings zielgerichtet und verhältnismäßig sein.

9 Schmitt, *Theorie*, 29 ff.; Jost Dülffer, „Regeln im Krieg? Kriegsverbrechen und die Haager Friedenskonferenzen“, in Wolfram Wette/Gerd Ueberschär, *Kriegsverbrechen im 20. Jahrhundert*, Darmstadt 2001, 35–49.

verfügten.[10] Belgiens lokal organisierte Bürgerwacht bzw. Garde Civique war rund 40.000 Mann stark, nicht einheitlich uniformiert und kaum militärisch ausgebildet. Hinzu kamen rund 100.000 inaktive Gardisten, die gar nicht uniformiert waren und sich im Kriegsfall selbst bewaffnen mussten.[11] Damit der Schutz des Kriegsvölkerrechts auch die Bürgerwacht umfasste, hatte Belgien bei den Beratungen zur Haager Landkriegsordnung für eine großzügige Auslegung des Kombattantenbegriffs plädiert, Großmächte wie Deutschland dagegen für eine restriktive, um Diffusion zu vermeiden.

Der Ursprung des deutsch-belgischen Disputs über die Gewaltexzesse in Löwen liegt in der Haager Kompromisslösung. Für eine Bewertung der Ereignisse ist entscheidend, ob die Kriegführung des deutschen Heeres 1914 grundsätzlich völkerrechtskonform war, ob belgische Zivilisten in die Kampfhandlungen eingegriffen haben und ob sie, wenn dem so war, als regulären Truppen gleichgestellte Kombattanten anzusehen waren oder als irreguläre Kämpfer, sogenannte Partisanen. *Partisan* war als Rechtsbegriff 1914 noch nicht gebräuchlich. Seit den Erfahrungen mit irregulären Kämpfern im Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 war in Deutschland aber der französische Begriff *Franc-tireur* für Freischärler geläufig.[12]

Partisanen agieren hinter der Front. Einzeln oder in kleinen Gruppen kämpfend, sind sie für reguläre Gefechtsverbände schwer zu bekämpfen, so dass Partisanenangriffe Kräfte des Besatzers binden, die an der Front fehlen. Das setzt eine Invasionsarmee unter Druck, die alles, was ihr Ziel gefährdet, rücksichtslos bekämpft. Dabei betrachtet eine reguläre Armee, die zwischen Kombattanten und Nicht-Kombattanten unterscheidet, aus dem Hinterhalt angreifende Kämpfer eher als Partisanen denn als Milizionäre und wertet ihre Angriffe als illegale Akte. Überfälle tatsächlicher oder vermeintlicher Partisanen provozieren deshalb meist harte Vergeltungsmaßnahmen, bei denen die Grenze zwischen völkerrechtlich erlaubter Repressalie und Kriegsverbrechen oft überschritten wird.[13]

Da das im 19. Jahrhundert für den kontinentalen Landkrieg entwickelte Kriegsvölkerrecht neuartige Waffen wie U-Boote und Flugzeuge nicht erfasste und der zunehmend industrialisierte Krieg die Grenzen zwischen der militärischen und der zivilen Sphäre verwischte, erwies es sich im Ersten Weltkrieg als nur bedingt anwendbar. Das galt auch für die psychologische Kriegführung. Obwohl die völkerrechtliche Gleichrangigkeit der Kriegsgegner eine Diffamierung oder gar Kri-

10 Schmitt, *Theorie*, 32, 41 f.

11 Piet Veldeman, „Garde Civique“, in: Ute Daniel *et al.* (Hg.), *1914–1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, Berlin 2016, DOI: 10.15463/ie1418.10933 (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

12 Schmitt, *Theorie*, 22 f., 39, 42 f., 50; Gerd Hankel, *Die Leipziger Prozesse. Deutsche Kriegsverbrechen und ihre strafrechtliche Verfolgung nach dem Ersten Weltkrieg*, Hamburg 2003, 278.

13 Schmitt, *Theorie*, 22 f., 32, 39; Jörg Friedrich, *14/18. Der Weg nach Versailles*, Berlin ^{3}2014, 515–520.

minalisierung des Feindes ausschloss,[14] wurde gerade sie zum Kennzeichen der bereits 1914 exzessiven Kriegspropaganda.[15]

In den ersten Kriegswochen stand die Kriegsschuld im Zentrum der öffentlichen Auseinandersetzung. Dabei wandten sowohl Deutschland als auch Großbritannien und Frankreich das klassische Propagandaprinzip an, den eigenen Friedenswillen zu beteuern und dem Feind die Schuld am Krieg zuzuweisen.[16] Aus Sicht der deutschen Regierung musste das Reich dem drohenden russisch-französischen Zangenangriff durch eine Art Vorneverteidigung zuvorkommen. Gemäß dem Schlieffenplan sollte zuerst Frankreich geschlagen und dann das Zarenreich besiegt werden. Ein schneller Sieg über Frankreich war indes nur möglich, wenn das Heer durch das neutrale Belgien marschierte. Folglich erklärte das Reich am 3. August 1914 Frankreich und am Folgetag Belgien den Krieg. Obwohl selbst nicht bedroht, trat Großbritannien am 4. August in den Krieg ein. Die britische Regierung rechtfertigte ihre Kriegserklärung an Deutschland mit der Pflicht zur Nothilfe für Belgien. Die Beteuerung, „für eine gute Sache und nicht für eigennützige Ziele“[17] zu kämpfen – ein klassisches Propagandaprinzip – legitimierte Britanniens Kriegseintritt nach innen wie außen. Moralisch aufgeladen, diente das Schlagwort ‚Belgien‘ der Rekrutierung junger Männer, auf die das britische Heer mangels Wehrpflicht angewiesen war. Das Bild des sich tapfer wehrenden „Brave Little Belgium“ suggerierte im August 1914 eine moralische Beistandspflicht. Nach der Besetzung des Landes durch deutsche Truppen passte die Kriegspropaganda die Terminologie an und stilisierte „poor little Belgium“ zum Opfer des deutschen Militarismus.[18] Medial in der gesamten englischsprachigen Welt verbreitet, standen sowohl die militärische Unterstützung Britanniens als auch humanitäre Hilfsaktionen für Belgien unter diesem Schlagwort.[19]

---

14 Schmitt, *Theorie*, 92.

15 Michael L. Sanders, Philip M. Taylor, *Britische Propaganda im Ersten Weltkrieg 1914–1918*, Berlin 1990; Christian Koch, *Giftpfeile über der Front. Flugschriftpropaganda im und nach dem Ersten Weltkrieg*, Essen 2015; Anne Schmidt, *Belehrung – Propaganda – Vertrauensarbeit. Zum Wandel amtlicher Kommunikationspolitik in Deutschland 1914–1918*, Essen 2006.

16 Morelli, *Prinzipien*, 11–33.

17 Morelli, *Prinzipien*, 45; Sanders/Taylor, *Propaganda*, 120 ff.

18 Sophie De Schaepdrijver, „Occupation, Propaganda and the Idea of Belgium“, in: Aviel Roshwald/Richard Stites (Hg.), *European Culture in the Great War. The Arts, Entertainment and Propaganda, 1914–1918*, Cambridge 1999, 267–294, hier: 268; Sebastian Bischoff, *Kriegsziel Belgien. Annexionsdebatten und nationale Feindbilder in der deutschen Öffentlichkeit, 1914–1918*, Münster 2018, 9; Mark de Geest, *Een dure vrede. Wereldoorlog I: van Brave Little Belgium naar Poor Little Belgium*, Antwerpen 2020.

19 Judith Smart, „‘Poor Little Belgium’ and Australian Popular Support for War 1914–1915“, *War & Society* 12 (1994), 27–46; Morelli, *Prinzipien*, 63.

Im Gegensatz zu Britannien war Frankreich unmittelbar bedroht. Deshalb bedurfte es keines Bildes vom ‚kleinen Belgien', um die Bevölkerung auf den Krieg einzustimmen. Antideutsche Stereotype waren seit Jahrzehnten so fest verankert, dass sie sofort reaktiviert wurden. Dazu gehörte das seit 1870/71 im kollektiven Gedächtnis der Franzosen gespeicherte Bild einer barbarischen Invasionstruppe. Unterstützt von Medien und Intellektuellen, wurde schon in den ersten fünf Kriegstagen der Kampf der Zivilisation gegen die Barbarei ausgerufen.[20]

Antideutsche Vorprägungen gab es in Belgien nicht, aber sie waren der französischsprachigen flämischen und der wallonischen Oberschicht vertraut. Nachdem Belgien im Dezember 1914 fast vollständig besetzt war und sich die Regierung nach Le Havre zurückgezogen hatte, beteiligten sich exilierte Intellektuelle an der Propaganda und verwendeten den Barbarentopos.[21] Einer der schlimmsten – obgleich nachweislich falschen – Gräuelvorwürfe lautete, deutsche Soldaten hackten Kindern die Hände ab. Ihren Ursprung hatte dieses wirkmächtige Motiv antideutscher Bildpropaganda in den Grausamkeiten der belgischen Kolonialverwaltung im Kongo, die minderjährige schwarze Arbeiter bis 1908 zur Bestrafung für verschiedenste Vergehen verstümmeln ließ. Im Zuge der kollektiven Erregung nach Kriegsbeginn wurde dieses seit 1900 weltweit bekannte Kolonialverbrechen paradoxerweise zum Sinnbild eigener Opferidentität umgedeutet und von belgischen Flüchtlingen und der britischen Propaganda verbreitet.[22]

In Deutschland fehlten antibelgische Imagines, zumal das kleine Land bis 1914 kaum ein Thema öffentlicher Debatten gewesen war und im Schlieffenplan nur als Durchmarschgebiet eine Rolle spielte. Das Bild des aggressiven Belgiers entstand erst, als deutsche Zeitungen über die – am 3. August 1914 von der Brüsseler Regierung verfügte – Ausweisung aller Deutschen aus Belgien, antideutsche Kundgebungen in Belgien und Übergriffe auf Deutsche berichteten.[23]

Meldungen von Partisanenüberfällen auf deutsche Soldaten erschienen zuerst in belgischen Zeitungen. Sie veröffentlichten zwischen dem 6. und dem 20. August 1914 regelrechte Heldengeschichten über kämpfende Zivilisten – darunter Greise, Frauen und Kinder –, die aus Kellerfenstern, Dachluken oder Hütten auf deutsche

20 Michael Jeismann, *Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich 1792–1918*, Stuttgart 1992, 346–349.

21 Schaepdrijver, „Occupation", 269 f., 272 f. (Zitat: 273, meine Übers.); Morelli, *Prinzipien*, 99.

22 Horne/Kramer, *Atrocities*, 204–225. Vgl. auch John Horne, „Les mains coupées: 'Atrocités allemandes' et opinion française en 1914", in Jean-Jacques Becker *et al.* (Hg.), *Guerre et cultures 1914–1918*, Paris 1994, 123–146; Iris Kaplan, „‚Die abgehackte Hand' – Ein Beitrag zur Ikonographie der französischen Hetzkarikatur als Teil der antideutschen Propaganda während des Ersten Weltkriegs", in: Raoul Zühlke (Hg.), *Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg*, Hamburg 2000, 93–122.

23 Bischoff, *Kriegsziel*, 38, 45 ff.; Schaepdrijver, „Occupation", 269.

Soldaten schossen.[24] Obgleich in der Forschung unterschiedlich interpretiert,[25] scheinen diese Berichte angesichts der nationalistischen Aufwallung plausibel.[26] Seit dem 8. August berichteten deutsche Medien von Partisanenüberfällen und verschärften das antibelgische Feindbild. Dabei riefen sie die französischen Franktireurüberfälle von 1870/71 in Erinnerung und übertrugen die Charakteristika des Partisanen – Heimtücke, Verrat und Grausamkeit – auf die Belgier.[27]

Indem sie den belgischen „Barbaren“[28] konstruierten, retournierten die Deutschen das von französisch-belgischer Seite gegen sie gerichtete Pejorativum. Auch die belgischen Kolonialverbrechen galten als Beweis für die Grausamkeit der Belgier, denen einige Zeitungen sogar eine „afrikanische Wildheit“ attestierten.[29] Dieser Prozess ist unlängst als „Savagisierung der belgischen Bevölkerung“[30] bezeichnet worden, die durch Zeitungsartikel und Werke der Trivialliteratur forciert wurde. Allerdings beteiligten sich auch Schriftsteller wie Arnold Zweig an dieser „Erfindung des ‚Wilden‘“.[31] In seinem Erzählungsband *Die Bestie* beschrieb Zweig, wie ein belgischer Bauer heimtückisch drei deutsche Soldaten ermordet und an seine Schweine verfüttert.[32]

Die Eroberung der strategisch wichtigen Festungsstadt Lüttich dauerte wegen des belgischen Widerstandes vom 5. bis zum 16. August 1914. Die Kämpfe waren so heftig, dass 26 umliegende Ortschaften teilweise zerstört wurden und im Schnitt 30 Einwohner pro Ort starben.[33] Die inaktiven Gardisten waren am 5. August mobilisiert worden. Weder uniformiert noch mit Gewehren ausgestattet, bewaffneten sie sich selbst und waren nicht als reguläre Kämpfer erkennbar. Deshalb ist es nahe-

24 *Der Franktireurkrieg in Belgien: Geständnisse der belgischen Presse*, Stuttgart/Berlin 1915, 19 f. Vgl. auch Bischoff, *Kriegsziel*, 40. Vgl. dazu Friedrich, *14/18*, 520 ff., 527 f.

25 Horne/Kramer, *Atrocities*, 126 ff., und Wieland, *Belgien*, 87–91, lesen sie als Zeugnisse belgischer Selbstmobilisierung bzw. Wut, Friedrich, *14/18*, 528, erkennt eine Gewaltspirale und Ulrich Keller, *Schuldfragen. Belgischer Untergrundkrieg und deutsche Vergeltung im August 1914*, Paderborn 2017, 103–106, 128 ff., Beweise für Partisanenaktionen.

26 Horne/Kramer, *Atrocities*, 126; Bruno Benvindo/Benoit Majerus, „Belgien zwischen 1914 und 1918: ein Labor für den totalen Krieg“, in: Arnd Bauerkämper/Elise Julien (Hg.), *Durchhalten! Krieg und Gesellschaft im Vergleich 1914–1918*, Göttingen 2010, 127–148, hier: 129 f.; Laurence van Ypersele, „Belgien im ‚Grande Guerre‘“, *Aus Politik und Zeitgeschichte* (08.07.2004), 21–29, hier: 22.

27 Bischoff, *Kriegsziel*, 48 f., 68 ff.

28 Kölnische Volkszeitung, zit. nach Larry Zuckerman, *The Rape of Belgium. The Untold Story of World War I*, New York/London 2004, 51. Vgl. auch Bischoff, *Kriegsziel*, 48 f.

29 Bischoff, *Kriegsziel*, 71 ff.

30 Bischoff, *Kriegsziel*, 68.

31 Bischoff, *Kriegsziel*, 18.

32 Arnold Zweig, *Die Bestie. Erzählungen*, München 1914, hier zit. nach der PoD-Ausgabe: Arnold Zweig, *Die Bestie. Erzählungen*, Memphis 2013, 3.

33 Bischoff, *Kriegsziel*, 48; Horne/Kramer, *Atrocities*, 94 f., Appendix 1; Keller, *Schuldfragen*, 106–127.

liegend, dass deutsche Truppen die Milizionäre nicht als solche erkannt und für Partisanen gehalten haben. Nachdem sogar belgische Zeitungen von Zivilisten mit ungewöhnlichen Waffen berichtet hatten, suchte die belgische Regierung dem Eindruck eines illegalen Volkskriegs entgegenzuwirken und ordnete am 8. August Uniformzwang an.[34] An diesem Tag meldete das deutsche Nachrichtenbüro erstmals die Beteiligung belgischer Zivilisten an den Kämpfen.

Deutsche Soldaten rechtfertigten die vom 13. bis 29. August 1914 in Löwen und vier weiteren belgischen Städten erfolgten Gewaltexzesse[35] als Strafmaßnahmen für vorausgegangene Partisanenüberfälle. Belgien bestritt, dass Zivilisten in die Kämpfe eingegriffen hätten. Nun begann die britische Propaganda mit der Savagisierung der Deutschen. So publizierte die Londoner Satirezeitschrift *Punch* am 23. August 1914 die Hasskarikatur „The Triumph of Culture", die einen deutschen Soldaten inmitten von Trümmern über den Leichen einer Frau und eines Kindes zeigt.[36]

Als Sinnbild deutscher Zerstörungswut galt die Zerstörung Löwens. Nachdem deutsche Truppen die Universitätsstadt am 19. August kampflos besetzt hatten, wurden sie sechs Tage später – vermeintlich oder tatsächlich – von Bewohnern angegriffen. Etwa 40 Soldaten starben, fast fünfmal so viele wurden verletzt.[37] Im Rahmen der als „Strafgericht von Löwen" bezeichneten, vom 25. bis zum 28. August 1914 dauernden Vergeltung wurden zwischen 100 und 250 Einwohner getötet[38] und Teile der Innenstadt in Brand gesetzt, wobei auch die Universitätsbibliothek in Flammen aufging. Obwohl ihr Bücherbestand nicht so bedeutend war wie propagandistisch behauptet,[39] eignete sich die Zerstörung der Löwener Bibliothek gut als Beispiel für deutsche Barbarei, zumal die Vernichtung von Büchern seit jeher als besonders verwerflich galt. So berichtete die *Times* am 29. August 1914 von der

34 Friedrich, *14/18*, Keller, *Schuldfragen*, 217–242; Veldeman, „Garde".

35 13.08.1914 in Dinant, 19.08. in Aarschot, 20.08. in Andenne, 21.–23.08. in Tamines, 25.–29.08. in Löwen.

36 Horne/Kramer, *Atrocities*, 178 f. (Abb. 179); Sanders/Taylor, *Propaganda*, 90 f., 103 f., 116–125; Klaus Topitsch, „Die Greuelpropaganda in der Karikatur", in: Zühlke, Raoul (Hg.), *Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg*, Hamburg 2000, 49–91, hier: 52–55. Eine ähnliche französische Zeichnung erschien am *29.08.1914*, Keller, *Schuldfragen*, 18.

37 Keller, *Schuldfragen*, 96.

38 Gemäß Horne/Kramer, *Atrocities*, Appendix 1, werden i. d. R. 248 getötete Einwohner genannt. Keller, *Schuldfragen*, 97, nennt dagegen rund 90 Todesopfer.

39 Wolfgang Schivelbusch, *Die Bibliothek von Löwen: Eine Episode aus der Zeit der Weltkriege*, München/Wien, 1988, hier zitiert nach der Taschenbuchausgabe: *Eine Ruine im Krieg der Geister*, Frankfurt a. M. 1993, 13–31.

Zerstörung „des belgischen Oxfords“ durch die „ruchlosen Barbaren“ bzw. „Hunnen“.[40]

Popularisiert durch Rudyard Kiplings am 2. September 1914 veröffentlichtes Gedicht „The Hun is at the Gate!“,[41] wurde das einer Rede Kaiser Wilhelms entlehnte Wort „Hunne“[42] binnen weniger Wochen zum englischen Äquivalent des französisch-belgischen Barbaren-Schimpfworts. Die alliierte Bildpropaganda stellte deutsche Soldaten als primitive Rohlinge, Vergewaltiger und (Lust-) Mörder dar, die eine Schneise der Verwüstung hinterließen.[43] Solche Bildgrafiken spiegelten die Kriminalisierung des Feindes wider. Analog dem atavistischen Verbrechertyp der Kriminologie präsentierte die britische Propaganda den Deutschen als schlechthin böse: „Once a Hun, always a Hun“.[44]

Da sich die zerstörte Universitätsbibliothek zur Illustration der deutschen Barbarei eignete, erschienen in den folgenden Wochen Darstellungen des brennenden Gebäudes auf Propagandaplakaten und -postkarten sowie Fotos von der ausgebrannten Ruine.[45] Überrascht von der globalen Wucht der alliierten Propaganda, bemühte sich die Reichsregierung um Schadensbegrenzung. An die Neutralen gewandt, beklagte sie den „meuchlerischen Überfall“ der Einwohner Löwens und ihr „barbarische[s] Verhalten“, das die Deutschen zu „schärfsten Gegenmaßnahmen“ gezwungen habe.[46] Entgegen den Beschuldigungen der Alliierten sei die Bibliothek nicht angezündet worden, sondern der Brand auf eine Verkettung unglücklicher Umstände zurückzuführen. Im Oktober 1914 betonten 93 deutsche Wissenschaftler, Künstler und Schriftsteller, es sei „nicht wahr, dass unsere Truppen brutal gegen Löwen gewütet haben. An einer rasenden Einwohnerschaft, die sie im

40 „The March of the Huns“, *The Times* (29.08.1914).

41 Rudyard Kipling „For All We Have and Are“, *The Times* (02.09.1914). Vgl. Gerhard Schneider, „Barbaren, Boches, Hunnen“, in: Saskia Handro/Bernd Schönemann (Hg.), *Visualität und Geschichte*, Münster 2011, 135–195, hier: 172.

42 Bernd Sösemann, „Die sog. Hunnenrede Wilhelms II. Textkritische und interpretatorische Bemerkungen zur Ansprache des Kaisers vom 27. Juli 1900 in Bremerhaven“, *Historische Zeitschrift* 222 (1976), 342–358.

43 Rainer Rother (Hg.), *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*, Berlin 1994, 468–471 (Abb. I/159–I/181); ders. (Hg.), *Der Weltkrieg 1914–1918. Ereignis und Erinnerung*, Berlin 2004, 291–299.

44 Titel eines britischen Propagandafilms, Sanders/Taylor, *Propaganda*, 110.

45 Schivelbusch, *Ruine*, 26–31; Horne/Kramer, *Atrocities*, 218–222.

46 Zit. nach Wieland, *Belgien*, 44. Vgl. auch Schivelbusch, *Ruine*, 25–31, 34 f.

Quartier heimtückisch überfiel, haben sie durch Beschießung eines Teils der Stadt schweren Herzens Vergeltung üben müssen."[47]

Belgische Bürgermeister, Notabeln und Geistliche bestritten ebenso vehement wie die Exilregierung, dass es Partisanenangriffe gegeben habe. Sie führten die deutschen Gewaltexzesse auf versehentlichen Eigenbeschuss, auf Sinnestäuschungen wegen Übermüdung oder Stress oder auf Disziplinlosigkeiten nach übermäßigem Alkoholkonsum zurück. Das Selbstbild der Deutschen schloss allerdings Disziplinlosigkeiten und willkürliche Grausamkeiten aus. Zugleich rechtfertigte ihr Feindbild des heimtückisch-barbarischen Belgiers selbst härteste Strafen. Demgegenüber verunmöglichte das belgische Selbstbild als Opfer eines barbarischen Aggressors jedes Eingeständnis eigenen Fehlverhaltens. Insofern zeigt sich am Beispiel Belgiens, eines jungen und zudem in zwei Sprachgruppen geteilten Staatsgebildes, die „Funktionalisierung von Opfernarrativen"[48] für nationale Erneuerungsprozesse unter den Besatzungsbedingungen.

Außerhalb regulärer Kampfhandlungen sollen zwischen August und Oktober 1914 über 5.000 Zivilisten getötet und über 4.000 Gebäude zerstört worden sein.[49] Zugleich wurden in diesem Zeitraum ca. 1.900 deutsche Soldaten verletzt und 500 bis 700 getötet.[50] Sich im Wesentlichen auf Aussagen belgischer Flüchtlinge stützend, konstatierten belgische, französische und britische Untersuchungskommissionen – so im Bryce-Bericht vom Mai 1915 –, dass das deutsche Heer in Belgien ein Schreckensregime errichtet habe, das durch eine planvolle Missachtung des Kriegsrechts – vorsätzliche Massaker an Zivilisten, systematische Brandschatzungen und gezielte Zerstörungen – gekennzeichnet sei. Sie werteten die deutsche Kriegführung insgesamt als völkerrechtswidrig.[51] Die deutsche, ebenfalls im Mai 1915 veröffentlichte und primär auf Aussagen deutscher Soldaten beruhende Gegendarstellung – das sogenannte Weißbuch – stellte fest, dass Belgien das Heer völkerrechtswidrig in einen organisierten Volkskrieg verwickelt habe. Die irregulären Kämpfer seien für

47 Jürgen von Ungern-Sternberg/Wolfgang von Ungern-Sternberg, *Der „Aufruf an die Kulturwelt!". Das Manifest der 93 und die Anfänge der Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg*, Frankfurt a. M. 2013, 209.

48 Harriet Rudolph/Isabella von Treskow, „Opfer, Opferschaft, Viktimisierung – einleitende Worte", in: dies. (Hg.), *Opfer. Dynamiken der Viktimisierung vom 17. bis zum 21. Jahrhundert*, Heidelberg 2020, 7–17, hier: 15.

49 Angaben bei Horne/Kramer, *Atrocities*, 430. Gunter Spraul, *Der Franktireurkrieg 1914. Untersuchungen zum Verfall einer Wissenschaft und zum Umgang mit nationalen Mythen*, Berlin 2016, 531 f., kritisiert statistische Ungenauigkeiten.

50 Spraul, *Franktireurkrieg*, 532; Keller, *Schuldfragen*, 96–99, 162 f., 210.

51 Friedrich, *14/18*, 533–536; Gary S. Messinger, *British Propaganda and the State in the First World War*, Manchester/New York 1992, 70 ff.

ihre heimtückischen Angriffe und Grausamkeiten rechtskonform bestraft worden.[52]

1916 veröffentlichte die belgische Kriegspropaganda eine sozialpsychologische Untersuchung des Soziologen Fernand van Langenhove, der die im deutschen Weißbuch dokumentierten Partisanenvorwürfe deutscher Soldaten als unglaubwürdige „Legenden" verwarf. Die 1914 noch lebendige Erinnerung an Partisanenüberfälle im deutsch-französischen Krieg 1870/71 habe nach Langenhove eine kollektive „Zwangsvorstellung" der Soldaten begründet und bewirkt, dass sie überraschende Vorfälle als Aktionen irregulärer Kämpfer imaginiert und brutal vergolten hätten.[53] Damit löste Langenhove das Dilemma der belgischen Propaganda, „Gründe für die deutschen Repressalien zu finden, ohne bewaffneten Zivilwiderstand einräumen zu müssen".[54] Die alliierte Auffassung von einer bewusst völkerrechtswidrigen deutschen Kriegführung änderte sich dadurch nicht. Die Positionen der Kriegsgegner blieben unvereinbar, weil mit ihnen divergierende Rechtsauffassungen verbunden waren.

Obwohl es seit Oktober 1914 – die belgische Bürgerwacht wurde am 13. Oktober demobilisiert – keine gewaltförmigen Vorfälle mehr gab, wurden sowohl die französische „Haßkampagne gegen Deutschland"[55] als auch die britische Gräuelpropaganda intensiviert.[56] Den als Barbaren bzw. Hunnen diffamierten Deutschen wurden nicht mehr nur jegliche Kulturleistungen abgesprochen, sondern auch alle menschlichen Qualitäten. Die im Vergleich zur deutschen weitaus aggressivere alliierte Propaganda führte zur „Intensivierung der Feindschaft"[57] und bis Kriegsende zu einer strafrechtlichen Überformung völkerrechtlicher Sachverhalte.[58] Wegen der Kriminalisierung der deutschen Kriegführung enthielt der Versailler Vertrag nicht die früher üblichen Amnestieklauseln, sondern – ein völkerrechtliches No-

52 [Auswärtiges Amt], *Die völkerrechtswidrige Führung des belgischen Volkskrieges*, Berlin 1915. Vgl. dazu Sebastian Bischoff, „‚Die größte Summe von Lügen unserer Feinde knüpft sich an das Wort Belgien'. Die deutsche Presse und die Gräuel-Vorwürfe der Entente, 1914–1918", in: Sebastian Bischoff *et al.* (Hg.), *„Belgium is a beautiful City"? Resultate und Perspektiven der Historischen Belgienforschung*, Münster/New York 2018, 57 ff.

53 Fernand van Langenhove, *Comment naît un Cycle de Légendes. Francstireurs et atrocités en Belgique*, Lausanne/Paris 1916; ders., *Wie Legenden entstehen! Franktireur-Krieg und Greueltaten in Belgien*, Zürich 1917, 4–12, 86–118, 209–225 (Zitate 103 f., 225). Er analysiert populärliterarische deutsche Werke zu 1870, Medienberichte von 1914 und deutsche Richtigstellungen unwahrer Soldatenaussagen über Gräueltaten belgischer Priester.

54 Keller, *Schuldfragen*, 301–306, 317–323 (Zitat 323).

55 Ungern-Sternberg/Ungern-Sternberg, *Kulturwelt*, 64 (Zitat); Jeismann, *Vaterland*, 349–363.

56 Sanders/Taylor, *Propaganda*, 122.

57 Schmitt, *Begriff*, 102 ff., 109 f. (Zitat 110); Sanders/Taylor, *Propaganda*, 116–136.

58 Schmitt, *Begriff*, 103 f. (Zitat 103); Schmitt, *Theorie*, 35 f., 92.

vum – Strafbestimmungen. Die deutschen „Verbrechen“ sollten geahndet werden.[59] Alliierte Völkerrechtsverstöße wie die bis Mitte 1919 fortgesetzte britische Hungerblockade, der bis zu 800.000 deutsche Zivilisten zum Opfer gefallen sein sollen,[60] der Bruch der griechischen Neutralität durch britische und französische Truppen im Oktober 1915 oder die Frage des belgischen Volkskrieges wurden nicht thematisiert.[61]

Mit der Unterzeichnung des Vertrags akzeptierte das Reich notgedrungen das alliierte Verdikt über die deutsche Kriegführung. Der ehemalige Kaiser sowie rund 900 des Verstoßes gegen das Kriegsrecht beschuldigte Personen sollten sich vor einem internationalen Gerichtshof verantworten.[62] Ferner beinhaltete der Vertrag die Verpflichtung zu Reparationen, wobei Artikel 247 den Ersatz der Löwener Bibliotheksbestände vorsah. Der Kampf gegen ‚Versailles‘ – als Synonym für die Kriegs- und Kriegführungsschuld – wurde zu einem gesellschaftlichen Grundkonsens der Deutschen. Wegen interalliierter Meinungsverschiedenheiten bezüglich der Ahndung kriegsrechtlicher Vergehen willigten die Sieger ein, die Prozesse gegen zunächst 45 Beschuldigte vor dem Leipziger Reichsgericht durchzuführen. Kein Anklagepunkt bezog sich allerdings auf die Vorfälle von Löwen. Aus Protest gegen milde Urteile und Freisprüche in den ersten, von Januar 1921 bis November 1922 stattfindenden Prozessen zogen Frankreich und Belgien ihre Prozessbeobachter zurück. Während die Großmächte ab Mitte der zwanziger Jahre einen Modus vivendi mit Deutschland fanden, blieb das deutsch-belgische Verhältnis gestört.[63] Entsprechend ablehnend reagierte Belgien auf das 1927 erstellte Gutachten des Staatsrechtlers Christian Meurer und die 1931 veröffentlichte Studie des Reichsoberarchivrats Robert Oszwald, die die deutsche Position zum belgischen „Volkskrieg“ bestätigten.[64]

---

59 Thomas Wittek, *Auf ewig Feind? Das Deutschlandbild in den britischen Massenmedien nach dem Ersten Weltkrieg*, München 2005, 215–227 (Zitat 215, 224).

60 Die Zahl ist in der Forschung umstritten, vgl. Alan Kramer, „Naval Blockade (of Germany)“, in: Ute Daniel *et al.* (Hg.), *1914–1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, Berlin 2020. DOI: 10.15463/ie1418.11451 (letzter Zugriff: 28.07.2022).

61 Gustavo Corni, „Hunger“, in: Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich/Irina Renz (Hg.), *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, Paderborn ^{2}2014, 565–567; Martin Marix Evans, *Forgotten Battlefronts of the First World War*, Stroud 2009; Samuel Kruizinga, „Neutralität“, in: *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, 1052–1056, hier: 1053.

62 Walter Schwengler, *Völkerrecht, Versailler Vertrag und Auslieferungsfrage. Die Strafverfolgung wegen Kriegsverbrechen als Problem des Friedensschlusses 1919/20*, Stuttgart 1982, 71–124, 250–343.

63 Hankel, *Prozesse*, 91–104, 197–228, 260–282, 351–356.

64 *Christian Meurer*, „Der *belgische Volkskrieg*“, in: Johannes Bell (Hg.), *Völkerrecht im Weltkrieg. 1914–1918*, Bd. II, Berlin 1927, 129–261; Robert Oszwald, *Der Streit um den belgischen Franktireurkrieg*, Köln 1931.

1933 schieb Lloyd George in seinen Memoiren, dass 1914 alle Nationen in den Krieg „geschlittert“[65] seien. In Deutschland sofort, in anderen Ländern etwas später übernommen, wurde sein Diktum zu einer Art Nachkriegskonsens. Belgien erwähnte Lloyd George in seinen Memoiren nur als britischen Kriegsgrund, deutsche ‚Verbrechen‘ gar nicht. Insofern illustrieren seine Memoiren einen ersten Meinungsumschwung in Bezug auf die Kriegsschuld, dem in späteren Jahrzehnten weitere folgen sollten.

2 Der historiographische Kampf 1940–2013

Am 16. Mai 1940 wurde Löwen von deutschen Truppen erneut kampflos besetzt. Durch ein Artilleriegefecht fiel die Universitätsbibliothek kurze Zeit später den Flammen zum Opfer. Im Gegensatz zu 1914 wurde dieses Ereignis 1940 nicht propagandistisch ausgeschlachtet.[66] Nach dem Zweiten Weltkrieg knüpfte die Geschichtswissenschaft an den Forschungsstand der Zwischenkriegszeit an. So verständigten sich deutsche und französische Historiker 1951 auf die Formel, dass keine europäische Macht den Krieg gewollt habe.[67] Der Doyen der deutschen Geschichtswissenschaft, Gerhard Ritter, und Hans Herzfeld hatten die Formel mitformuliert. Beide waren im Kaiserreich sozialisiert worden und hatten den Krieg als Frontsoldaten erlebt.[68]

Belgien blieb bei der deutsch-französischen Verständigung außen vor. An den Forschungsstand der Zwischenkriegszeit anzuknüpfen, bedeutete im deutsch-belgischen Verhältnis, dass der Dissens der Kriegszeit fortbestand. Die Tatsache, dass sich trotzdem eine deutsch-belgische Verständigung anbahnte, lässt sich nach Halbwachs auf veränderte Rahmenbedingungen zurückführen, denn angesichts der angestrebten westeuropäischen Integration bemühten sich Historiker beider Länder seit Mitte der fünfziger Jahre diskret darum, die divergierenden Standpunkte zu überwinden. Geplant waren eine Analyse des deutschen Weißbuches von 1915 – zunächst mit Blick auf Löwen – sowie eine deutsch-belgische Erklärung, an

65 David Lloyd George, *War Memoirs*, Bd. 1, London 1938 [1933], 32 (meine Übers.).

66 Schivelbusch, *Ruine*, 173–178.

67 Gerd Krumeich, „Konjunkturen der Weltkriegserinnerung“, in: Rother, *Weltkrieg*, 68–73, 72.

68 Christoph Cornelißen, „Die Frontgeneration deutscher Historiker und der Erste Weltkrieg“, in: Jost Dülffer/Gerd Krumeich (Hg.), *Der verlorene Frieden: Politik und Kriegskultur nach 1918*, Essen 2002, 311–337, hier: 314, 324 ff., 331, 337.

der auf deutscher Seite die Historiker Werner Conze und Hans Rothfels mitwirkten.[69]

Allerdings nahm keiner der arrivierten Historiker die Analyse des Weißbuches vor, sondern der 35-jährige Stadtgeograph Peter Schöller. Da er Veränderungen an den im Weißbuch zitierten Soldatenaussagen nachweisen konnte, verwarf er dieses zentrale deutsche Dokument zum belgischen Volkskrieg Anfang 1958 als Propagandawerk. Die Soldaten seien, so Schöller in Anlehnung an Langenhoves Propagandathese von 1917, in bestimmten Situationen subjektiv, aber irrtümlich davon überzeugt gewesen, von Zivilisten angegriffen zu werden.[70] Schöller präsentierte seine Forschungsergebnisse sowie die deutsch-belgische Erklärung im Mai 1958 auf einem Festakt in Löwen.[71] Für sein „als völkerversöhnend verstandene[s] Forschungsprojekt" wurde er vom Löwener Bürgermeister ausgezeichnet und von Bundeskanzler Adenauer schriftlich belobigt.[72] Adenauer wiederum erhielt im September 1958 die Ehrendoktorwürde der Universität Löwen.[73] Unter deutschen Veteranen löste Schöllers These Empörung aus.[74] Conze und Rothfels, die nicht am Löwener Festakt teilgenommen hatten, schwiegen. 1960 betonte der Historiker Eberhard Kessel in der *Historischen Zeitschrift*, dass auch eine ‚Psychose' von belgischen Angriffen ausgelöst worden sein müsse.[75]

1961 folgte Schöllers Replik in der Zeitschrift des Münchener Instituts für Zeitgeschichte, das 1949 mit dem Auftrag gegründet worden war, die NS-Diktatur zu erforschen.[76] Das ist insofern interessant, als die Geschichtswissenschaft in den sechziger Jahren erstmals historische Kontinuitätslinien zwischen Kaiserreich und Drittem Reich zog. Auch dieser Umschwung folgte auf veränderte Rahmenbedingungen, weil der Ulmer Einsatzgruppen-Prozess 1958 die grausame Kriegführung des NS-Regimes in den Fokus der Öffentlichkeit gerückt und einen Wandel der Erinnerungskultur angestoßen hatte. Das erleichterte auch die Revision tradierter

69 Wieland, *Belgien*, 392 f.; Winfried Dolderer, „Der lange Weg zum ‚moralischen Frieden'. Zur Debatte um den angeblichen belgischen Franktireurkrieg 1927–1958", *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis* 46 (2016), 77–106.

70 Peter Schöller, *Der Fall Löwen und das Weißbuch. Eine kritische Untersuchung der deutschen Dokumentation über die Vorgänge in Löwen vom 25. bis 28. August 1914. Mit einer Erklärung deutscher und belgischer Historiker zum Problem und einer Einführung von Franz Petri*, Köln/Graz 1958.

71 Dolderer, „Weg", 92–101; Wieland, *Belgien*, 394 ff.

72 Keller, *Schuldfragen*, 317 (Zitat ebd.).

73 Dolderer, „Weg", 92–101.

74 Dolderer, „Weg", 95–104; Wieland, *Belgien*, 396 f.

75 Eberhard Kessel, Rezension zu Schöller, *Der Fall Löwen*, *Historische Zeitschrift* 191 (1960), 385–390.

76 Franz Petri/Peter Schöller, „Zur Bereinigung des Franktireurproblems vom August 1914", *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 9/3 (1961), 233–248.

Geschichtsbilder zum Ersten Weltkrieg.[77] 1961 beging der Historiker Fritz Fischer – gestützt auf bislang unberücksichtigte Quellen[78] – gleich zwei Tabubrüche. In seiner politikgeschichtlichen Studie wies er dem Kaiserreich „den entscheidenden Teil der historischen Verantwortung" für den Krieg zu,[79] wobei die mediale Zuspitzung zur Alleinschuld-These diesen Tabubruch zum Skandal machte.[80] Außerdem postulierte Fischer eine Kontinuität der Hegemonievorstellungen von der Vorkriegszeit über den Ersten zum Zweiten Weltkrieg,[81] so dass das Dritte Reich nicht mehr als historischer Sonderfall gelten konnte.

Während die Weltkriegsforschung der DDR ohnehin von einer Kontinuität der herrschenden Klassen und ihrer Verantwortung für zwei imperialistische Kriege ausging,[82] lösten Fischers Thesen in der Bundesrepublik einen Historikerstreit aus. Im Kampf um die Deutungsmacht im akademischen Feld kritisierten die angesehenen Weltkriegsexperten Ritter, Herzfeld und Rothfels den noch unbekannten Extraordinarius scharf und schmähte die Presse ihn als Nestbeschmutzer.[83] Im Verlauf der immer heftigeren Auseinandersetzung spitzte Fischer seine These zu und brach mit dem Konsens der Zwischenkriegszeit: „Vom Zaun gebrochen – nicht hineingeschlittert".[84]

In den 1970er Jahren wurde Fischers politikgeschichtlicher Ansatz von jüngeren Historikern wie Hans-Ulrich Wehler sozialgeschichtlich erweitert und mit Blick auf die Demokratiedefizite des Kaiserreichs ein deutscher Sonderweg konstatiert, der die Herausbildung eines Staatswesens nach westeuropäischem Muster verhindert habe. Obwohl kontrovers diskutiert, führte die Sonderwegthese zu einer kritischen Sicht auf das Kaiserreich. Nachdem die 1979 im westdeutschen Fernsehen ausge-

---

77 Christina von Hodenberg, *Konsens und Krise. Eine Geschichte der westdeutschen Medienöffentlichkeit 1945–1973*, Göttingen 2006, 183, 195 f., 294.

78 Insb. auf das ‚Septemberprogramm', eine Kriegszielliste Bethmann Hollwegs vom September 1914.

79 Fritz Fischer, *Griff nach der Weltmacht. Die Kriegszielpolitik des kaiserlichen Deutschland 1914/1918*, Düsseldorf 1967 [1961], 82.

80 Paul Sethe, „Als Deutschland nach der Weltmacht griff. Professor Fischers These von der Alleinschuld am Ersten Weltkrieg wird noch viele Diskussionen auslösen", *Die Zeit* (17.11.1961).

81 Fischer, *Griff*, 12 (Vorwort zur 3. Aufl. 1967).

82 Fritz Klein, „Die Weltkriegsforschung der DDR", in: *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, 316–319.

83 Klaus Große Kracht, „‚An das gute Gewissen der Deutschen ist eine Mine gelegt'. Fritz Fischer und die Kontinuitäten deutscher Geschichte", in: Jürgen Danyel/Jan-Holger Kirsch/Martin Sabrow (Hg.), *50 Klassiker der Zeitgeschichte*, Göttingen 2007, 66–70; Gerd Krumeich/Gerhard Hirschfeld, „Die Geschichtsschreibung zum Ersten Weltkrieg", in: *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, 304–315.

84 Fritz Fischer, „Vom Zaun gebrochen – nicht hineingeschlittert. Deutschlands Schuld am Ausbruch des Ersten Weltkriegs", *Die Zeit* (03.09.1965). Vgl. auch ders., *Weltmacht oder Niedergang. Deutschland im Ersten Weltkrieg*, Frankfurt a. M. 1968 [1965]; ders., *Krieg der Illusionen. Die deutsche Politik von 1911 bis 1914*, Düsseldorf 1998 [1969].

strahlte Serie *Holocaust* eine gesellschaftliche Diskussion über die nationalsozialistische Vergangenheit ausgelöst hatte, kam es 1986/87 zum Historikerstreit über die Singularität des Holocausts.[85] In diesem Zusammenhang zog der Journalist Sebastian Haffner eine Verbindungslinie von „Bismarck zu Hitler“,[86] so dass Deutschlands Schuld auch am Ersten Weltkrieg plausibel erschien. Damit hatte sich innerhalb von knapp drei Jahrzehnten ein grundlegender Deutungswandel vollzogen.

Bis zu einem vergleichbaren Deutungswandel hinsichtlich der deutschen Kriegführung in Belgien sollte es noch dauern. Die Dissertation des Historikers Lothar Wieland fand 1984 jedenfalls wenig Beachtung,[87] weil der Westfeldzug von 1914 inzwischen ein randständiges Thema war und der Autor als Lehrer außerhalb des akademischen Feldes stand. Deutschlands „zweite[n] Griff nach der Weltmacht“ vor Augen, konstatierte Wieland einen Zusammenhang „zwischen den Massakern des Ersten und denen des Zweiten Weltkrieges“[88] und verurteilte die deutsche Kriegführung von 1914 im Stil der alliierten Propaganda als „Barbarei“,[89] „Verbrechen“ und „Vergewaltigung Belgiens“.[90] Indem Wieland das Weißbuch als unglaubwürdig verwarf[91] und die deutschen Gewaltexzesse in Löwen auf eine „Franktireurspsychose“ zurückführte, folgte er Schöller.[92]

Eine größere Beachtung in Forschung und Öffentlichkeit fand die 1988 veröffentlichte Studie des Publizisten und studierten Literaturwissenschaftlers Wolfgang Schivelbusch, obwohl er dem akademischen Feld ebenfalls nicht angehörte und zudem aus Historikersicht fachfremd war. Er zeichnete die Zerstörung und den Wiederaufbau der Löwener Bibliothek bis zu ihrer erneuten Zerstörung im Zweiten Weltkrieg nach. Unter Berufung auf Schöller begründete Schivelbusch die Gewaltexzesse der deutschen Soldaten mit ihrer „‚Franktireurs-Psychose‘“.[93]

---

85 Ulrich Herbert, „Der Historikerstreit. Politische, wissenschaftliche, biographische Aspekte“, in: Martin Sabrow/Ralph Jessen/Klaus Große Kracht (Hg.), *Zeitgeschichte als Streitgeschichte. Große Kontroversen seit 1945*, München 2003, 94–113; Jürgen Peter, *Der Historikerstreit und die Suche nach einer nationalen Identität der achtziger Jahre*, Frankfurt a.M./New York 1995.

86 Sebastian Haffner, *Von Bismarck zu Hitler. Ein Rückblick*, München 1987.

87 Lothar Wieland, *Belgien 1914. Die Frage des belgischen Franktireurkrieges und die deutsche öffentliche Meinung von 1914 bis 1936*, Frankfurt a. M. u. a. 1984. Zur Rezeption vgl. Bischoff, *Kriegsziel*, 23.

88 Wieland, *Belgien*, 408, 411.

89 Wieland, *Belgien*, 139.

90 Wieland, *Belgien*, 404 f.

91 Wieland, *Belgien*, 90.

92 Wieland, *Belgien*, 5, 10–16, 23–31, 394 ff.

93 Schivelbusch, *Ruine*, 15.

Der fundamentale, durch die Wiedervereinigung 1990 ausgelöste Wandel der politisch-sozialen Rahmenbedingungen wirkte sich erinnerungskulturell zunächst nicht aus. Vielmehr illustrierten die 1996 von dem amerikanischen Politikwissenschaftler Daniel Goldhagen ausgelöste Diskussion über antisemitische Kontinuitätslinien in der deutschen Geschichte und die umstrittene, von 1995 bis 1999 gezeigte Wanderausstellung über den Vernichtungskrieg der Wehrmacht[94] die geschichtspolitische Dominanz von Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg. Das führte nach der Jahrtausendwende dazu, dass auch die Gewaltexzesse in den Kolonien[95] und im Ersten Weltkrieg als Vorläufer der Judenvernichtung oder der Brutalitäten im Zweiten Weltkrieg gedeutet wurden.[96]

Vor diesem Hintergrund stieß die 2001 auf Englisch und 2004 auf Deutsch erschienene Monographie der irischen Historiker *John Horne* und Alan Kramer in Fachwissenschaft und Öffentlichkeit überwiegend auf Zustimmung, die die „deutschen Gräueltaten" von 1914 als einen „Baustein auf dem Weg des Militärs in die Gesetzlosigkeit und Barbarei des ‚Dritten Reiches'" deuteten.[97] Zudem erhob das Autorenduo den Anspruch, die wahre, von ihnen mit insgesamt rund 6.500 toten Zivilisten und etwa 20.000 zerstörten Gebäuden bezifferte Dimension der deutschen „atrocities"[98] in Belgien und Nordfrankreich zu präsentieren. Horne und Kramer hatten belgische, britische, französische und deutsche Quellen systematisch ausgewertet, das deutsche Weißbuch von 1915 allerdings als unglaubwürdig verworfen.[99] Für die Gewaltexzesse deutscher Soldaten machten sie analog zu Schöller

94 Julius H. Schoeps, *Ein Volk von Mördern? Die Dokumentation zur Goldhagen-Kontroverse um die Rolle der Deutschen im Holocaust*, Hamburg 1996; Christian Hartmann/Johannes Hürter/Ulrike Jureit, *Verbrechen der Wehrmacht. Bilanz einer Debatte,* München 2005.

95 Jürgen Zimmerer, *Von Windhuk nach Auschwitz? Beiträge zum Verhältnis von Kolonialismus und Holocaust*, Berlin u. a. 2011. Vgl. dazu den Forschungsüberblick von Thomas Kühne, „Colonialism and the Holocaust. Continuities, Causations, and Complexities", *Journal of Genocide Research* 15 (2013), 339–362.

96 Vejas Gabriel Liulevicius, *Kriegsland im Osten. Eroberung, Kolonisierung und Militärherrschaft im Ersten Weltkrieg*, Hamburg 2002; Zuckerman, *Rape*; Jeff Lipkes, *Rehearsals. The German Army in Belgium, August 1914*, Leuven 2007.

97 John Horne/Alan Kramer, *German Atrocities, 1914. A History of Denial*, London/New Haven 2001, 626; dies. *Deutsche Kriegsgreuel 1914. Die umstrittene Wahrheit*, Hamburg 2004. Gelobt wurde u. a. die Anschlussfähigkeit an Studien zu Partisanenbekämpfung und Judenvernichtung 1941–45, vgl. Cornelia Essner, Rezension von Horne/Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914*, *Francia* 33 (2006), 247–249. Vgl. auch Benedikt Hauser, Rezension von Horne/Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914*, *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 55 (2005), 126–128.

98 Horne/Kramer, *Atrocities*, 415.

99 Horne/Kramer, *Atrocities*, 3. Vgl. auch dies., „German 'Atrocities' and Franco-German Opinion, 1914: The Evidence of German Soldiers' Diaries", *Journal of Modern History* 66 (1994), 1–33; Alan Kramer, „‚Greueltaten'. Zum Problem der deutschen Kriegsverbrechen in Belgien und Frankreich

eingebildete Partisanenüberfälle verantwortlich, die sich aus den überlieferten Franktireurerfahrungen von 1870/71 gespeist hätten.[100] Obwohl Horne und Kramer eine Verwechslung von Angehörigen der belgischen Bürgerwacht mit Partisanen[101] sowie vereinzelten „Widerstand von Zivilisten“[102] für möglich hielten, schlossen sie organisierte Angriffe belgischer Nicht-Kombattanten aus.[103]

Auf positive Resonanz stießen in Medien und Fachwissenschaft ihr systematischer Ansatz, die breite Quellenbasis und ihre These von der Franktireurpsychose als Erklärung für die Gewaltbereitschaft der deutschen Truppe.[104] Indem sich die 1916 von Langenhove in den Propagandakrieg und 1958 von Schöller in die wissenschaftliche Debatte eingebrachte Autosuggestionsthese mit Horne und Kramer durchsetzte, vollzog sich nach fast fünfzig Jahren ein historiographischer Deutungswandel.

Abweichende Meinungen waren selten,[105] aber machten auf wichtige Defizite von Hornes und Kramers Studie aufmerksam. Die Historiker Martin Moll, Markus Pöhlmann und Peter Hoeres äußerten vor allem quellenkritische Bedenken. Es sei unverständlich, das Weißbuch und andere deutsche Quellen als unglaubwürdig einzustufen, sich zugleich aber unkritisch auf belgische und französische Quellen zu stützen. Hoeres bezweifelte zudem, dass eine partisanenspezifische Massensuggestion „vom Gefreiten bis zum Kaiser“ als Begründung für die Gewaltexzesse ausreiche.[106] Außerdem kritisierte er, dass Horne und Kramer völkerrechtliche

1914“, in: Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich/Irina Renz (Hg.), *„Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch…“. Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs*, Essen 1993, 85–114.

100 Horne/Kramer, *Atrocities*, 87–174.

101 Horne/Kramer, *Atrocities*, 23, 42, 85 f., 89, 98 ff., 120, 123 ff., 130–139.

102 Horne/Kramer, *Atrocities*, 189, 193.

103 Horne/Kramer, *Atrocities*, 413, 425.

104 Vgl. Sven Felix Kellerhoff, Rezension von Horne/Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914*, *Die Welt* (17.04.2004); Malte Oberschelp, Rezension von Horne/Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914*, *Frankfurter Rundschau* (07.05.2004); Gerhard Hirschfeld, Rezension zu Horne/Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914*, *Deutschlandfunk* (17.05.2004), https://www.deutschlandfunk.de/john-horne-alan-kramer-deutsche-kriegsgreuel-1914-die.730.de.html?dram:article_id=102255 (letzter Zugriff: 28.07.2022); Christian Hartmann, Rezension von Horne/Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (14.06.2004); Johannes Willms, Rezension von Horne/Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914*, *Süddeutsche Zeitung* (23.06.2004); Volker Ullrich, Rezension von Horne/Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914*, *Die Zeit* (24.06.2004); Christoph Jahr, Rezension von Horne/Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914*, *Neue Zürcher Zeitung* (08.09.2004).

105 Hankel, *Prozesse*, 279 f.; Christian Hartmann, Rezension von Horne/Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (14.6.2004).

106 Martin Moll, Rezension von Horne/Kramer, *German Atrocities*, *Militärgeschichtliche Zeitschrift* 65 (2006), 256–259; Markus Pöhlmann, Rezension von Horne/Kramer, *German Atrocities*, *Militärgeschichtliche Zeitschrift* 64 (2002), 564–565; Peter Hoeres, Rezension von Horne/Kramer, *Deutsche*

Fragen wie den relativierten Unterschied zwischen Kombattanten und Nicht-Kombattanten kaum berücksichtigt hätten. Ihre Studie sei noch den „Prämissen eines deutschen Sonderwegs“ verhaftet, „die aus den siebziger Jahren stammen“.[107]

Solch teleologisch anmutenden Geschichtsdeutungen standen jüngere Historiker skeptisch gegenüber. Sie betrachteten den Ersten Weltkrieg in ihren um die Jahrtausendwende erschienenen Monografien als kontingentes Ereignis und analysierten innenpolitische Fragestellungen, ohne rückwirkend Kontinuitäten zu postulieren.[108] Das gilt auch für die Autoren der transnational vergleichenden Studien zur europäischen Vorkriegspolitik, deren Forschungsergebnisse die Fischersche Hauptschuldthese implizit in Frage stellten.[109]

3 Der wiederaufgeflammte Kampf seit 2014

Einen internationalen Historikerstreit über die Kriegsschuld löste 2013/14 der 2012 auf englisch und 2013 auf deutsch erschienene Bestseller von Christopher Clark aus, in dem der australische Historiker – gestützt auf serbische, britische, französische, russische und deutsche Quellen – allen europäischen Großmächten sowie Serbien einen Schuldanteil zuwies.[110] Clarks „multilaterale[r] Blick“ ergab „ein vollständi-

Kriegsgreuel 1914, *sehepunkte* 4 (2004), http://www.sehepunkte.de/2004/07/6108.html (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

107 Hoeres, Rezension von Horne/Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914*; Robert Deville, „Das Ende des englischen Fräuleins oder: Auf dem Weg ins zivilisatorische Niemandsland. Neue Ansichten zum Ersten Weltkrieg“, *Cicero* (2004), https://www.cicero.de/kultur/das-ende-des-englischen-fraeuleins/46826 (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

108 Peter Hoeres, *Krieg der Philosophen. Die deutsche und die britische Philosophie im Ersten Weltkrieg*, Paderborn u. a. 2004; Ulrich Sieg, *Jüdische Intellektuelle im Ersten Weltkrieg. Kriegserfahrungen, weltanschauliche Debatten und kulturelle Neuentwürfe*, Berlin 2001; Marcus Llanque, *Demokratisches Denken im Krieg. Die deutsche Debatte im Ersten Weltkrieg*, Berlin 2000; Steffen Bruendel, *Volksgemeinschaft oder Volksstaat. Die „Ideen von 1914“ und die Neuordnung Deutschlands im Ersten Weltkrieg*, Berlin 2003.

109 Jörn Leonhard, *Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs*, München ^{5}2014; Andreas Rose, *Die Außenpolitik des Wilhelminischen Kaiserreichs 1890–1918*, Darmstadt 2013; Dominik Geppert/Andreas Rose, „Machtpolitik und Flottenbau vor 1914. Zur Neuinterpretation britischer Außenpolitik im Zeitalter des Hochimperialismus“, *Historische Zeitschrift* 293 (2011), 401–437; Sean McMeekin, *The Russian Origins of the First World War*, Cambridge (Mass.) 2011; Marina Soroka, *Britain, Russia and the Road to the First World War. The Fateful Embassy of Count Aleksandr Benckendorff (1903–16)*, Farnham/Surrey 2011; Jürgen Angelow, *Der Weg in die Urkatastrophe. Der Zerfall des alten Europa 1900–1914*, Berlin 2010; Stefan Schmidt, *Frankreichs Außenpolitik in der Julikrise 1914. Ein Beitrag zur Geschichte des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs*, München 2009.

110 Christopher Clark, *Die Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog*, München 2013.

geres Bild der politischen Entscheidungsfindungen“ als Fischers auf Deutschland beschränkter Fokus.[111] Indem Clark nachwies, dass alle Regierungen 1914 das Risiko eines europäischen Krieges in Kauf genommen hatten, um aus der Krise Vorteile zu ziehen, dekonstruierte er Fischers These von einer deutschen Haupt- bzw. Alleinschuld. Damit begann, 50 Jahre nach Fischers Tabubruch, erneut ein Kampf um die Deutungsmacht im akademischen Feld.

Clarks These stieß auf ein überwiegend positives Echo.[112] Während die nach 1960 geborenen Historiker Clark überwiegend zustimmten, gehörten die vor 1960 geborenen Kollegen mehrheitlich zu seinen Kritikern, darunter Ulrich Wyrwa,[113] Heinrich August Winkler, Lothar Machtan, Hans Ulrich Wehler und John C. G. Röhl.[114] Die gegen Clark gerichteten Vorwürfe reichten von Geschichtsapologetik bis zu Geschichtsrevisionismus.[115] Andreas Wirsching führte die hohe Zustimmung der Deutschen zu Clarks Buch auf ihre Sehnsucht zurück, wenigstens von der Schuld am Ersten Weltkrieg freigesprochen zu werden.[116] In der Tat erinnert Clarks Bild vom ‚Schlafwandeln‘ an Lloyd Georges Formulierung vom ‚Hineinschlittern‘. Der Doyen

---

111 Andreas Rose, Rezension von Krumeich, *Juli 1914*/McMeekin, *July 1914*/MacMillan, *The War That Ended Peace*/Clark, *Die Schlafwandler*/Otte, *July Crisis*, *H-Soz-Kult* (30. 07. 2014), www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-20232 (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

112 Vgl. Cord Aschenbrenner, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*, *Neue Zürcher Zeitung* (21. 12. 2013); Rainer Blasius, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (14. 10. 2013); Gustav Seibt, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*, *Süddeutsche Zeitung* (08. 10. 2013); Stefan Reinecke, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*, *Tageszeitung* (14. 09. 2013); Andreas Kilb, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (09. 09. 2013) sowie Jost Dülffer, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*/*The Sleepwalkers*, *H-Soz-Kult* (21. 11. 2013), http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-20294 (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

113 Ulrich Wyrwa, „Zum Hundertsten nichts Neues. Deutschsprachige Neuerscheinungen zum Ersten Weltkrieg (Teil III)“, *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 65 (2017), 955–976; ders., „Zum Hundertsten nichts Neues. Deutschsprachige Neuerscheinungen zum Ersten Weltkrieg (Teil II)“, *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 64 (2016), 683–702; ders., „Zum Hundertsten nichts Neues. Deutschsprachige Neuerscheinungen zum Ersten Weltkrieg (Teil I)“, *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 62 (2014), 921–940; ders. (Hg.), *Die unerwartete Wiederkehr der Schuldfrage. Der Erste Weltkrieg in der geschichtswissenschaftlichen Kontroverse.* Themenheft der *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 64 (2016), 8.

114 Heinrich August Winkler, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*, *Die Zeit* (31. 07. 2014); Lothar Machtan, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*, *sehepunkte* 14 (2014), http://www.sehepunkte.de/2014/01/23681.html (letzter Zugriff: 28. 07. 2022); Hans-Ulrich Wehler, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (06. 05. 2014); John C. G. Röhl, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*, *Die Zeit* (22. 05. 2014).

115 Volker Ullrich, „Zündschnur und Pulverfass“, *Die Zeit* (17. 09. 2013); Klaus Wernecke, „Außenpolitik ohne Unterbau“, *Sozialismus* (28. 11. 2013); ders., Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*, *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 62 (2014), 77–79.

116 Andreas Wirsching, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*, *Süddeutsche Zeitung* (27. 07. 2014).

der deutschen Weltkriegsforschung, Gerd Krumeich, teilte nicht alle Thesen Clarks, aber konzedierte, „dass man tatsächlich Abschied nehmen kann von der so lange quasi sakrosankten These, dass in erster Linie die Weltmachtambitionen Deutschlands Europa in den Abgrund gestoßen hätten."[117]

Neue Erkenntnisse zu den Gewaltexzessen in Belgien und ihrer propagandistischen Verarbeitung lieferten die 2013/14 erschienenen Studien zum Ersten Weltkrieg nicht. Während Jörn Leonhard der Autosuggestionsthese von Horne und Kramer folgte, stellten Herfried Münkler und Jörg Friedrich fest, dass im Nachhinein nicht mehr zu klären sei, ob die deutschen oder die belgischen Erklärungen für die Gewaltexzesse zuträfen.[118]

2016 und 2017 wurde die Fachwelt von zwei neuen Studien überrascht. Es waren weder junge noch etablierte Geschichtswissenschaftler, die die herrschende Meinung infrage stellten, sondern der studierte Historiker und pensionierte Lehrer Gunter Spraul sowie der Kunsthistoriker Ulrich Keller. Gestützt auf bisher kaum oder nicht berücksichtigte deutsche Quellenbestände, zeichneten beide ein gänzlich anderes Bild von den Ereignissen in Löwen und anderen Städten als Horne und Kramer, denn sie wiesen nach, dass es zahlreiche belgische Partisanenangriffe auf deutsche Soldaten gegeben hat.[119] Nicht die von Horne und Kramer unterstellten Erinnerungen an französische Freischärlerüberfalle von 1870/71, sondern die von der „irreguläre[n] belgische Kampftaktik"[120] ausgehende Gefahr habe zu einer Anspannung unter den Soldaten geführt, die sich in zum Teil exzessiver Gewalt entladen habe. Spraul und Keller werteten sie als Vergeltung für vorausgegangene Angriffe,[121] denen 500 bis 700 deutsche Soldaten zum Opfer gefallen seien.[122]

Zu den Vergeltungsmaßnahmen zählten beide das viertägige „Strafgericht von Löwen" und widmeten sich ausführlich den Vorfällen, die zur Zerstörung der Stadt geführt hatten.[123] Entgegen der These von Horne und Kramer kamen Spraul und Keller zu dem Schluss, dass es in Löwen konzertierte Überfälle von Zivilisten auf deutsche Soldaten gegeben hat. Schüsse aus dem Hinterhalt hätten die Soldaten „zu horrenden Racheakten" veranlasst, wobei die strafweise gelegten Brände außer

117 Gerd Krumeich, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*, *Süddeutsche Zeitung* (30.11.2012).

118 Leonhard, *Büchse*, 163–174; Herfried Münkler, *Der Große Krieg. Die Welt 1914 bis 1918*, Berlin 2013, 117–125; Friedrich, *14/18*, 519.

119 Spraul, *Franktireurkrieg*, hat Kriegstagebücher, private Aufzeichnungen sowie rund 300 Regiments- und Bataillonsgeschichten gesichtet, Keller, *Schuldfragen*, über 2.000 beeidete Aussagen deutscher Soldaten aus der Kriegs-/Nachkriegszeit.

120 Keller, *Schuldfragen*, 231, 240.

121 Keller, *Schuldfragen*, 20, 73 f., 167, 282–288; Spraul, *Franktireurkrieg*, 537.

122 Spraul, *Franktireurkrieg*, 532; Keller, *Schuldfragen*, 96–99, 162 f., 210.

123 Spraul, *Franktireurkrieg*, 424–500; Keller, *Schuldfragen*, 43–99.

Kontrolle geraten seien und die Innenstadt einschließlich der Bibliothek verwüstet hätten.[124] Die Genese der Schöller'schen Studie von 1958 über den „Fall Löwen" analysierend, wies Keller nach, dass es sich um eine politisch motivierte „Auftragsarbeit" gehandelt habe. Schöllers Rückgriff auf Langenhoves „Propagandaspekulation" über eine kollektive deutsche Partisaneneinbildung wertete Keller als geschichtspolitische Vorgabe im Sinne der deutsch-belgischen Aussöhnung.[125] Horne und Kramer warf er vor, die angeblich auf französischen Partisanenangriffen von 1870 beruhende Autosuggestion nicht empirisch belegt zu haben.[126] Keller forderte, belgische Quellen ebenfalls kritisch zu prüfen und fortan auch deutsche Quellen heranzuziehen, weil ihre Marginalisierung seit 1958 zur wissenschaftlichen Übernahme der belgischen Position geführt habe.[127]

Die Dekonstruktion der Thesen von Horne und Kramer durch Spraul und Keller 2016/17 löste eine international beachtete Kontroverse aus. Das lag nicht zuletzt an der ebenso unerwarteten wie eindeutigen Unterstützung von Deutschlands führendem Weltkriegsforscher. In seinem Vorwort zu Kellers Buch enthüllte Krumeich, von der Autosuggestionsthese nie restlos überzeugt gewesen zu sein, er aber aus Sorge, sich mit einer abweichenden Meinung international zu isolieren, geschwiegen habe.[128] Wie berechtigt Krumeichs Sorge war, zeigt sich daran, dass einige akademische Kollegen sich wegen seines Vorworts von ihm abwandten.[129] Mangels vergleichbarer Einbindung ins akademische Feld mussten der Privatgelehrte Spraul und der Emeritus Keller eine Isolierung durch Historiker nicht fürchten. „Anstöße von außen" können „in der Tat hilfreich" sein.[130]

Die Mehrheit der deutschen Weltkriegshistoriker – vor allem jene, die Horne und Kramer schon 2002 bzw. 2004 kritisiert hatten – begrüßte die neuen Deutungen.[131] Realiter, so Pöhlmann, habe der deutsch-französische Krieg 1914 für das

124 Keller, *Schuldfragen*, 43–99 (Zitat 73 f.); Spraul, *Franktireurkrieg*, 424–498.

125 Keller, *Schuldfragen*, 23, 301–306, 317–323 (Zitate 323). Unkritisch dazu Wieland, *Belgien*, 394 ff.

126 Keller, *Schuldfragen*, 25 f., 255–269.

127 Keller, *Schuldfragen*, 20, 23 f., 27 f., 37 ff. Spraul, *Franktireurkrieg*, 16 f., 68 ff., wies Horne/Kramer anhand deutscher Quellen zahlreiche sachliche Fehler nach.

128 Gerd Krumeich, „Vorwort", in: Keller, *Schuldfragen*, 11–13 (Zitat 12).

129 „War Crimes in Belgium 1914: An Interview with Gerd Krumeich", *Portal Militärgeschichte* (20. 02. 2018), http://portal-militaergeschichte.de/node/1857 (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

130 Neitzel in Kellerhoff, „Quellen". Vgl. auch Markus Pöhlmann, „Habent sua fata libelli. Zur Auseinandersetzung um das Buch *German Atrocities 1914*", *Portal Militärgeschichte* (16. 11. 2017), 1–10, hier: 8, http://portal-militaergeschichte.de/sites/default/files/pdf/Poehlmann_Habent%20sua%20fata.pdf (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

131 Pöhlmann, „Auseinandersetzung", 8; Peter Hoeres, Review of Spraul, *Der Franktireurkrieg 1914*, *H-Soz-u-Kult*, *H-Net Reviews* (August 2016), http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=47608 (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

deutsche Militär keinen Referenzpunkt mehr dargestellt. Zudem gebe es keine Belege für Langenhoves im Kontext der Kriegspropaganda entwickelte Autosuggestionsthese.[132]

Im Oktober 2017 organisierte der Militärhistoriker Sönke Neitzel eine internationale Konferenz zum Thema „German Atrocities 1914 – Revisited", an der u. a. Keller, Krumeich, Horne, Kramer und Hoeres teilnahmen. Zu einer Annäherung der Standpunkte kam es nicht.[133] Stattdessen entbrannte erneut ein Streit um die Deutungsmacht, der der neuen Kriegsschulddebatte an Schärfe nicht nachstand. Während Wyrwa Kellers Studie als apologetisch anprangerte und Krumeichs Vorwort befremdlich fand,[134] beschuldigte Wieland Keller, „längst widerlegte Behauptungen" zu verbreiten, und bezichtigte Neitzel des Revisionismus.[135] Unterstützt wurde Wieland von dem Niederlandisten Jakob Müller, der die Rückkehr „zu den Schuld-Debatten der Zwischenkriegszeit" beklagte. Er monierte, dass Keller die revisionistische Debatte „[a]us dem Hinterhalt" angestoßen habe.[136] Auch Horne und Kramer hatten schon Wissenschaftler mit Heckenschützen gleichgesetzt und mit Blick auf die Debatte rhetorisch gefragt: „Wer schießt hier aus dem Hinterhalt?"[137]

Hoeres warf Wieland vor, historiographische Neuerscheinungen zum Ersten Weltkrieg seit 50 Jahren nicht zur Kenntnis genommen zu haben;[138] Michael Epkenhans verwies auf die von Spraul bei Horne und Kramer entdeckten „zahlrei-

132 Pöhlmann, „Auseinandersetzung", 6. Vgl. auch Wolfgang Mährle, Rezension von Keller, *Schuldfragen*, *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte* 77 (2018), 400–402, hier: 402. Vgl auch ders., Rezension von Spraul, *Der Franktireurkrieg 1914*, *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte* 76 (2017), 401–410.

133 Bastian Matteo Sciann, „[Tagungsbericht] German Atrocities 1914 – Revisited, 27.10.2017, Potsdam", *H-Soz-Kult* (24.11.2017), http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-7409 (letzter Zugriff: 28.07.2022).

134 Ulrich Wyrwa, Rezension von Keller, *Schuldfragen*, *sehepunkte* 18 (2018), http://www.sehepunkte.de/2018/10/31560.html (letzter Zugriff: 28.07.2022). Vgl. auch ders., *Wiederkehr*, 8.

135 Lothar Wieland, „Nötige Bemerkungen zu einer überflüssigen Debatte", *The European* (22.12.2017), https://www.theeuropean.de/lothar-wieland/13283-geschichtsrevisionismus (28.07.2022).

136 Jakob Müller, „Aus dem Hinterhalt. Erster Weltkrieg", *Der Freitag* 46 (2017), https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/aus-dem-hinterhalt (letzter Zugriff: 28.07.2022).

137 Alan Kramer/John Horne, „Wer schießt hier aus dem Hinterhalt? In Belgien verübten deutsche Soldaten 1914 Massaker an Zivilisten – angeblichen Partisanen", *FAZ.NET* (01.03.2018), https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/massaker-in-belgien-im-ersten-weltkrieg-15472194.html (letzter Zugriff: 28.07.2022).

138 Peter Hoeres, „Peter Hoeres contra Lothar Wieland", *The European* (08.03.2018), https://www.theeuropean.de/peter-hoeres/13661-die-grosse-historiker-debatte (letzter Zugriff: 28.07.2022).

che[n] faktische[n] Fehler".[139] Die von Keller analysierten Zeugenaussagen deutscher Soldaten[140] erlaubten laut Neitzel die These, „dass es einen weit umfassenderen Widerstand sogenannter Franktireurs in Belgien" gegeben habe als bislang vermutet „und dass dies eine von mehreren wichtigen Erklärungen für die deutschen Gewalttaten ist."[141] Im Vorwort der 2018 erschienenen Taschenbuchausgabe ihrer nunmehr umstrittenen Kriegsgräuel-Studie rekapitulierten Horne und Kramer die „Rezeption des Buches seit 2001",[142] verwarfen die von Spraul und Keller vorgebrachte Kritik[143] und beharrten auf ihrer Deutung.[144]

2018 wies der Historiker Sebastian Bischoff die These vom *organisierten* belgischen Zivilwiderstand zurück.[145] Wyrwa wertete das als Stärkung der Position von Horne und Kramer.[146] Allerdings widersprachen Bischoffs Erkenntnisse der Autosuggestionsthese. Denn er wies nach, dass deutsche Truppen mangels antibelgischer Stereotype am 4. August 1914 nicht mit medial vorgeprägten Partisanen-Imagines in Belgien einmarschiert sind. Erst nachdem am 8. August Angriffe irregulärer Kämpfer gemeldet wurden, zog die deutsche Presse eine Verbindung zu den französischen Partisanen von 1870/71.[147] Angesichts vermeintlicher oder tatsächlicher Partisanenangriffe, so Bischoff, wurden Belgier für deutsche Soldaten „während des Durchmarsches"[148] zum Feind.

Die Diskussion über die Schuld im Krieg ist nach über einhundert Jahren wieder da angekommen, wo sie 1914 begonnen hat. Eine Annäherung der Positionen ist unmöglich, solange jede Seite primär den eigenen Quellen glaubt. Es gilt, neue Quellen zu erschließen[149] und sich den Ereignissen in Belgien interdisziplinär sowie „ohne nationale Scheuklappen" zu widmen.[150] Dabei sollten Methoden der Gewaltforschung und der Militärsoziologie angewandt und das Völkerrecht stärker

139 Michael Epkenhans, „Was geschah denn nun wirklich? Grausamkeiten in Belgien", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (07.11.2016). Vgl. auch Pöhlmann, „Auseinandersetzung", 8.

140 Pöhlmann, „Auseinandersetzung", 4. So auch Sönke Neitzel im Interview in: Sven Kellerhoff, „Ist deutschen Quellen weniger zu trauen als ausländischen?", *Die Welt* (16.01.2018).

141 Neitzel in Kellerhoff, „Quellen".

142 Horne/Kramer, „Rezeption", I–XXII.

143 Horne/Kramer, „Rezeption", XVIff.

144 Horne/Kramer, „Rezeption", I, XIIIff., XX.

145 Bischoff, *Kriegsziel.*

146 Ulrich Wyrwa, Rezension von Bischoff, *Kriegsziel Belgien*, *H-Soz-Kult* (12.03.2019), http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-26911 (letzter Zugriff: 28.07.2022).

147 Bischoff, *Kriegsziel*, 45–49. Wieland, *Belgien*, 15, nennt eine Zeitungsmeldung vom 04.08.1914.

148 Bischoff, *Kriegsziel*, 60.

149 Bspw. die seit 2018 zugänglichen Akten zu den belgischen Prozessen gegen 200 Deutsche, durchgeführt 1921–25 in absentia, Horne/Kramer, „Rezeption", XIX.

150 Epkenhans, „Grausamkeiten".

berücksichtigt werden. Kleine Länder wie Belgien haben vor 1914 die Drohkulisse des Volkskriegs aufgebaut. Die von ihnen betriebene Verwässerung der Kombattanten-Definition auf den Haager Konferenzen hat sich im Krieg als kontraproduktiv erwiesen, wie die Ereignisse von Löwen gezeigt haben. Die Gewalt regulärer Armeen gegenüber irregulären Kämpfern folgte „der Logik des klassischen europäischen Kriegsrechts", das zwischen Soldaten und Zivilisten unterschied.[151] Wurde diese Trennung aufgehoben, entwickelten sich Gewaltspiralen. So waren der von Erich Mühsam beklagten Barbarei keine Grenzen gesetzt, so dass alle Kriegsparteien stritten, „wer Barbar sei unter ihnen".[152]

Literaturverzeichnis

Angelow, Jürgen, *Der Weg in die Urkatastrophe. Der Zerfall des alten Europa 1900–1914*, Berlin 2010.

Aschenbrenner, Cord, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*, *Neue Zürcher Zeitung* (21.12.2013).

[Auswärtiges Amt], *Die völkerrechtswidrige Führung des belgischen Volkskrieges*, Berlin 1915.

Benvindo, Bruno/Majerus, Benoit, „Belgien zwischen 1914 und 1918: ein Labor für den totalen Krieg", in: Arnd Bauerkämper/Elise Julien (Hg.), *Durchhalten! Krieg und Gesellschaft im Vergleich 1914–1918*, Göttingen 2010, 127–148.

Bischoff, Sebastian, „‚Die größte Summe von Lügen unserer Feinde knüpft sich an das Wort Belgien'. Die deutsche Presse und die Gräuel-Vorwürfe der Entente, 1914–1918", in: Sebastian Bischoff *et al.* (Hg.), *„Belgium is a beautiful City"? Resultate und Perspektiven der Historischen Belgienforschung*, Münster/New York 2018, 57ff.

Bischoff, Sebastian, *Kriegsziel Belgien. Annexionsdebatten und nationale Feindbilder in der deutschen Öffentlichkeit, 1914–1918*, Münster 2018.

Blasius, Rainer, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (14.10.2013).

Bruendel, Steffen, *Volksgemeinschaft oder Volksstaat. Die „Ideen von 1914" und die Neuordnung Deutschlands im Ersten Weltkrieg*, Berlin 2003.

Clark, Christopher, *Die Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog*, München 2013.

Cornelißen, Christoph, „Die Frontgeneration deutscher Historiker und der Erste Weltkrieg", in: Jost Dülffer/Gerd Krumeich (Hg.), *Der verlorene Frieden: Politik und Kriegskultur nach 1918*, Essen 2002, 311–337.

Corni, Gustavo, „Hunger", in: Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich/Irina Renz (Hg.), *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, Paderborn ^{2}2014, 565–567.

Dolderer, Winfried, „Der lange Weg zum ‚moralischen Frieden'. Zur Debatte um den angeblichen belgischen Franktireurkrieg 1927–1958", *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis* 46 (2016), 77–106.

Dülffer, Jost, „Regeln im Krieg? Kriegsverbrechen und die Haager Friedenskonferenzen", in: Wolfram Wette/Gerd Ueberschär, *Kriegsverbrechen im 20. Jahrhundert*, Darmstadt 2001, 35–49.

151 Schmitt, *Theorie*, 39 (Zitat); Hankel, *Prozesse*, 278f.; Pöhlmann, „Auseinandersetzung", 6, 9.

152 Mühsam, *Barbaren*, 37.

Epkenhans, Michael, „Was geschah denn nun wirklich? Grausamkeiten in Belgien“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (07.11.2016).

Essner, Cornelia, Rezension von Horne/Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914*, *Francia* 33 (2006), 247–249.

Fischer, Fritz, *Griff nach der Weltmacht. Die Kriegszielpolitik des kaiserlichen Deutschland 1914/1918*, Düsseldorf 1967 [1961].

Fischer, Fritz, *Krieg der Illusionen. Die deutsche Politik von 1911 bis 1914*, Düsseldorf 1998 [1969].

Fischer, Fritz, „Vom Zaun gebrochen – nicht hineingeschlittert. Deutschlands Schuld am Ausbruch des Ersten Weltkriegs“, *Die Zeit* (03.09.1965).

Fischer, Fritz, *Weltmacht oder Niedergang. Deutschland im Ersten Weltkrieg*, Frankfurt a.M. 1968 [1965].

Friedrich, Jörg, *14/18. Der Weg nach Versailles*, Berlin ^{3}2014.

Geest, Mark de, *Een dure vrede. Wereldoorlog I: van Brave Little Belgium naar Poor Little Belgium*, Antwerpen 2020.

Geppert, Dominik/Rose, Andreas, „Machtpolitik und Flottenbau vor 1914. Zur Neuinterpretation britischer Außenpolitik im Zeitalter des Hochimperialismus“, *Historische Zeitschrift* 293 (2011), 401–437.

Große Kracht, Klaus, „‚An das gute Gewissen der Deutschen ist eine Mine gelegt‘. Fritz Fischer und die Kontinuitäten deutscher Geschichte“, in: Jürgen Danyel/Jan-Holger Kirsch/Martin Sabrow (Hg.), *50 Klassiker der Zeitgeschichte*, Göttingen 2007, 66–70.

Haffner, Sebastian, *Von Bismarck zu Hitler. Ein Rückblick*, München 1987.

Halbwachs, Maurice, *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt a.M. ^{2}1991.

Hankel, Gerd, *Die Leizpiger Prozesse. Deutsche Kriegsverbrechen und ihre strafrechtliche Verfolgung nach dem Ersten Weltkrieg*, Hamburg 2003.

Hartmann, Christian, Rezension von Horne/Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (14.06.2004).

Hartmann, Christian/Hürter, Johannes/Jureit, Ulrike, *Verbrechen der Wehrmacht. Bilanz einer Debatte*, München 2005.

Hauser, Benedikt, Rezension von Horne/Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914*, *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 55 (2005), 126–128.

Herbert, Ulrich, „Der Historikerstreit. Politische, wissenschaftliche, biographische Aspekte“, in: Martin Sabrow/Ralph Jessen/Klaus Große Kracht (Hg.), *Zeitgeschichte als Streitgeschichte. Große Kontroversen seit 1945*, München 2003, 94–113.

Hodenberg, Christina von, *Konsens und Krise. Eine Geschichte der westdeutschen Medienöffentlichkeit 1945–1973*, Göttingen 2006.

Hoeres, Peter, *Krieg der Philosophen. Die deutsche und die britische Philosophie im Ersten Weltkrieg*, Paderborn u.a. 2004.

Horne, John, „Les mains coupées : ‘Atrocités allemandes’ et opinion française en 1914“, in: Jean-Jacques Becker *et al.* (Hg.), *Guerre et cultures 1914–1918*, Paris 1994, 123–146.

Horne, John/Kramer, Alan, *Deutsche Kriegsgreuel 1914. Die umstrittene Wahrheit*, Hamburg 2004.

Horne, John/Kramer, Alan, „German ‘Atrocities’ and Franco-German Opinion, 1914: The Evidence of German Soldiers’ Diaries“, *Journal of Modern History* 66 (1994), 1–33.

Horne, John/Kramer, Alan, *German Atrocities, 1914. A History of Denial*, London/New Haven 2001.

Jahr, Christoph, Rezension von Horne/Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914*, *Neue Zürcher Zeitung* (08.09.2004).

Jeismann, Michael, *Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich 1792–1918*, Stuttgart 1992.

Kaplan, Iris, „‚Die abgehackte Hand' – Ein Beitrag zur Ikonographie der französischen Hetzkarikatur als Teil der antideutschen Propaganda während des Ersten Weltkriegs", in: Raoul Zühlke (Hg.), *Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg*, Hamburg 2000, 93–122.

Keller, Ulrich, *Schuldfragen. Belgischer Untergrundkrieg und deutsche Vergeltung im August 1914*, Paderborn 2017.

Kellerhoff, Sven Felix, Rezension von Horne/Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914*, *Die Welt* (17. 04. 2004).

Kessel, Eberhard, Rezension zu Schöller, *Der Fall Löwen*, *Historische Zeitschrift* 191 (1960), 385–390.

Kilb, Andreas, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (09. 09. 2013).

Kipling, Rudyard, „For All We Have and Are", *The Times* (02. 09. 1914).

Koch, Christian, *Giftpfeile über der Front. Flugschriftpropaganda im und nach dem Ersten Weltkrieg*, Essen 2015.

Kramer, Alan, „‚Greueltaten'. Zum Problem der deutschen Kriegsverbrechen in Belgien und Frankreich 1914", in: Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich/Irina Renz (Hg.), *„Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch…". Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs*, Essen 1993, 85–114.

Krumeich, Gerd, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*, *Süddeutsche Zeitung* (30. 11. 2012).

Kühne, Thomas, „Colonialism and the Holocaust. Continuities, Causations, and Complexities", *Journal of Genocide Research* 15 (2013), 339–362.

Langenhove, Fernand van, *Comment naît un Cycle de Légendes. Francstireurs et atrocités en Belgique*, Lausanne/Paris 1916.

Langenhove, Fernand van, *Wie Legenden entstehen! Franktireur-Krieg und Greueltaten in Belgien*, Zürich 1917.

Leonhard, Jörn, *Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs*, München ^{5}2014.

Lipkes, Jeff, *Rehearsals. The German Army in Belgium, August 1914*, Leuven 2007.

Liulevicius, Vejas Gabriel, *Kriegsland im Osten. Eroberung, Kolonisierung und Militärherrschaft im Ersten Weltkrieg*, Hamburg 2002.

Llanque, Marcus, *Demokratisches Denken im Krieg. Die deutsche Debatte im Ersten Weltkrieg*, Berlin 2000.

Lloyd George, David, *War Memoirs*, Bd. 1, London 1938.

Mährle, Wolfgang, Rezension von Keller, *Schuldfragen*, *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte* 77 (2018), 400–402.

Mährle, Wolfgang, Rezension von Spraul, *Der Franktireurkrieg 1914*, *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte* 76 (2017), 401–410.

Marix Evans, Martin, *Forgotten Battlefronts of the First World War*, Stroud 2009.

McMeekin, Sean, *The Russian Origins of the First World War*, Cambridge (Mass.) 2011.

Messinger, Gary S., *British Propaganda and the State in the First World War*, Manchester/New York 1992.

Meurer, Christian, „Der *belgische Volkskrieg*", in: Johannes Bell (Hg.), *Völkerrecht im Weltkrieg. 1914–1918*, Bd. II, Berlin 1927, 129–261.

Moll, Martin, Rezension von Horne/Kramer, *German Atrocities*, *Militärgeschichtliche Zeitschrift* 65 (2006), 256–259.

Morelli, Anne, *Die Prinzipien der Kriegspropaganda*, Springe 2004.

Mühsam, Erich, *Brennende Erde. Verse eines Kämpfers*, München 1920.

Münkler, Herfried, *Der Große Krieg. Die Welt 1914 bis 1918*, Berlin 2013.

Oberschelp, Malte, Rezension von Horne/Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914*, *Frankfurter Rundschau* (07. 05. 2004).

Oszwald, Robert, *Der Streit um den belgischen Franktireurkrieg*, Köln 1931.

Peter, Jürgen, *Der Historikerstreit und die Suche nach einer nationalen Identität der achtziger Jahre*, Frankfurt a.M./New York 1995.

Petri, Franz/Schöller, Peter, „Zur Bereinigung des Franktireurproblems vom August 1914“, *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 9/3 (1961), 233–248.
Pöhlmann, Markus, Rezension von Horne/Kramer, *German Atrocities*, *Militärgeschichtliche Zeitschrift* 64 (2002), 564–565.
Reinecke, Stefan, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler, Tageszeitung* (14. 09. 2013).
Röhl, John C. G., Rezension von Clark, *Die Schlafwandler, Die Zeit* (22. 05. 2014).
Rose, Andreas, *Die Außenpolitik des Wilhelminischen Kaiserreichs 1890–1918*, Darmstadt 2013.
Rother, Rainer (Hg.), *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*, Berlin 1994.
Rother, Rainer (Hg.), *Der Weltkrieg 1914–1918. Ereignis und Erinnerung*, Berlin 2004.
Rudolph, Harriet/Treskow, Isabella von, „Opfer, Opferschaft, Viktimisierung – einleitende Worte“, in: dies. (Hg.), *Opfer. Dynamiken der Viktimisierung vom 17. bis zum 21. Jahrhundert*, Heidelberg 2020, 7–17.
Sanders, Michael L./Taylor, Philip M., *Britische Propaganda im Ersten Weltkrieg 1914–1918*, Berlin 1990.
Schaepdrijver, Sophie De, „Occupation, Propaganda and the Idea of Belgium“, in: Aviel Roshwald/Richard Stites (Hg.), *European Culture in the Great War. The Arts, Entertainment and Propaganda, 1914–1918*, Cambridge 1999, 267–294.
Schivelbusch, Wolfgang, *Die Bibliothek von Löwen: Eine Episode aus der Zeit der Weltkriege*, München/Wien 1988.
Schmidt, Anne, *Belehrung – Propaganda – Vertrauensarbeit. Zum Wandel amtlicher Kommunikationspolitik in Deutschland 1914–1918*, Essen 2006.
Schmidt, Stefan, *Frankreichs Außenpolitik in der Julikrise 1914. Ein Beitrag zur Geschichte des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs*, München 2009.
Schmitt, Carl, *Der Begriff des Politischen*, Berlin ^{6}1996.
Schmitt, Carl, *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*, Berlin ^{8}2017.
Schneider, Gerhard, „Barbaren, Boches, Hunnen“, in: Saskia Handro/Bernd Schönemann (Hg.), *Visualität und Geschichte*, Münster 2011, 135–195.
Schöller, Peter, *Der Fall Löwen und das Weißbuch. Eine kritische Untersuchung der deutschen Dokumentation über die Vorgänge in Löwen vom 25. bis 28. August 1914. Mit einer Erklärung deutscher und belgischer Historiker zum Problem und einer Einführung von Franz Petri*, Köln/Graz 1958.
Schoeps, Julius H., *Ein Volk von Mördern? Die Dokumentation zur Goldhagen-Kontroverse um die Rolle der Deutschen im Holocaust*, Hamburg 1996.
Schwengler, Walter, *Völkerrecht, Versailler Vertrag und Auslieferungsfrage. Die Strafverfolgung wegen Kriegsverbrechen als Problem des Friedensschlusses 1919/20*, Stuttgart 1982.
Seibt, Gustav, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler, Süddeutsche Zeitung* (08. 10. 2013).
Sethe, Paul, „Als Deutschland nach der Weltmacht griff. Professor Fischers These von der Alleinschuld am Ersten Weltkrieg wird noch viele Diskussionen auslösen“, *Die Zeit* (17. 11. 1961).
Sieg, Ulrich, *Jüdische Intellektuelle im Ersten Weltkrieg. Kriegserfahrungen, weltanschauliche Debatten und kulturelle Neuentwürfe*, Berlin 2001.
Smart, Judith, „‘Poor Little Belgium’ and Australian Popular Support for War 1914–1915“, *War & Society* 12 (1994), 27–46.
Sösemann, Bernd, „Die sog. Hunnenrede Wilhelms II. Textkritische und interpretatorische Bemerkungen zur Ansprache des Kaisers vom 27. Juli 1900 in Bremerhaven“, *Historische Zeitschrift* 222 (1976), 342–358.
Soroka, Marina, *Britain, Russia and the Road to the First World War. The Fateful Embassy of Count Aleksandr Benckendorff (1903–16)*, Farnham/Surrey 2011.

Spraul, Gunter, *Der Franktireurkrieg 1914. Untersuchungen zum Verfall einer Wissenschaft und zum Umgang mit nationalen Mythen*, Berlin 2016.
Topitsch, Klaus, „Die Greuelpropaganda in der Karikatur“, in: Raoul Zühlke (Hg.), *Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg*, Hamburg 2000, 49–91.
Ullrich, Volker, Rezension von Horne/Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914*, *Die Zeit* (24. 06. 2004).
Ullrich, Volker, „Zündschnur und Pulverfass“, *Die Zeit* (17. 09. 2013).
Ungern-Sternberg, Jürgen von/Ungern-Sternberg, Wolfgang von, *Der „Aufruf an die Kulturwelt!“. Das Manifest der 93 und die Anfänge der Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg*, Frankfurt a. M. 2013.
Wehler, Hans-Ulrich, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (06. 05. 2014).
Wernecke, Klaus, „Außenpolitik ohne Unterbau“, *Sozialismus* (28. 11. 2013).
Wernecke, Klaus, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*, *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 62 (2014), 77–79.
Wieland, Lothar, *Belgien 1914. Die Frage des belgischen Franktireurkrieges und die deutsche öffentliche Meinung von 1914 bis 1936*, Frankfurt a. M. u. a. 1984.
Willms, Johannes, Rezension von Horne/Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914*, *Süddeutsche Zeitung* (23. 06. 2004).
Winkler, Heinrich August, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*, *Die Zeit* (31. 07. 2014).
Wirsching, Andreas, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*, *Süddeutsche Zeitung* (27. 07. 2014).
Wittek, Thomas, *Auf ewig Feind? Das Deutschlandbild in den britischen Massenmedien nach dem Ersten Weltkrieg*, München 2005.
Wyrwa, Ulrich, „Zum Hundertsten nichts Neues. Deutschsprachige Neuerscheinungen zum Ersten Weltkrieg (Teil I)“, *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 62 (2014), 921–940.
Wyrwa, Ulrich, „Zum Hundertsten nichts Neues. Deutschsprachige Neuerscheinungen zum Ersten Weltkrieg (Teil II)“, *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 64 (2016), 683–702
Wyrwa, Ulrich, „Zum Hundertsten nichts Neues. Deutschsprachige Neuerscheinungen zum Ersten Weltkrieg (Teil III)“, *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 65 (2017), 955–976.
Wyrwa, Ulrich (Hg.), *Die unerwartete Wiederkehr der Schuldfrage. Der Erste Weltkrieg in der geschichtswissenschaftlichen Kontroverse.* Themenheft der *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 64 (2016).
Ypersele, Laurence van, „Belgien im ‚Grande Guerre‘“, *Aus Politik und Zeitgeschichte* (08. 07. 2004), 21–29.
Zimmerer, Jürgen, *Von Windhuk nach Auschwitz? Beiträge zum Verhältnis von Kolonialismus und Holocaust*, Berlin u. a. 2011.
Zuckerman, Larry, *The Rape of Belgium. The Untold Story of World War I*, New York/London 2004.
Zweig, Arnold, *Die Bestie. Erzählungen*, München 1914.

Onlinequellen

Deville, Robert, „Das Ende des englischen Fräuleins oder: Auf dem Weg ins zivilisatorische Niemandsland. Neue Ansichten zum Ersten Weltkrieg“, *Cicero* (2004), https://www.cicero.de/kultur/das-ende-des-englischen-fraeuleins/46826 (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).
Dülffer, Jost, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler/The Sleepwalkers*, *H-Soz-Kult* (21. 11. 2013), http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-20294 (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

Hirschfeld, Gerhard, Rezension zu Horne/Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914*, *Deutschlandfunk* (17. 05. 2004), https://www.deutschlandfunk.de/john-horne-alan-kramer-deutsche-kriegsgreuel-1914-die.730.de.html?dram:article_id=102255 (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

Hoeres, Peter, Rezension von Horne/Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914*, *sehepunkte* 4 (2004), http://www.sehepunkte.de/2004/07/6108.html (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

Hoeres, Peter, „Peter Hoeres contra Lothar Wieland", *The European* (08. 03. 2018), https://www.theeuropean.de/peter-hoeres/13661-die-grosse-historiker-debatte (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

Hoeres, Peter, Review of Spraul, *Der Franktireurkrieg 1914*, *H-Soz-u-Kult*, *H-Net Reviews* (August 2016), http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=47608 (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

Kramer, Alan/Horne, John, „Wer schießt hier aus dem Hinterhalt? In Belgien verübten deutsche Soldaten 1914 Massaker an Zivilisten – angeblichen Partisanen", *FAZ.NET* (01. 03. 2018), https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/massaker-in-belgien-im-ersten-weltkrieg-15472194.html (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

Kramer, Alan, „Naval Blockade (of Germany)", in: Ute Daniel *et al.* (Hg.), *1914–1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, Berlin 2020, DOI: 10.15463/ie1418.11451 (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

Machtan, Lothar, Rezension von Clark, *Die Schlafwandler*, *sehepunkte* 14 (2014), http://www.sehepunkte.de/2014/01/23681.html (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

Müller, Jakob, „Aus dem Hinterhalt. Erster Weltkrieg", *Der Freitag* 46 (2017), https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/aus-dem-hinterhalt (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

Pöhlmann, Markus, „Habent sua fata libelli. Zur Auseinandersetzung um das Buch German Atrocities 1914", *Portal Militärgeschichte* (16. 11. 2017), 1–10, hier 8, http://portal-militaergeschichte.de/sites/default/files/pdf/Poehlmann_Habent%20sua%20fata.pdf (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

Rose, Andreas, Rezension von Krumeich, *Juli 1914*/McMeekin, *July 1914*/MacMillan, *The War That Ended Peace*/Clark, *Die Schlafwandler*/Otte, *July Crisis*, *H-Soz-Kult* (30. 07. 2014), www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-20232 (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

Sciann, Bastian Matteo, „[Tagungsbericht] German Atrocities 1914 – Revisited, 27. 10. 2017, Potsdam", *H-Soz-Kult* (24. 11. 2017), http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-7409 (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

Veldeman, Piet, „Garde Civique", in: Ute Daniel *et al.* (Hg.), *1914–1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, Berlin 2016, DOI: 10.15463/ie1418.10933 (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

„War Crimes in Belgium 1914: An Interview with Gerd Krumeich", *Portal Militärgeschichte* (20. 02. 2018), http://portal-militaergeschichte.de/node/1857 (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

Wieland, Lothar, „Nötige Bemerkungen zu einer überflüssigen Debatte", *The European* (22. 12. 2017), https://www.theeuropean.de/lothar-wieland/13283-geschichtsrevisionismus (letzter Zugriff: 28. 7. 2022).

Wyrwa, Ulrich, Rezension von Keller, *Schuldfragen*, *sehepunkte* 18 (2018), http://www.sehepunkte.de/2018/10/31560.html (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

Wyrwa, Ulrich, Rezension von Bischoff, *Kriegsziel Belgien*, *H-Soz-Kult* (12. 03. 2019), http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-26911 (letzter Zugriff: 28. 07. 2022).

Jean-Marc Largeaud

Arnhem ou les vertus de l'infortune

Abstract: Dutch identity rarely seems to be associated with war. The memorialization associated with the Battle of Arnhem, however, suggests otherwise. This contribution considers the remembering of the Battle of Arnhem, reflecting on the realities and representations of urban combat. I examine three areas in particular: First, the process of glorification of the defeated British forces in its specific cultural aspects (especially in cinema). Second, the construction of public memory by the city of Arnhem, reclaiming the battle as an element of its identity, a process that sheds light on the certainties and uncertainties of the Dutch remembering of the Second World War. Finally, the questions raised by the first published testimony of the battle, in 1945, by a man of the rank and file, Louis Hagen, a German-Jewish immigrant fighting in the British army, which deserves to be re-evaluated. My hypothesis is that the memorial process of the Battle of Arnhem is completely unique and without any equivalent for the world wars.

Keywords: Memory; Urban Combat; Culture of War; Testimony; Representations.

La guerre urbaine, guerre en ville et guerre de siège, est le cauchemar des armées modernes. Depuis la Seconde Guerre mondiale, la violence des épisodes urbains n'a cessé de croître, renvoyant à des problématiques connues depuis longtemps. Beaucoup de combats en ville sont passés à la postérité, Stalingrad, Sébastopol, Rouen, Manille, Berlin…Dans cette liste, figure Arnhem, dernière victoire nazie en Europe, exemple intéressant à plus d'un titre, comme combat urbain et défaite dans une des opérations les plus ambitieuses de la guerre qui avait pour but de mettre fin aux opérations en Europe avant la fin de l'hiver 1944–45. Bataille classique en territoire urbanisé, Arnhem apparaît comme hors normes en ce qui concerne les identités collectives, la construction de la mémoire et les représentations de bataille après la guerre.

1 Une «défaite glorieuse» britannique

Dans le riche répertoire des références issues de la Seconde Guerre mondiale en Grande-Bretagne, on peut opposer «l'esprit de Dunkerque» aux représentations de la bataille d'Arnhem. L'« esprit de Dunkerque» de juin 1940 avait été dans la solitude de 1940–1941, un des arguments mis au service de la mobilisation. La bataille d'Arnhem vue par les Britanniques relève d'une autre logique, celle de la

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-015

« défaite glorieuse », caractéristique en Europe (et ailleurs) des mémoires des guerres depuis la chute de Napoléon. Un événement de ce type s'enseigne. Les unités de parachutistes britanniques ont donc appris – et continuent d'apprendre – ce que leurs prédécesseurs ont fait aux Pays-Bas du 17 au 26 septembre 1944. Le contenu de ce type d'enseignement est des plus classiques, insistant sur les thèmes du courage et du devoir militaire.

La construction d'Arnhem comme défaite glorieuse et lieu de sacrifice commence tout de suite après la bataille, quasiment en temps réel. La 1ere division aéroportée avait intégré aux échelons de combat des reporters et des militaires chargés de documenter l'événement. Sous les ordres du major Roy Oliver, une équipe de « Public Relations » formée de deux civils correspondants de guerre (du *Daily Express*, et *Reuters*), de deux reporters de la BBC, et deux censeurs, est complétée par une équipe de trois militaires de l'Army Film and Photographic Unit (AFPU) n°5.[1] Alors que les radios des parachutistes ne marchent pas, celles de cette unité ont une grande valeur dès le début car elles fonctionnent correctement, et ont un usage militaire durant la bataille, tout en permettant d'envoyer de courts messages quotidiens des journalistes.[2] L'équipe a travaillé tant bien que mal durant la bataille et sauvé une partie des archives constituées : pellicules photographiques et seulement trois disques enregistrés sur place. Le premier de ces disques sera diffusé à la radio le 28 septembre 1944. La mise en scène de l'héroïsme des « paras » dans la bataille commence et s'accompagne du récit des combats difficiles et de l'évacuation. Presse et radio suivaient ici les directives du Ministère de l'Information imposées au début de la guerre : dire la vérité (au moins une partie) même quand les opérations tournent mal.[3] Ces choix sont maintenus durant l'automne 1944. En novembre 1944 par exemple, le reporter de la BBC Stanley Maxted, publie un reportage très personnel de son expérience difficile à Arnhem.[4]

1 Cependant, curieusement, aucun rapport sur les actions de cette unité ne figure dans les archives. Oliver fut décoré de la *Silver Star* par les Américains, il est mentionné dans la série archivistique britannique consacrée aux demandes de décorations (dossier TNA WO373/148/389).
2 *Cf.* Karel Margry, *Operation Market Garden Then and Now*, Old Harlow, 2002, 667.
3 Le Ministère de l'Information et les responsables du Political Warfare Executive chargé de la propagande de guerre considéraient que la radio de Londres devait faire connaître des nouvelles authentiques, crédibles en toutes circonstances. La BBC a réussi à prouver cette crédibilité à plusieurs reprises en annonçant de très « mauvaises nouvelles », en 1942 sur la défaite de Tobrouk par exemple. Cette position de principe a des limites à Arnhem : difficultés de communication et pannes des radios ne sont pas évoquées.
4 Stanley Maxted, « I was at Arnhem », *MacLean's Magazine* (November 15, 1944), 13, 34, 38, 40, 42, avec un hommage aux soldats et des photographies que l'on reverra souvent par la suite.

Ce premier acte de la mise en scène de la défaite glorieuse d'Arnhem est suivi d'un acte II qui constitue une éclatante anomalie dans l'histoire des guerres contemporaines. Un film sur la bataille, *Theirs is the Glory*, sort sur les écrans dès septembre 1946, en présence de la famille royale à Londres, ce qui est exceptionnel, et aussi à Ottawa et à Arnhem.[5] Le tournage, commencé en août 1945, s'est terminé en octobre. Derrière l'entreprise se trouvent la Gaumont et l'armée britannique qui ont fait confiance au cinéaste Brian Desmond Hurst[6] et au producteur Leonard Castelton Knight, spécialisé dans la fabrication des films d'information diffusés dans les cinémas. Le scénario est écrit par Louis Golding, auteur fermement ancré à gauche depuis les années Trente. Terence Young,[7] qui avait déjà collaboré avec Hurst en 1941–43, a l'occasion d'écrire ou de réécrire certains dialogues. Lors de la rédaction du scénario du film, les vétérans, quel que soit leur rang, sont sollicités pour des anecdotes. Une partie du tournage a eu lieu dans la ville d'Arnhem. Ce fut une aventure pour les participants qui pouvaient voir les tombes des camarades, la ville saccagée et les restes de la bataille. Beaucoup de scènes ont cependant été réalisées en Grande-Bretagne, dont celles qui étaient jugées trop difficiles ou dangereuses à filmer aux Pays-Bas.[8]

Il est vain de vouloir assigner au film un genre, de le considérer comme un documentaire ou une fiction, comme un mélange des deux ou un film de témoins.[9] Le film est un mémorial qui raconte pour la première fois l'ensemble de la bataille, les combats épiques autour du pont et ceux qui eurent lieu dans la poche d'Oosterbeck. Les 200 vétérans impliqués dans le tournage avec quelques civils néerlandais n'ont pas été renforcés par des acteurs professionnels ce qui explique que le film n'ait pas de générique. Tourné en noir et blanc, il permet d'inclure des images réalisées pendant la bataille et sauvées lors de l'évacuation en utilisant un artifice : on entend de la musique quand il s'agit d'une image originale alors que les séquences tournées en 1945, jugées plus réalistes, sont précédées d'un commentaire en voix *off*. Le style de narration et les dialogues ne sont pas faits pour mettre en valeur les « acteurs », les militaires qui jouent leur propre rôle durant la bataille ou ceux qui incarnent des personnages fictifs. Dialogues et situations ne

5 Voir David Truesdale/Allan Essler Smith, *Theirs is the Glory. Arnhem, Hurst and Conflict on Film*, Solihull 2016, mine de renseignements et d'anecdotes.

6 Hurst (1895–1986) fait partie des réalisateurs britanniques qui passent du muet au parlant et travaillera à Hollywood ; il est connu pour *Dangerous Moonlight* (1941) et *A Christmas Carol* (1951).

7 Terence Young (1915–1994), vétéran qui a combattu dans les unités blindées en 1944–45, est surtout célèbre pour les deux premiers *James Bond*.

8 Par exemple l'évacuation d'Oosterbeck et la traversée du Rhin.

9 Voir Patrick Peccate, « Entre reconstitution historique et documentaire, *Theirs is the Glory* (1946) », 2018, https://dejavu.hypotheses.org/1343 (consulté le 20.07.2022).

sont pas réalistes, ce qui est caractéristique d'une volonté d'hommage sans souci de faire œuvre. Sans paradoxe, car cela correspondait à l'expérience de la guerre urbaine aux vues limitées, les combats dans la ville sont reconstitués *a minima*, dans des vues partielles où on utilise un armement authentique et même des véhicules abandonnés encore en place dans les rues. Ces combats ne se caractérisent pas par une violence spectaculaire, mais par le refus du réalisme comme si l'on avait voulu limiter la vision de la violence de guerre. Vendu pourtant par le réalisateur comme le meilleur film de guerre de tous les temps, *Theirs is the Glory* assume des effets de réel limités pour mieux mettre en valeur l'émotion. Ceci permet de rendre hommage aux survivants et aux morts. Car au moment où le film était réalisé la collecte des corps épars dans l'ouest de la ville et autour s'achevait, et les cimetières militaires étaient mis en place. Le second acte est donc décisif dans le processus de « défaite glorieuse » puisqu'il transforme les vaincus – et surtout les morts – en héros. *Theirs is the Glory* permet de bâtir un mémorial qui n'existe pas encore sur le terrain et la fin du film le revendique comme tel.

En 1974, la publication du livre de Cornelius Ryan, *Un pont trop loin*[10] et le film du même nom qui a suivi en 1977 constituent l'acte III de la défaite glorieuse et son inscription définitive dans les médias de masse. Le film est une super production décidée par un maître en la matière, Joseph E. Levine (1905–1987) dont c'est le 492e film. Il avait à son actif des œuvres aussi différentes qu'*Hercule* (1958*), Attila fléau de Dieu* (1954) ou *Un lion en hiver* (1968) et *Le lauréat* (1967*).* Pour le scénario, il fait appel à William Goldman (1931–2018), signalé par son travail dans *Butch Cassidy et le kid* en 1969, et *Les hommes du président* et *Marathon Man* en 1976. Richard Attenborough (1923–2014), connu pour ses performances d'acteur, avait fait de bons débuts comme réalisateur dans *Ah Dieu que la guerre est jolie !* en 1969 : il est choisi pour faire le film. *Un pont trop loin* clôt la période faste des films de guerre des années 1960, ouverte avec *Le jour le plus long* (1962). Ce n'est qu'en 1998 que le genre « film de guerre » sera renouvelé par *Il faut sauver le soldat Ryan* de Steven Spielberg.[11] Préparé pendant deux ans et demi, tourné en 1976 pendant neuf mois, *Un pont trop loin* a coûté une fortune (26 millions de dollars).[12] La presse française

10 Cornelius Ryan, *A Bridge Too Far*, London 1974 (tout de suite traduit en français comme *Un pont trop loin,* Paris 1974).

11 Il ne faut pourtant pas perdre de vue, sur la représentation de la guerre, les apports spectaculaires des films sur le Vietnam d'*Apocalypse Now,* de Francis F. Coppola (1979) à Stanley Kubrick avec *Full Metal Jacket* en 1987. Bien que structurés par des ambivalences foncières, ils ne sont tout de même pas des films anti-guerre, car Kubrick maintient l'héroïsme dans l'apprentissage cruel de la guerre et Coppola conserve la structure épique traditionnelle des films de guerre, cf. Hélène Puiseux, *Les Figures de la guerre*, Paris 1997, 192.

12 Robert Benayoun, « Arnhem, vedettes pour un massacre », *Le Point* (28 août 1977), 63.

mentionne des cachets de 250 000 dollars par semaine par acteur pour les plus grosses vedettes : Sean Connery[13] se distinguant avec un salaire de 500 000 dollars par semaine et Robert Redford recevant 2 millions de dollars.[14] Mais les financiers japonais qui participaient massivement au projet avaient tenu à avoir ce panel de vedettes. La recette suivie est donc celle de *Le jour le plus long*. Les « stars » incarnent des personnages réels, dont l'action où les propos ne sont pas forcément très développés mais qui sont reconnaissables dans toutes les scènes où ils sont impliqués. Elles permettent de suivre une narration complexe puisque le film prétend montrer l'ensemble de l'opération *Market Garden*, de la conquête des ponts par les parachutistes américains et britanniques à la montée vers le Rhin des unités de blindés et d'infanterie du 30e corps britannique.

Un pont trop loin reste comme un film très spectaculaire, à la réalisation soignée et précise, utilisant du matériel de guerre authentique ou très proche, avec un goût très net pour la performance aéroportée. Si, en général, le cinéma est très infidèle à l'Histoire, *Un pont trop loin* échappe partiellement à la critique puisqu'il donne des images de combat et des personnages crédibles. Il fournit aussi des raisons à l'échec : les problèmes d'analyse des données fournies par le renseignement, la présence de chars à Arnhem,[15] la réaction rapide du commandement allemand etc. Dans cet ordre d'explication didactique, le film n'est pas complètement fidèle au livre (et à l'histoire), puisqu'il manque des parties importantes de la bataille, notamment Oosterbeck, l'évacuation. Est aussi absent le général Montgomery, vrai responsable de l'échec final. Le film, plein d'explosions et de bruit donne à voir du sang, des blessés graves, la mort, dans ce qui reste une représentation plutôt « propre » du combat urbain et des épreuves des soldats. Elle est

13 Sean Connery joue le rôle du général Urquhart commandant la 1re division aéroportée britannique et ceci a fait beaucoup pour la mémoire du général. Dirk Bogarde, ancien combattant de cette campagne, joue de façon plutôt distanciée et très « upper class » le rôle du général Browning, commandant le Ier Corps aéroporté (1st Airborne Corps) qu'il entraîne puis dirige durant l'opération Market Garden. La performance de Bogarde et le réalisateur furent critiqués par la veuve du général, la romancière Daphne du Maurier.

14 *Le Canard Enchaîné* comptait en Francs : « le film a coûté treize milliards de vieux francs. Au cours du jour cela vous fait la vie d'un homme à 7.647,06 F. service à la patrie compris. Et Redford a touché deux millions de dollars pour paraître un quart d'heure. La guerre c'est vraiment très con », (P.V. [Patrice Vautier], « *Un pont trop loin* », *Le Canard Enchaîné* (8 septembre 1977), 6, dans la rubrique : « Les films qu'on peut voir à la rigueur »).

15 Les « preuves » de la sous-estimation des forces allemandes par les Alliés sont une des « leçons » du livre et du film ; elles ont été critiquées depuis fort longtemps. Les concepteurs de l'opération avaient en réalité renforcé les unités parachutistes en tenant compte des renseignements obtenus, mais nombre d'informations importantes n'avaient pas été transmises aux chefs de bataillon, voir Sebastian Ritchie, *Arnhem, Myth and Reality*, London 2011.

très en deçà du réalisme sans concession de Spielberg dans l'ouverture d'*Il faut sauver le soldat Ryan.*

Selon le cinéaste d'*Un pont trop loin* et une grande partie de la critique, le message du film se voudrait antimilitariste.[16] Attenborough prétendait même que « Si la guerre était inévitable, je me suiciderais ».[17] Il faut prendre l'antimilitarisme affiché avec circonspection, car la contradiction de base de beaucoup de films de guerre est de dénoncer la guerre en montrant l'héroïsme. L'ambivalence de la position d'Attenborough apparaît dans un entretien : il reconnaissait la possibilité de se moquer de la Première Guerre mondiale[18] mais pas de la Seconde et encore moins du sacrifice des paras britanniques à Arnhem tout en critiquant la guerre pour son « absurde atrocité ».[19]

Cet acte III de la défaite glorieuse d'Arnhem constitue la véritable entrée de la bataille dans la culture de masse à un niveau international. Le message sur les cruautés absurdes et sur l'inutilité de la guerre était recevable partout. D'abord parce qu'il était assorti de la mention de l'utilisation du « fair play » des deux côtés et évitait de se poser la question des exactions.[20] Ensuite parce que dans ce combat, les « bons » avaient perdu certes, mais avec panache.

Cet ensemble mémoriel a un soubassement des plus solides depuis 1945. Le nombre de livres consacrés à la bataille d'Arnhem et secondairement à l'opération *Market Garden* donne une idée de ce qui est à la fois un phénomène éditorial presque exclusivement britannique[21] et une mesure de la mémoire. Il n'est pas d'année sans livre (britannique) sur Arnhem, mais le nombre s'est singulièrement accru depuis la parution du *best-seller* de Ryan en 1974. Chose rare en histoire contemporaine, un récit et le film qui en fut tiré ont relancé la production de livres de toutes sortes : témoignages, histoire militaire, étude des responsabilités. La bataille d'Arnhem s'enseigne parce qu'elle est aussi le quasi-monopole de l'histoire militaire britannique qui publie des livres solidement documentés. Mais elle n'a pas encore été le sujet de travaux universitaires (britanniques ou non) pour la même raison. De surcroît, il n'est aucun livre d'histoire militaire qui tienne compte

16 Avec par exemple les discussions sur les épreuves des blessés et les plans de la fin du film.
17 Roger Bianchini, « Si la guerre était inévitable, je me suiciderais », *France Soir* (25 août 1977), 23.
18 Dans *Dieu que la guerre est jolie.*
19 Luc Honorez, « Pour le réalisateur Richard Attenborough, la guerre va toujours un pont trop loin », *Le Soir de Bruxelles* (10 septembre 1977), 18.
20 Exactions des troupes allemandes contre les civils, blessés achevés… Mais il est connu que les parachutistes américains faisaient peu de prisonniers.
21 Peu de livres ont été publiés aux États-Unis. Aux Pays-Bas, on en compte une vingtaine. En français un seul titre récent fait le point en une centaine de pages (Pierre Streit, *Arnhem 1944. Un pont trop loin*, Paris 2016).

de l'ensemble des archives, britanniques, américaines, allemandes et néerlandaises, et aucune histoire qui fasse actuellement autorité sur l'opération *Market Garden* et Arnhem, car de nombreux désaccords entre historiens militaires subsistent.

2 Mémoires croisées et identité urbaine

La population néerlandaise a suivi les demandes du haut commandement Allié et soutenu la grève des chemins de fer au moment de l'opération *Market Garden.* L'appui donné par des civils aux troupes alliées durant et après la bataille (en cachant des centaines de soldats) et la répression ont permis de faire émerger une solidarité de combat anglo-néerlandaise.

L'épisode est inclus de plein droit dans la mémoire néerlandaise de la Seconde Guerre mondiale construite sur l'image d'un peuple uni contre l'occupant. Le courage et la réussite de manifestation spectaculaires d'opposition, par exemple dans les grèves d'avril/mai 1943 contre l'envoi de travailleurs en Allemagne[22] masque les tensions internes du temps de guerre et l'impact de la nazification. Remarquons d'abord que depuis 1945, on essaie d'oublier que le pays s'est caractérisé par une collaboration très forte, dès qu'on la compare aux pays voisins. Il convient de rappeler quelques chiffres. 10 000 néerlandais sont morts sous uniforme allemand, alors que 3000 sont «morts pour la patrie». Le principal parti collaborateur, le NSB,[23] avait 100 000 adhérents. La SS a intégré dans ses unités au moins 22 000 néerlandais (chiffre que l'on peut comparer aux 20 000 SS recrutés en Belgique, et aux 20 000 venant de France).[24] La participation à la solution finale a été importante car l'appareil d'état néerlandais a répondu sans discuter aux demandes allemandes. 107 000 juifs de Hollande, soit une proportion de 73 % ont été victimes de la collaboration d'état soutenue par une partie de la population néerlandaise.[25]

22 Selon Gerhard Hirschfeld, 574 000 travailleurs néerlandais ont été requis en Allemagne : *Nazi Rule and Dutch Collaboration. The Netherlands under German Occupation, 1940–1945*, Oxford 1988, 221.

23 Le *Nationaal-Socialistische Beweging in Nederland*, parti fasciste d'Anton Mussert.

24 Chiffres de Jean-Luc Leleu, *La Waffen SS, soldats politiques en guerre*, Paris 2007, 189.

25 Cf. Pieter Lagrou, *Mémoires patriotiques et occupation nazie*, Bruxelles 2003, 193. La proportion et le nombre sont bien supérieurs aux chiffres belges (25 000 victimes) et français (76 000). Cf. aussi Nico Wouters, *Mayoral Collaboration under Nazi Occupation in Belgium, the Netherlands, and France, 1938–1946*, New York 2016.

Il faut considérer ensuite que les séquelles de l'opération *Market Garden* ont joué un rôle fondamental dans la reconstruction de la mémoire néerlandaise de la guerre. L'échec des Alliés de septembre 1944 eut des conséquences terribles. La partie du pays restée sous occupation nazie jusqu'à la libération d'avril 1945 a beaucoup souffert. Dans ce qui reste sous le nom d'« hiver de la famine », une famine organisée délibérément par l'occupant et assortie de pénuries diverses (vêtements etc.), 18 000 civils ont disparu, 500 000 ont perdu leur maison. Les dégâts matériels ont été considérables : 900 ponts détruits, 80 % du matériel ferroviaire et la moitié du parc de camions détruits, 11 % des terres arables inondées sur décision d'Hitler.[26]

Enfin, la mémoire de la guerre aux Pays-Bas présente des caractéristiques singulières. La Résistance néerlandaise était, comme partout en Europe occidentale, divisée politiquement, mais très anticommuniste. Elle n'a pu capitaliser sur son action et s'efface dès 1947 comme acteur social et politique. Ceci a permis de mettre en place le mythe d'une nation de héros, dans une stratégie délibérée de réhabilitation collective. Elle se signale dans le paysage urbain aujourd'hui par la présence de 1500 monuments de toutes sortes dont la visée est clairement pédagogique pour faire passer le message d'une résistance importante, dont les héros représentant le peuple sont anonymes, et antinazie (il existe de nombreux monuments représentant des croix gammées brisées). Ce mythe des Pays-Bas unis contre le nazisme permet d'avancer que le pays a vraiment protégé les juifs puisque la société néerlandaise dans son ensemble a été persécutée.[27]

Arnhem occupe dans cet ensemble mémoriel une place particulière. Elle renvoie à la trahison et à la répression. La trahison a pour origine une rumeur du temps de guerre en Hollande comme en Grande-Bretagne. Un nazi infiltré dans la résistance nommé Lindemann aurait renseigné les autorités allemandes pour faire échouer l'opération *Market Garden.* Dès 1949, l'historien Theodor Boeree a démontré l'inconsistance de la rumeur après avoir interrogé beaucoup de témoins.[28] Beaucoup plus réelle, la répression a été violente et immédiatement visible. Dès le 23 septembre 1944, l'armée et la police allemandes ont donné trois jours à la Croix-Rouge pour faire évacuer la ville. Des dizaines de milliers de civils sont sur les

26 Ce que n'avait pas osé faire le gouvernement néerlandais en 1940 contre l'invasion. À propos de l'« hiver de la famine », cf. Henri van der Zee, *The Hunger Winter: Occupied Holland, 1944–45*, Lincoln 1998 ([1]1977).

27 Sur les difficultés et la complexité du processus de réintégration des juifs dans la mémoire collective aux Pays-Bas, voir Lagrou, *Mémoires patriotiques*, 274–275.

28 Cf. Cornelis Bauer/Theodor A. Boeree, *The Battle of Arnhem*, London 2012 ([1]1966). Le livre est fondamental dans l'historiographie de la bataille car Boeree avait accumulé documents et témoignages dès 1945.

routes de l'exode et une autre partie vit autour d'Arnhem. Les habitants risquent la déportation ou la fusillade s'ils sont pris en ville. Destructions et pillages suivent l'expulsion. Arnhem est donc la ville des Pays-Bas qui a le plus souffert de la guerre.[29] Des livres aux pianos, des lits aux commodes, tout ce qui ne pouvait pas être emporté a été détruit, ou brûlé avec les maisons pour couvrir le pillage. Dans ce qui est un saccage systématique, plusieurs organisations allemandes sont impliquées. 100 000 personnes (sur 150 000) seront considérées comme complètement ruinées après-guerre. En outre, la population d'Arnhem a perdu 450 personnes durant les combats et autour de 2000 durant les premiers temps de l'expulsion.[30]

Sur fond de reconstruction, le dispositif des mémoires croisées se met en place dans Arnhem à partir de la recomposition de la mémoire néerlandaise de la guerre et de la culpabilité britannique d'avoir perdu une bataille en laissant les civils sous les représailles terribles de l'occupant. La municipalité joue un rôle central dans la production, la gestion et l'appropriation de la mémoire collective.[31] Dans l'immédiat, on fait du neuf. La ville a été reconstruite en 24 ans.[32] Les bâtiments édifiés sont résolument modernes, certains ont même été classés pour leur qualité architecturale depuis. Arnhem est un bon exemple de ville qui se réinvente, une ville-modèle, touristique, industrielle, une ville-jardin aussi où a été investie une partie de l'aide donnée aux Pays-Bas au titre du Plan Marshall.

En 1945, la reconstruction est immédiatement placée sous le signe de la victoire, de la liberté, de la démocratie. La démonstration en sera faite dès la première cérémonie en l'honneur des parachutistes le 25 septembre 1945. Le premier monument urbain reconstruit sera la cour de justice. En utilisant un pilier de l'ancienne cour détruite, on en fera un monument pour la Justice[33] utilisé pour les premiers anniversaires de la bataille (l'inscription porte « 17 septembre 1944 ») jusqu'à la mise en place d'un nouveau monument en 1952.[34]

---

29 Sur toutes ces questions et sur les chiffres concernant Arnhem, nous suivons le travail très documenté de Reinier Salverda, « Beyond a Bridge Too Far: the Aftermath of the Battle of Arnhem and its Impact on Civilian Life », in: Jane Fenoulhet/Gerdi Quist/Ulrich Tiedau (dir.), *Discord and Consensus in the Low Countries, 1700–2000*, London 2016, 102–117.

30 Pour comparaison, on estime qu'à Rotterdam en 1940, il y eut au moins 800 morts et 80 000 réfugiés, cf. Werner Warmbrunn, *The Dutch under German Occupation*, Stanford/London 1963, 10.

31 Tradition ancienne aux Pays-Bas, voir les remarques de Willem Frijhoff dans Pim den Boer/Willem Frijhoff (dir.), *Lieux de mémoires et identités nationales*, Amsterdam 1993, 75.

32 On ne reconstruit pas à l'identique, comme ce fut le cas à Ypres après 1918, voir Mark Connelly/Stefan Goebel, *Ypres*, Oxford 2018.

33 Selon Salverda, « Beyond a Bridge Too Far », 111.

34 Statue « Mens tegen Macht » (« Mankind against Power ») du sculpteur 237 commémorant la bataille, et inaugurée en 1952.

Cette reconstruction laisse dans l'ombre d'embarrassantes réalités de la guerre sur lesquelles les études restent peu nombreuses. Arnhem était une ville de garnison allemande durant la guerre, sans qu'on sache exactement combien d'hommes sont passés par les casernes de la ville. On attend toujours un travail de fond sur l'impact économique de la garnison et sur les activités urbaines durant la guerre : qui en furent les profiteurs ? Le fonctionnement de la ville sous l'occupation n'est pas mieux connu. Les trois maires collaborateurs ne semblent pas à ce jour avoir fait l'objet d'études sérieuses. Et ce type de recherche n'a pas été encouragé par les municipalités élues après 1945. Des avancées de la recherche concernent les collaborateurs et la police qui ont assisté les Allemands dans le contrôle de la ville et la répression.[35] Mais il manque des études sur la traque des résistants, sur l'ensemble des exécutions sommaires décidées pendant la bataille et après. En 2003, une première analyse du destin des juifs d'Arnhem a été proposée, prouvant que seuls 200 d'entre-eux ont échappé à la vindicte des nazis, sur 1700.[36] 1500 morts représentent une proportion bien supérieure aux 73 % évoqués précédemment. D'authentiques héros et citoyens qui ont fait plus que leur devoir, membres de la Croix-Rouge, pompiers, employés de mairie, résistants, n'ont pas été étudiés, alors qu'ils ont contribué à sauver une partie de la ville.[37]

Il faut conclure à l'effacement volontaire de la mémoire sociale de la guerre vécue par les habitants derrière la lutte entre les Alliés et l'Allemagne nazie. Et sans qu'il y ait de paradoxe ou de contradiction, l'héroïsme et le sacrifice des troupes britanniques précédant la victoire finale de la liberté, de la justice, de la démocratie sont mises en avant et reconnues par la population qui s'identifie comme victime et acteur de la bataille pour le soutien apporté aux parachutistes : Arnhem est une bataille néerlandaise.

Les commémorations sont le résultat des appropriations croisées de la mémoire sur le terrain. Le dispositif cérémonial mis en place depuis 1945 a subi peu de changements : messe, hymnes, fleurs déposées sur les tombes par les écoliers, depuis 1947 le lâcher impressionnant de parachutistes, et le *Airborne Walking Tour* pour les visiteurs. L'accueil des vétérans alliés fait partie des cérémonies. Il existe donc aujourd'hui un parcours de mémoire, et des lieux de mémoire sont répandus

35 *Cf.* Salverda, « Beyond a Bridge Too Far », 114. Sur l'exécution d'habitants durant la bataille et leurs assassins voir Jos Diender, « De vergeten executie », in *Historie van Park Sonsbeek, 2006–2019*, https://studiodi.home.xs4all.nl/ (consulté le 20.07.2022).

36 *Cf.* Margo Klijn, *De stille slag: joodse Arnhemmers 1933–1945*, Westervoort 2003, cité par Salverda, « Beyond a Bridge Too Far », 116.

37 Voir l'analyse de Salverda, « Beyond a Bridge Too Far », 114–116.

dans toute la ville.[38] La plus remarquable des conséquences de la reconnaissance des vertus de l'infortune des combattants est unique dans l'histoire des guerres contemporaines : ils sont nommément identifiés. Car par un effort conjoint des habitants d'Arnhem, des familles des parachutistes et de l'armée britannique, il est possible aujourd'hui de donner les noms de 70 % des parachutistes sur les photographies prises par les opérateurs anglais et allemands en 1944 (photos et films de prisonniers britanniques).[39]

Jusqu'en 2009, les cérémonies étaient uniquement « alliées ». En 1990, la proposition du maire d'Arnhem d'associer les Allemands aux commémorations avait provoqué un tollé général. Encore faut-il remarquer qu'en 2009, seuls les ambassadeurs d'Allemagne et d'Autriche ont été invités, et pas les contingents des deux armées.

Du côté britannique l'histoire militaire s'est peu intéressée aux civils. Il a fallu attendre 2016 pour voir Robert Kershaw – qui avait eu l'idée de documenter le point de vue allemand –[40] réinsérer des civils d'Arnhem dans la narration militaire de la bataille.[41] Si la tentative a de l'intérêt, car consacrée, dans une sorte de « micro-histoire », à une des rues de la ville, lieu de combat et d'échanges, elle souffre du manque d'archives néerlandaises que des témoignages ne peuvent remplacer. Mais la lacune est sans importance mémorielle : la culpabilité va de pair avec la gloire. Le cadre général, aussi dans le livre de Kershaw, est toujours celui de la résistance puis de la victoire d'une nation de « guerriers ».[42] En témoigne clairement aussi le monument de la 1ere division aéroportée, en hommage à la population du Gelderland, inauguré en 1994 à l'hôtel Hartenstein (la villa à Oosterbeek qui avait servi comme quartier général des forces britanniques, transformée dès 1949 en musée de la bataille d'Arnhem) :

> 50 years ago, British and Polish Airborne soldiers fought here against overwhelming odds to open the way to Germany and bring the war to an early end. Instead we brought death and destruction for which you have never blamed us. This stone marks our admiration for your great courage remembering especially the women who tended our wounded. In the long winter that followed your families risked death by hiding Allied soldiers and airmen while members of the Resistance helped many to safety.

---

38 Un des guides les plus complets reste celui de Tonie Holt/Valmal Holt, *Major & Mrs Holt's Battlefield Guide to Operation Market Garden*, London 2013 (1ère2001).

39 Voir par exemple les nombreuses identifications de parachutistes dans les deux volumes de Margry, *Operation Market Garden.*

40 *Cf.* Robert Kershaw, *It Never Snows in September*, London 1990. Le livre a connu six éditions.

41 *Cf.* Robert Kershaw, *A Street in Arnhem, the Agony of Occupation and Liberation*, Addlestone 2015. La rue étudiée, l'Utrechtseweg, est longue de sept kilomètres d'est en ouest.

42 *Cf.* Michael Paris, *Warrior Nation, Images of War in British Popular Culture*, London 2000.

La double construction de la mémoire, anglo-néerlandaise, s'est imposée parce que la population et les autorités locales d'Arnhem ont revendiqué immédiatement une vision unitaire des relations civils-soldats britanniques. Comme le remarquait avec surprise le général Urquhart à la fin de sa vie : « we slowly appreciated what the battle meant in the minds of the local people. They regarded it as their battle as well as we regarded it ours ».[43]

3 Vertus, pertinence et impertinences du premier témoin

Le premier livre sur la bataille fut *Arnhem lift*, publié – anonymement – en 1945. Son auteur, Louis Hagen (1916–2000), était un juif allemand de Postdam. Brièvement emprisonné au camp de Torgau, il a pu quitter l'Allemagne en 1936. Émigré en Grande-Bretagne, il s'engage d'abord dans le corps des Pionniers. En 1943, il est admis dans le régiment des pilotes de planeurs (« glider pilots »), destinés à convoyer les troupes aéroportées britanniques, mais entraînés aussi au combat terrestre. Son texte est connu des historiens militaires qui pourtant le citent fort peu, et en font un récit de témoin parmi d'autres, ce qu'il n'est pas.[44] Écrit rapidement en novembre/décembre 1944 à la demande de sa fiancée, le livre répond exactement au critère de qualité du témoignage défini par l'historien Marc Bloch, car il est fixé « dans sa première fraîcheur ».[45] La publication du livre en janvier 1945 est singulière. Les fonctionnaires du War Office et l'institution militaire surveillaient attentivement les publications de civils ou de militaires, car il fallait éviter ce qui pourrait mettre en danger opérations et personnes, ou pourrait nourrir la propagande de l'Axe.[46] Une organisation du War Office (M.O.1), appartenant à la Direction des Opérations Militaires devait examiner les textes des militaires avant toute publication (officielle ou non officielle) et correspondait régulièrement avec le service des Relations Publiques du War Office.[47] Aucune archive n'a pourtant pu

43 Entretien cité par Kershaw, *A Street*, 336.

44 Nous renvoyons à la dernière édition, Louis Hagen, *Arnhem Lift. A German Jew in the Glider Pilot Regiment*, London 2012.

45 Marc Bloch, *L'Étrange défaite*, Paris 1992, 29.

46 Les chefs de haut rang avaient l'interdiction absolue de publier leurs messages officiels depuis l'apparition, dans la *London Gazette* d'octobre 1941, des « Despatches » de Lord Gort, commandant en chef de la BEF en France en 1939–1940 (cf. TNA WO193/438).

47 Cette reconstitution sort de la lecture des dossiers sur les publications du War Office (TNA WO193/438). Ils concernent en grande partie les publications officielles, mais donnent aussi des informations sur des publications non officielles. Une partie des archives manque, notamment les

nous renseigner sur la décision de laisser publier *Arnhem lift.* Seule hypothèse raisonnable : le contrôle s'était relâché en fonction de la certitude de la victoire. Le colonel Iain Murray, chef du régiment des glider pilots avait cependant fraîchement accueilli Hagen venu lui montrer son manuscrit : « No Britisher would ever have let his comrades down by writing stuff like this. It lets down the whole regiment ».[48] Décrivant une épreuve terrible et spectaculaire, le livre est écrit du point de vue du combattant. Hagen raconte sa vision de la bataille et son expérience personnelle avec une grande franchise. Il pose des questions de témoin qui ne déguise rien et sait voir la guerre en ville, qui connaît les fortunes et les infortunes des parachutistes. Qu'une partie de ces questions ait été enfouie ou minorée par les historiens militaires est ici du plus haut intérêt. Nous les reprenons dans l'ordre suivant : le combat en ville, la valeur des combattants, l'attitude des civils.

Le sergent Hagen a à plusieurs reprises critiqué l'entraînement reçu. Il estime qu'au lieu de perdre du temps à défiler impeccablement, à présenter des paquetages parfaits, il aurait mieux valu s'entraîner davantage au maniement d'armes spécifiques comme le PIAT (« Projector Infantry Antitank », équivalent britannique du bazooka américain). Il critique surtout l'absence d'entraînement au combat urbain. Les Alliés avaient beaucoup de retard sur les Soviétiques et les Allemands et étaient effectivement peu entraînés à ce type de combat. Du côté américain, entre Brest (août 1944) et Aachen (octobre 1944), les troupes se forgent une doctrine, mais les parachutistes des deux divisions américaines de l'opération *Market Garden* n'ont pas les moyens de leurs camarades.[49] La situation est identique dans l'armée de Sa Majesté. Le manque d'entraînement des parachutistes britanniques à la guerre urbaine est généralement sous-estimé dans la littérature militaire britannique. On y apprendra au mieux que les paras appliquèrent la théorie « by the book ». Il n'est pas certain que l'expression soit justifiée. Le combat urbain n'était pas considéré comme une priorité.[50] Ce qui permet de comprendre les 60 à 80 % de pertes des paras, dont beaucoup d'officiers, les deux premiers jours, contre des unités allemandes certes plus lourdement armées mais composées principalement de novices. La pratique du combat urbain par les officiers et sous-officiers allemands a fait la différence.

---

envois des analystes/censeurs (décrivant le contenu des textes) à la section M.O.1 de la Direction des Opérations Militaires.

48 Hagen, *Arnhem Lift*, 133.

49 Ce sont deux corps d'armée qui sont chargés des opérations (19^{e} et 7^{e} corps US).

50 Hagen, *Arnhem Lift*, 48. James Sims, combattant depuis 1941, dit dans *Arnhem Spearhead. A Private Soldier's Story*, London 1978, 85, avoir suivi un entraînement adapté, mais c'est une exception.

Néanmoins, la structure urbaine résidentielle d'Oosterbeck a permis aux parachutistes de résister. Transfert d'une culture de guerre urbaine à une autre, Hagen a mis en œuvre ce qu'il avait lu… sur la guerre d'Espagne. Ces lectures lui sont revenues en mémoire et ce savoir a été utile dans tout le secteur où il s'est battu. Il fallait, selon lui, s'attaquer à la structure des maisons/villas de cette partie d'Oosterbeck, en calfeutrant les fenêtres, en faisant des trous dans les murs pour passer rapidement d'une pièce à une autre, voire d'une maison (contiguë) à une autre. Il fallait aussi, au-dehors, creuser des tranchées camouflées pour passer d'une maison à une autre sans être vu et pouvoir se replier très rapidement. Les défenseurs ont rapidement appris les tactiques classiques de la défense urbaine, défense en profondeur, défense de secteurs vitaux, contrôle des rues et avenues menant vers les défenses, contre-attaques rapides.

Où Hagen avait-il lu ceci aussi précisément ? Un auteur, le seul à le citer là-dessus, dit : dans les articles de Tom Wintringham sur la guerre d'Espagne au moment où il est correspondant de guerre en Espagne du *Daily Worker* avant d'être le chef du bataillon britannique des Brigades Internationales en 1937.[51] Ce savoir n'aurait pu seul suffire. Dans le combat urbain moderne le succès va à celui qui a le plus de puissance de feu, notamment à courte distance. Sur ce plan, le témoignage de Hagen confirme les problèmes des troupes aéroportées. Malgré leur courage et leur habileté défensive, elles n'ont pu tenir dans les derniers jours que grâce au remarquable sauvetage réalisé par l'artillerie du 30^{e} corps britannique, qui put prendre contact avec les assiégés et leur procurer beaucoup mieux qu'un soutien : un encadrement défensif d'une très grande précision.[52]

Le témoignage d'Hagen permettait d'évaluer les qualités des combattants des deux camps. On peut penser que le colonel Murray, et plus tard le général Browning, n'ont guère apprécié la mention de défaillances chez les Britanniques. Les remarques d'Hagen précisaient et corrigeaient un récit déjà épique et glorieux au début de l'année 1945. Hagen dit par exemple avoir été effrayé par la quantité d'obus de mortiers qui tombaient autour du quartier général de la division et du poste de commandement des pilotes de planeurs. Il écrit que les héros sont ceux qui n'ont pas flanché à cet endroit. Il montre les dégâts humains et psychologiques

51 *Cf.* Christopher Hibbert, *Arnhem*, London 1962, 183. Pour un historien militaire britannique la lumière ne peut-elle venir que d'un militaire anglais, fût-il communiste ? Sur la carrière de Wintringham et ses conceptions militaires voir Hugh Purcell, *The Last English Revolutionary: A Biography of Tom Wintringham 1898–1949*, Portland 2012.

52 Hagen a pris beaucoup de risques pour identifier et faire détruire une position ennemie par l'artillerie. Lloyd Clark, *Arnhem, Operation Market Garden, September 1944*, London 2003, 215, décrit la dernière attaque allemande du 25 septembre, stoppée grâce aux artilleurs qui se trouvaient à 15 km d'Arnhem.

d'un bombardement épouvantable, permanent, par les *Nebelwerfer* et les mortiers.[53] Il en décrit les effets sur certains combattants, officiers et soldats réfugiés dans une cave, qui ressemblent à des hommes qui ont eu le mal de mer pendant des jours, qui végètent dans un monde où seule leur peur est réelle. Hagen trouve les mots justes pour une réalité connue depuis la Grande Guerre : le «shell shock». Ceci est en général laissé de côté par les historiens militaires britanniques qui en minimisent les effets à Arnhem. Et s'il n'existe visiblement pas d'archives ni de rapport des médecins de la division parachutiste là-dessus, s'il est impossible de quantifier ces défaillances dues au bombardement, il faudrait pouvoir dire combien de combattants d'Arnhem ont été traités pour «shell shock» après 1945. A cette épreuve, terrible par la régularité et l'impression de pluie de feu, Hagen préfère la première ligne où il se sent plus à l'aise et où il mène « sa » guerre : reconnaissances, défense antichar, interrogatoire de prisonniers.

Il donne des aperçus intéressants sur les adversaires en présence et les habitants. Il indique d'abord que la qualité des troupes d'en face n'est pas ce que l'on croit communément encore aujourd'hui dans le grand public. En combattant de prés en ville, le sergent Hagen entend les soldats d'Hitler. Il traduit leurs propos pour les camarades et sert aussi d'interprète. Il constate que beaucoup d'Allemands sont très effrayés par les combats car ils sont très jeunes et/ou peu entraînés. Si le récit d'Hagen prouve la supériorité individuelle des combattants britanniques en défense, il montre du côté allemand l'utilisation de soldats sans expérience qui renforcent les plus expérimentés des SS. En ressort la logique de leurs supérieurs : On peut les sacrifier s'ils n'apprennent pas assez vite. La conclusion de Hagen est sans appel : il dit nettement que si on avait eu affaire à des troupes «from the old stock » (et non à une division blindée en cours de reconstitution) les unités britanniques auraient été liquidées en « quelques heures ».[54]

Ensuite, Hagen prend position sur la question du «face à face chevaleresque» devenue un lieu commun du récit de la bataille. L'histoire est ici dépendante de la tradition inventée par les officiers britanniques justifiant par l'épopée un face à face de guerriers entre parachutistes et SS.[55] A partir du 20 septembre, après chaque engagement, une trêve tacite permet de ramasser les blessés des deux

53 Hagen, *Arnhem Lift*, 65. Un officier supérieur décrit ces bombardements comme égaux à ceux de la Grande Guerre, dans Anthony Beevor, *Arnhem*, London, 2018, 231.

54 Hagen, *Arnhem Lift*, 37, 54, 101.

55 On la lit, par exemple, dans David Bennett, *A Magnificent Disaster. The Failure of Market Garden*, Newbury 2011, 200–201. Bennett tire la conclusion – contestable – que «l'ethos de chevalier» était commun aux officiers paras et SS, et facilitée par le fait que les deux divisions SS engagées contre les Alliés étaient les unités les moins impliquées dans les exactions des SS au cours de la guerre…

camps. Et un véritable cessez le feu est négocié au sujet de 2300 blessés britanniques qui ne pouvaient plus être soignés. Ils sont remis aux Allemands avec leurs médecins. Un historien a écrit récemment : « il s'agit d'un cas unique dans les annales de la Seconde Guerre mondiale, dû au général SS Bittrich, d'ailleurs en délicatesse avec Himmler ».[56] Peut-être. La lecture des rares interviews et récits de soldats et sous-officiers britanniques montre cependant que les hommes du rang ne partagent pas toujours les idées chevaleresques figurant dans les souvenirs de leurs officiers. Leurs sentiments sont ambivalents. En tenant compte de la reconstruction des souvenirs, on notera le respect des parachutistes pour un ennemi habile, puissant.[57] Mais constatant qu'ils sont souvent individuellement meilleurs en combat que ceux qu'ils surnomment les « Jerries », les parachutistes manifestent un mélange complexe de sentiment de supériorité et de compassion pour les jeunes soldats, de mépris pour la dureté affichée des SS. Hagen a eu un autre point de vue : Pour lui, le respect méticuleux de la convention de Genève par les troupes allemandes, le fait que les brancardiers ne soient pas considérés comme cibles, est bien délibéré. Il s'agit d'un calcul. Il évoque deux explications complémentaires : laisser le grand nombre de blessés embarrasser l'adversaire assiégé, éviter que les Britanniques considèrent qu'il n'y a pas de porte de sortie et combattent avec plus d'énergie encore, alors que les soldats allemands sont globalement inférieurs. Ceci cadre effectivement avec la stratégie d'ensemble du commandement allemand qui consiste à faire tomber la résistance petit à petit en limitant les assauts et les pertes. Ce « face à face chevaleresque » n'aurait pu durer beaucoup plus longtemps dans Oosterbeek. Hagen, comme d'autres, a aussi bien vu combien l'intervention des parachutistes polonais avait été un facteur de durcissement dans la bataille. Les Polonais prennent effectivement beaucoup de risques et ne font pas de quartier, marquant l'irruption dans Arnhem des combats sans merci en usage sur le front de l'est et à Varsovie au même moment.[58]

Enfin, Hagen montre bien l'accueil contrasté réservé aux parachutistes par les habitants d'Arnhem. Il mentionne à plusieurs reprises la présence de civils hollandais pro nazis. Il informe ses lecteurs de la visite de maisons remplies de souvenirs et de photos de nazis hollandais et allemands, rapporte des interrogatoires de civils, et déplore que les parachutistes n'aient pas de preuves qu'ils renseignent l'artillerie allemande, alors que c'est probablement le cas. En sens contraire, il met en valeur l'aide et le bon accueil d'autres civils restés dans leurs

56 Jean-Jacques Langendorff, dans sa préface au livre de Pierre Streit, *Arnhem 1944*, 9. *Cf.* Hagen, *Arnhem Lift*, 51.
57 *Cf.* Bennett, *A Magnificent Disaster*, 200.
58 *Cf.* Hagen, *Arnhem Lift*, 78.

maisons et fait l'éloge de la nourriture laissée dans les caves.[59] En outre, il note comme, à plusieurs reprises, et malgré les risques, des habitants d'Arnhem ont fraternisé avec les Britanniques. Hagen lui-même a discuté avec la famille Kremer. Madame Kremer a invité des pilotes et des parachutistes à signer le « guestbook » de la maison et à poser pour des photographies qu'elle réussit à cacher dans les mois qui suivirent la défaite. Sur le « guestbook », Hagen rapporte avoir écrit ce qui résume bien l'état d'esprit de nombre de soldats britanniques : « I do hope and believe that the mess we made of your lovely house was worth while + good luck for a happier future », signé de son nom de guerre, Lewis Haig.[60]

Hagen témoigne de « sa » guerre. Il dit avoir appris sur lui-même ce qu'il voulait savoir : se tenir dignement dans une bataille.[61] Apprendre de soi veut aussi dire parler de soi et de ses sentiments d'alors, même reconstruits avec quelques mois de délai. *Arnhem lift* est donc aussi intéressant par la franchise personnelle qui s'y déploie. Hagen proclame ses doutes sur la conduite de la guerre, sur la notion de « unconditional surrender », « reddition inconditionnelle » demandée aux adversaires par exemple.[62] Surtout, la bataille d'Arnhem devient dans son texte un chaos. Il ne cache rien du désordre des premiers jours (et même des jours d'après). Il évoque ses propres erreurs quand il lance des grenades sur des camarades et ses peurs au début des combats et lors de l'évacuation car il panique en voyant des blessés qu'il ne peut aider, vomit, puis se reprend et s'en tire à la nage.[63]

Le livre fut un succès remarquable et de long terme. *Arnhem lift* a connu cinq éditions en « hardback », une édition de poche et une en « paperback ». 100 000 exemplaires ont été revendiqués par l'éditeur pour la première publication, ce qui est invérifiable car nous n'avons pas trouvé ses archives. En 1953, manifestant la prise de conscience tardive des hautes autorités militaires britanniques, le général Browning a rédigé une préface.[64] Il dit ce qu'il faut penser de *Market Garden* en deux pages sans accorder un mot au texte qu'il préface, ce qui, dans le genre, devrait rester un exploit.[65]

---

59 Hagen dut convaincre ses camarades britanniques de manger les conserves (en verre) laissées par les habitants. Les parachutistes ne comprenant pas comment elles étaient fabriquées, les trouvaient peu appétissantes et ne voulaient pas y toucher (*cf.* Hagen, *Arnhem Lift*, 53) !

60 *Cf.* Hagen, *Arnhem Lift*, 62, 69, 70 (nazis néerlandais), 53, 75.

61 Il sera décoré de la médaille militaire.

62 *Cf.* Hagen, *Arnhem Lift*, 80.

63 *Cf.* Hagen, *Arnhem Lift*, 35, 93.

64 Louis Hagen, *Arnhem Lift*. Foreword by Lt-General Sir Frederick A.M. Browning, illustrated by Joseph Deliss, Hammond/London 1953, 11–12.

65 S'inscrivant dans l'histoire militaire pour saluer le sacrifice de la 1st Airborne Division et souligner les limites du témoignage individuel d'Hagen, Browning résume les objectifs et les résultats de *Market Garden* pour décrire « the bigger picture of the Airborne Operations in Hol-

Le récit original n'a pas été substantiellement modifié. En 1993, la quatrième édition fournit la première mention de « juif allemand » en couverture et conserve tout le texte y compris la préface du général Browning. Hagen ne rajoute que les noms de certains officiers (à l'exception de ceux qui ont flanché). Mais il procède à un ajustement pédagogique caractéristique des doutes des vétérans au soir de leur vie et inquiets pour la transmission de leur expérience. Il rédige deux courts chapitres placés avant le texte de 1945, une présentation de l'auteur, une présentation des opérations. Caractéristique classique d'une relecture de l'histoire par les témoins qui cherchent à comprendre, il rajoute une conclusion avec ses réflexions sur l'opération et ses problèmes. Avant la conclusion, Hagen intercale un point de vue allemand. Il résume l'histoire personnelle de l'officier Winrich Behr (1918–2011), rencontré chez des amis communs en 1990. Behr, officier de l'Afrika Korps, blessé en août 1942, a été rapatrié de Libye et n'a pas connu le désastre de Tunisie. En octobre, il est envoyé comme officier de renseignements à Stalingrad, et s'en échappe le 13 janvier 1943. Sur l'ordre de Paulus, commandant la 6e armée encerclée, il est en effet allé décrire la situation des assiégés à Hitler. Il se démobilise tout seul en janvier 1945. Avocat après la guerre, recruté par Jean Monnet pour la communauté charbon-acier, Behr devient fonctionnaire européen et industriel. Hagen a rappelé l'itinéraire de Behr car il se trouvait « en face » dans l'état-major du maréchal Model à Arnhem. Hagen a rédigé ce chapitre après leur conversation. Sur le fond, il ne présente guère d'intérêt. Il ne vaut que par les intentions : écrire la guerre à deux voix, montrer le rapprochement, l'ancien officier allemand se définissant comme européen et citoyen du monde, et Hagen se définissant au final comme… Anglais. Les derniers chapitres du texte d'Hagen précèdent l'alignement tardif des cérémonies d'Arnhem sur la réconciliation européenne.

4 Conclusion

La plus grande opération aéroportée de toute la guerre s'est terminée à Arnhem par un échec. Cas fréquent dans l'histoire des guerres, le commandement Allié, à divers échelons, a sous-estimé la menace connue des unités du 2e Panzerkorps SS, la capacité à constituer rapidement des unités *ad hoc* pour contre-attaquer et la culture du combat urbain de l'armée allemande. Rendue glorieuse dès 1945, malgré les épreuves dont le texte d'Hagen ne faisait pas mystère, la défaite alliée défie le temps. Si elle laisse dans l'ombre des pans entiers de l'histoire locale de la colla-

land » et l'installation de la base d'opérations nécessaire à l'assaut final contre l'Allemagne en 1945. On ignore les circonstances d'édition de cette préface.

boration avec l'ennemi de 1940 ou des défaillances de l'armée de Sa Majesté, elle ne fait pas partie des commémorations dont le sens est incertain ou inexprimable. Et elle peut toujours inclure : la synagogue d'Arnhem se trouve dans le parcours de mémoire. Deux mémoires de la guerre ont donc triomphé ensemble. Elles sont, d'un côté, ancrées dans la propagande d'une nation de « guerriers » (britanniques) magnifiés par le cinéma et l'histoire, et de l'autre expriment l'adhésion aux valeurs de liberté d'une nation voulue unanimement résistante. L'image du sacrifice des soldats et des civils s'est imposée dans un paysage mémoriel solidement construit localement. Les manifestations de la convergence des mémoires, les différentes manières d'être encore dans l'événement sont-elles menacées à terme par un retour sur les silences ? La réflexion doit demeurer ouverte et avec elle la collecte des faits et des témoignages, mais nous ne pensons pas que l'histoire à venir puisse remettre en cause le dispositif de mémoire forgé depuis 1945.

Bibliographie

Bauer, Cornelis/Boeree, Theodor A., *The Battle of Arnhem*, London 2012 ([1]1966).

Beevor, Anthony, *Arnhem*, London 2018.

Benayoun, Robert, «Arnhem, vedettes pour un massacre», *Le Point* (28 août 1977), 63.

Bennett, David, *A Magnificent Disaster. The Failure of Market Garden*, Newbury 2011.

Bianchini, Roger, «Si la guerre était inévitable, je me suiciderais», *France Soir* (25 août 1977), 23.

Bloch, Marc, *L'Étrange défaite*, Paris 1992.

Clark, Lloyd, *Arnhem, Operation Market Garden, September 1944*, London 2003.

Connelly, Mark/Goebel, Stefan, *Ypres*, Oxford 2018.

den Boer, Pim/ Frijhoff, Willem (dir.), *Lieux de mémoires et identités nationales*, Amsterdam 1993.

de Jong, Loe, *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog*, vol. 10 a, Den Haag 1980.

Diender, Jos, «De vergeten executie», in : *Historie van Park Sonsbeek, 2006–2019*, https://studiodi.home.xs4all.nl/ (consulté le 20.07.2022).

Hagen, Louis, *Arnhem Lift.* Foreword by Lt-General Sir Frederick A.M. Browning, illustrated by Joseph Deliss, Hammond/London 1953.

Hagen, Louis, *Arnhem Lift. A German Jew in the Glider Pilot Regiment*, London 2012.

Hibbert, Christopher, *Arnhem*, London 1962.

Hirschfeld, Gerhard, *Nazi Rule and Dutch Collaboration. The Nederlands under German Occupation, 1940–1945*, Oxford 1988.

Holt, Tonie/Holt, Valmal, *Major & Mrs Holt's Battlefield Guide to Operation Market Garden*, London 2013 ([1]2001).

Honorez, Luc, «Pour le réalisateur Richard Attenborough, la guerre va toujours un pont trop loin», *Le Soir de Bruxelles* (10 septembre 1977), 18.

Kershaw, Robert, *A Street in Arnhem, the Agony of Occupation and Liberation*, Addlestone 2015.

Kershaw, Robert, *It Never Snows in September*, London 1990.

Klijn, Margo, *De stille slag: joodse Arnhemmers 1933–1945*, Westervoort 2003.

Lagrou, Pieter, *Mémoires patriotiques et occupation nazie*, Bruxelles 2003.

Leleu, Jean-Luc, *La Waffen SS, soldats politiques en guerre*, Paris 2007.

Margry, Karel, *Operation Market Garden Then and Now*, Old Harlow 2002.
Maxted, Stanley, «I was at Arnhem», *MacLean's Magazine* (November 15, 1944).
Paris, Michael, *Warrior Nation*, *Images of War in British Popular Culture*, London 2000.
Peccate, Patrick, «Entre reconstitution historique et documentaire, *Theirs is the Glory* (1946)», 2018, https://dejavu.hypotheses.org/1343 (consulté le 20.07.2022).
Puiseux, Hélène, *Les Figures de la guerre*, Paris 1997.
Purcell, Hugh, *The Last English Revolutionary: A Biography of Tom Wintringham 1898–1949*, Portland 2012.
Ritchie, Sebastian, *Arnhem, Myth and Reality*, London 2011.
Ryan, Cornelius, *A Bridge Too Far*, London 1974 (traduction française *Un pont trop loin*, Paris 1974).
Salverda, Reinier, «Beyond a Bridge Too Far: the Aftermath of the Battle of Arnhem and its Impact on Civilian Life», in: Jane Fenoulhet/Gerdi Quist/Ulrich Tiedau (dir.), *Discord and Consensus in the Low Countries, 1700–2000*, London 2016, 102–117.
Sims, James, *Arnhem Spearhead. A Private Soldier's Story*, London 1978.
Streit, Pierre, *Arnhem 1944. Un pont trop loin*, Paris 2016.
Truesdale, David/Smith, Allan Essler, *Theirs is the Glory. Arnhem, Hurst and Conflict on Film*, Solihull 2016.
van der Zee, Henri, *The Hunger Winter: Occupied Holland, 1944–45*, Lincoln 1998 ([1]1977).
Vautier, Pierre [alias P.V.], «*Un pont trop loin*», *Le Canard Enchaîné* (8 septembre 1977), 6.
Warmbrunn, Werner, *The Dutch under German Occupation*, Stanford/London 1963.
Wouters, Nico, *Mayoral Collaboration under Nazi Occupation in Belgium, the Netherlands, and France, 1938–1946*, New York 2016.

Olaf Müller

Dreiundzwanzig Tage, einhundert Jahre und eine Tapferkeitsmedaille

Beppe Fenoglios *I ventitre giorni della città di Alba* (1952) und die Erinnerung an den Partisanenkrieg in Alba

Abstract: Alba, in Piedmont, is one of the few towns in Italy to have been awarded a gold medal for military valor for its collective effort in the fight against fascism. The evaluation of the circumstances under which Alba was liberated from the rule of the fascists for about three weeks in the autumn of 1943 and temporarily controlled by partisan units has therefore been a controversial field in terms of commemorative politics since the end of World War II. The literary account dedicated to these three weeks by the Alba-born partisan and author Beppe Fenoglio was criticized when it first appeared (1952) as insufficiently heroic and irreverent. In the seventy years between that first publication and the extensively celebrated centenary of Fenoglio's birth in 2022, and in parallel with his increasing literary consecration, Fenoglio's version of events has largely overridden the patriotic-heroic narrative and has in turn become an important factor in the city's marketing and commemoration of the war and partisan struggle in Alba.

Keywords: Italy; Alba; Fascism; Partisans; Civil War; Fenoglio, Beppe; Memory; Centenary; City Marketing; Literary Landscape.

„Alba la presero in duemila il 10 ottobre e la persero in duecento il 2 novembre dell'anno 1944".[1] Um die titelgebenden dreiundzwanzig Tage der Partisanenherrschaft in der norditalienischen Stadt Alba, die der hier zitierte, erste Satz von Beppe Fenoglios Erzählung *I ventitre giorni della città di Alba* mit Anfangs- und Enddatum umschreibt, um die Entwicklung der kulturellen Erinnerung an diese gut drei Wochen des italienischen Bürgerkriegs am Ende des Zweiten Weltkriegs und um die Rolle, die Fenoglios literarisches Werk dabei spielt, soll es im folgenden Beitrag gehen. Das Jahr 2022 bietet sich für einen Rückblick auf diese Entwicklung besonders an, da vom 1. März 2022 bis zum 1. März 2023 in Alba und der Region der Langhe Fenoglios 100. Geburtstag mit großem Aufwand gefeiert wurde. Der Autor (01.03.1922–18.02.1963), dessen antiheroische Darstellung der vorübergehenden

1 Beppe Fenoglio, „I ventitre giorni della città di Alba", in: ders., *I ventitre giorni della città di Alba.* Introduzione di Davide Longo. Presentazione di Dante Isella, Torino 2022, 3–20, hier: 3.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-016

Befreiung Albas im Herbst 1944 durch die Partisanen beim ersten Erscheinen der Erzählung im Jahr 1952 noch von vielen Seiten als unangemessen kritisiert wurde, ist mittlerweile selbst zur Inkarnation der Erinnerung an den Partisanenkrieg in Alba und der Region Langhe und zu einem wichtigen kulturtouristischen Faktor geworden. Über ein ganzes Jahr beging Alba die in vier ‚Kapitel' unterteilten Feierlichkeiten zu Fenoglios Geburtstag, wobei jedes ‚Kapitel' nach einem Text des Autors benannt wurde.[2] Den *Ventitre giorni* war dabei die Zeit von September bis Dezember 2022 gewidmet.[3] Das Jubiläumsjahr ging auf eine Initiative der Stadt Alba und des in Fenoglios ehemaligem Wohnhaus untergebrachten Centro Studi Beppe Fenoglio[4] zurück und markierte den vorläufigen Höhepunkt einer Entwicklung, in deren Verlauf die heroisierende Erinnerung an die Befreiung Albas durch die Partisanen im Herbst 1944, die 1952 von Fenoglios Darstellung der dreiundzwanzig Tage noch empfindlich gestört wurde, von der Erinnerung an Fenoglio selbst als an den großen Autor des Partisanenkampfes, überlagert und weitgehend ersetzt wurde. Dass Fenoglios Erzählung von der vorübergehenden Befreiung der Stadt der offiziell weiter gepflegten Darstellung von Alba als zwischenzeitlich selbstbefreiter ‚Partisanenrepublik' weitgehend die Grundlage entzieht, wird dabei unterschlagen oder zumindest unwichtig. Im Gegenteil: Ab den 1990er Jahren hat eine Reihe von offiziellen Memorialkonstruktionen dazu beigetragen, dass die Erinnerung an den Krieg in Alba und in der die Stadt umgebenden Gegend der Langhe zunehmend durch die literarische Perspektivierung geformt und überformt wird, die Fenoglio den Ereignissen in ihrer Situierung in der piemontesischen Stadt verliehen hat.

1 Chronologie der Befreiung Albas

Zur Erinnerung an die Chronologie der Befreiung Italiens vom Faschismus am Ende des Zweiten Weltkriegs seien einige der wichtigsten Daten noch einmal genannt:[5] Am 25. Juli 1943 wurde Mussolini gestürzt und verhaftet, der König Vittorio Ema-

2 Vgl. https://www.beppefenoglio22.it/ (letzter Zugriff: 17.08.2022).

3 Die Zeit vom 01.03.–01.06.2022 galt der *Primavera di bellezza*, vom 02.06.–07.09.2022 war *Un giorno di fuoco* das Thema, den *Ventitre giorni* galten die Wochen vom 08.09.–31.12.2022, die Zeit vom 01.01.–01.03.2023 steht im Zeichen von *Una questione privata.*

4 Die genaue Bezeichnung lautet Associazione Centro Studi di Letteratura Storia Arte e Cultura Beppe Fenoglio, also Verein Studienzentrum für Literatur, Geschichte, Kunst und Kultur Beppe Fenoglio, vgl. https://www.centrostudibeppefenoglio.it/it/ (letzter Zugriff: 17.08.2022).

5 Vgl. Claudio Pavone, *Una guerra civile. Saggio sulla moralità nella Resistenza*, Torino 1991; Santo Peli, *Storia della Resistenza in Italia*, Torino 2017; ders., *La Resistenza in Italia. Storia e critica*, Torino 2021; Marcello Flores/Mimmo Franzinelli, *Storia della Resistenza*, Bari/Roma 2019.

nuele setzte darauf den ehemaligen Generalstabschef Pietro Badoglio, der für zwischen 1929 und 1936 in Libyen und Äthiopien begangene italienische Kriegsverbrechen verantwortlich war, als neuen Ministerpräsidenten ein. Badoglio versicherte die mit Italien verbündeten, in Norditalien stationierten deutschen Besatzer zwar der Loyalität seiner Regierung, verhandelte aber gleichzeitig mit den Alliierten, die im Juli 1943 auf Sizilien mit der Eroberung Süditaliens begonnen hatten. Am 8. September 1943 wurde dann der Waffenstillstand zwischen Italien und den Alliierten verkündet. Die Nazitruppen befreiten als Reaktion darauf Ende September Mussolini aus dem Gefängnis und installierten ihn als Regierungschef der von Deutschland kontrollierten Repubblica Sociale Italiana (oder Repubblica di Salò, nach dem Regierungssitz in Salò am Gardasee), deren Einflussbereich sich anfangs noch bis südlich von Rom, bald aber nur noch auf die noch nicht von den Alliierten befreiten Regionen Norditaliens beschränkte. Um sich der Deportation nach Deutschland oder dem Kriegsdienst für die Repubblica sociale zu entziehen, der de facto Kriegsdienst für die deutsche Wehrmacht bedeutete, verließen ab September 1943 viele kriegstaugliche junge Männer die Städte und bildeten Partisaneneinheiten, in den bergigen Gegenden Norditaliens. „Lassù in montagna" – dort oben im Gebirge, ist deshalb spätestens seit „Bella Ciao"[6] der typische Ort, an dem sich die Partisanen aufhalten, nicht die Stadt. Fenoglio befand sich zum Zeitpunkt des Waffenstillstands in einer Kaserne in Rom, um dort zum Offizier für eine Armee ausgebildet zu werden, die ab dem 8. September keinen klaren Auftrag und keine funktionierende Organisation mehr hatte.[7] Während die Deutschen damit began-

6 Die Entstehungsgeschichte des Lieds ist umstritten, aber es ist unwahrscheinlich, dass Melodie und Text in der heute bekannten Form schon während des Kriegs zusammen gesungen wurden. Die heute gängige Version des Lieds ist vor 1953 nirgends dokumentiert und die tatsächliche Verbreitung begann, wie auch der Historiker und Ex-Partisan Giorgio Bocca bestätigt, erst in den frühen 1960er Jahren, vor allem über das Fernsehen, vgl. https://lanostrastoria.corriere.it/2018/07/10/la-vera-storia-di-bella-ciao-che-non-venne-mai-cantata-nella-resistenza/ (letzter Zugriff: 27.08.2022), sowie Cesare Bermani, *Bella Ciao. Storia e fortuna di una canzone. Dalla Resistenza italiana all'universalità delle resistenze*, Novara 2020. Wichtig ist in unserem Zusammenhang, dass sich im zeitlichen Abstand zum Krieg in der populären Vorstellung auch und gerade durch das Lied das Gebirge als der Ort der Partisanen etabliert hat.

7 In seinem zuerst 1959 erschienenen Roman *Primavera di bellezza* schildert Fenoglio die Orientierungslosigkeit der italienischen Armee nach der Bekanntgabe des Waffenstillstands und die daraus resultierende Leichtigkeit, mit der die Deutschen die Italiener entwaffnen konnten. Ein aus Bologna angereister Soldat berichtet den Soldaten in der römischen Kaserne, wie die Deutschen in Bologna mit einer Handvoll Soldaten eine ganze Kaserne mit dreitausend italienischen Soldaten zur Aufgabe zwingen konnten: „Uno arrivava già da Bologna […]. Gridò: – Venti tedeschi hanno fatto arrendere una caserma con dentro tremila di noi! […] – E gli ufficiali? Esplosero tutti insieme: – Chiamali ufficiali. Non mi si parli mai più di ufficiali. Scapparono i primi, i bellimbusti avevano il vestito borghese bell'e pronto e stirato nelle pensioni. Pensare a tutto l'onore e rispetto che si è

nen, die italienischen Soldaten zu entwaffnen und nach Deutschland zu verschleppen, kehrte Fenoglio nach Alba zurück, wo er am 14. September 1943 eintraf.[8] Die Stadt war am 10. September widerstandslos von Wehrmacht und SS eingenommen worden. Die achttausend italienischen Soldaten, die in der örtlichen Kaserne stationiert waren, ergaben sich und lieferten ihre Waffen ab. Der Bischof von Alba, Luigi Maria Grassi, der auch in Fenoglios Erzählung eine zentrale Rolle spielt, berichtet in seinen zuerst 1946 erschienen Erinnerungen von dieser Kapitulation, die die Stadt den Deutschen auslieferte:

> Il mio primo contatto con la guerra di liberazione data dal 10 settembre 1943, quando le formazioni tedesche delle SS comparvero in Alba la prima volta. Arrivarono di buon mattino in un forte gruppo motorizzato e andarono subito alla caserma Govone a intimare la resa ai soldati che ancora colà si trovavano. Lo scombussolamento di quei giorni e la disorganizzazione dell'esercito davano buon gioco ai tedeschi, armatissimi e disciplinati, di intimare e ottenere la resa.[9]

Unter den wenigen, die am 10. September Widerstand zu leisten versuchten, befand sich Fenoglios Gymnasiallehrer Leonardo Cocito, der zum Militärdienst eingezogen worden war und sich als Infanterieleutnant zum Zeitpunkt der Kapitulation in der Kaserne befand. Auf die Nachricht, dass der kommandierende Offizier beschlossen habe, die Stadt und die Kaserne ohne Widerstand zu übergeben, reagierte Cocito, indem er seinen Soldaten die Flucht befahl und selbst versuchte, vor der Übernahme der Kaserne durch die Deutschen noch so viele Waffen wie möglich abzutransportieren. Sein Kollege Pietro Chiodi, Übersetzer von Heidegger ins Italienische und ebenfalls Lehrer von Fenoglio am Gymnasium von Alba, beschrieb die Szene in seinen Erinnerungen an seine eigene Zeit unter den Partisanen ausführlich:

---

dovuto portargli, pensare che per tre anni ci hanno fatto ingoiare merda, una bella porzione ogni giorno. […] Il comando non ci ha avvisati dell'armistizio, si sono completamente dimenticati di noi. – Vedi lì i signori ufficiali. E che aspettate a mollar tutto e puntare a casa vostra? – Ma ai tedeschi non potevate proprio resistere? Questo non comprendiamo. Se erano venti, hai detto? – Farsi ammazzare per chi? Per il re, o per il principe o per Badoglio? Dovunque stiano, meglio di noi poveri cristi stanno. E poi, nemmeno l'ordine hanno saputo darci. Di ordini ne è arrivato un fottío, ma uno diverso dall'altro, o contrario. Resistere ai tedeschi – non sparate sui tedeschi – non lasciarsi disarmare da tedeschi – uccidete i tedeschi – autodisarmarsi – non cedere le armi. Tutti ci serravamo la testa tra i pugni, perché non ci scoppiasse." (Beppe Fenoglio, *Primavera di bellezza*, Torino 1991, 109–110.)

8 Piero Negri Scaglione, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio. Nuova edizione*, Torino 2022, 63.

9 Hier zit. nach der dritten Ausgabe Luigi Maria Grassi, *La tortura di Alba e dell'Albese*, Cinisello Balsamo 1994, 23.

> Il colonello ha telefonato a Cuneo e ha deciso di non resistere. Ordina a tutti di rientrare in caserma e non muoversi. Cocito corre da un posto di blocco all'altro ordinando ai soldati di fuggire sulle colline con le armi. I tedeschi sono alle porte di Alba con alcuni carri pesanti. Entrano in città, occupano la caserma catturando uomini e materiali. Cocito è fuggito all'ultimo momento, con un furgoncino carico di armi, fra gli automezzi tedeschi.[10]

Die Deutschen übergaben die Kontrolle der Stadt dann an italienische Einheiten der Repubblica di Salò, die dort bis zum Sommer 1944 weitgehend ungestört herrschten. Ab dem Sommer 1944 fiel es den faschistischen Truppen zunehmend schwerer, die Stadt und die Umgebung unter Kontrolle zu behalten, da sich in den Langhe der von den Alliierten mit Waffenlieferungen aus der Luft unterstützte Widerstand der verschiedenen Partisaneneinheiten in der Gegend verstärkte und sich in Alba in wiederholten nächtlichen Angriffen auf faschistische Posten manifestierte. Die faschistischen Truppen in der Region wurden deshalb ab Ende September 1944 an mehreren Stellen abgezogen, um dann, möglichst mit Unterstützung deutscher Einheiten und in neuer Konzentration, den Widerstand der Partisanen zu brechen. Im Rahmen dieser Truppenverlegungen wurde zunächst Ende September 1944 die faschistische Besatzung der Stadt ausgewechselt. Die neue Besatzung wurde allerdings ihrerseits nach kaum zwei Wochen verlegt und überließ die Stadt, nach Verhandlungen mit den monarchistischen Partisaneneinheiten unter dem Kommando von Enrico Martini Mauri, zu denen auch Fenoglio gehörte, kampflos den Partisanen. Bei den Verhandlungen, bei denen Bischof Grassi als Mediator zwischen Faschisten und monarchistischen Partisanen fungierte – die sozialistischen und kommunistischen Partisaneneinheiten der Gegend wurden zunächst nicht einmal informiert[11] – ließen sich die Partisanen darauf ein, die faschistischen Truppen mit

10 Pietro Chiodi, *Banditi*, [zuerst 1946] Torino 2015, 25; vgl. auch Pietro Chiodi, «Leonardo Cocito. Nel decimo anniversario della morte», *La Voce* (28.09.1952), 3, wiederabgedruckt in Pietro Chiodi, *Beppe Fenoglio e la Resistenza.* A cura di Cesare Pianciola. Prefazione di Alberto Cavaglion. Con un saggio di Gabriele Pedullà, Roma 2020, 47–51.

11 Die von Mauri kommandierten Partisaneneinheiten waren in der Mehrheit, wie auch Fenoglio selbst, monarchistisch eingestellt und kämpften zwar für die Befreiung Italiens vom Faschismus, aber mit dem Ziel, nach der Befreiung eine mit der katholischen Kirche kooperierende Monarchie zu errichten. Unter den Partisanengruppen, die für eine demokratisch-republikanische oder sozialistische Staatsordnung kämpften, waren die Garibaldi-Brigaden die wichtigsten. Die in der Gegend um Alba anwesenden Garibaldi-Partisanen standen der Einnahme von Alba ablehnend gegenüber, da sie die militärische Unmöglichkeit sahen, die Stadt gegen einen konzentrierten Angriff von Faschisten und deutschen Truppen zu verteidigen, und die drohenden Repressionsmaßnahmen gegen die Zivilbevölkerung vermeiden wollten. Den Beschluss Mauris, die Stadt nach dem Abzug der faschistischen Truppen am 10. September 1944 dennoch einzunehmen, schrieben sie in einem zeitgenössischen internen Bericht denn auch dessen persönlichen Interessen und dem politischen Anliegen, die linken Partisanengruppen auszuschließen, zu: „[…] siamo convinti che l'occupazione

ihren Waffen abziehen zu lassen.[12] Obwohl allen Beteiligten klar war, dass die Partisanen nicht in der Lage wären, die Stadt gegen einen Rückeroberungsversuch der faschistischen Truppen zu verteidigen, ging es Mauri darum, mit der militärisch unsinnigen oder zumindest riskanten Einnahme der Stadt einen werbewirksamen Coup zu landen, der die Vorherrschaft der monarchistischen Partisanen in der Gegend weithin sichtbar werden lassen sollte. Wie er selbst in seinen zuerst 1945 publizierten und 1968 noch einmal überarbeiteten Erinnerungen über den Blick auf die symbolträchtige Stadt schrieb: „Guardiamo ad Alba, la capitale delle Langhe. La città adagiata sulle rive del Tanaro, con i suoi campanili, la grande cupola del Duomo, i tetti rossi in mezzo al verde, ci attira irresistibilmente „.[13] Neville Temple, der britische Verbindungsoffizier, der für den Kontakt zwischen den Alliierten und den Partisanen zuständig war, schrieb nach der Wiedereinnahme der Stadt durch die faschistischen Truppen in seinem Bericht für die Special Operations Executive, die britische Geheimorganisation zur Unterstützung der Partisanen, wesentlich nüchterner und realitätsnäher: „Alba è stata una vicenda da operetta“.[14]

Die Übergabe der Stadt an die Partisanen, die der Bischof bewusst nur in Anwesenheit der monarchistischen Partisaneneinheiten mit der faschistischen Stadtverwaltung aushandelte, zielte weder für den Bischof noch für Mauri darauf, die politischen Strukturen grundlegend zu verändern, wie dies gleichzeitig in mehreren sogenannten Partisanenrepubliken, den „repubbliche partigiane“ in kurzzeitig befreiten Zonen im Nordwesten Italiens der Fall war.[15] Weder aus der Bevölkerung der Stadt Alba, die noch im Juni 1946 beim Referendum, in dem es darum ging, ob das neue Italien eine demokratische Republik oder eine Monarchie werden würde, mit fast 67 Prozent für die Monarchie stimmen sollte, noch aus dem

---

di Alba ha avuto origine, più da ragioni politiche (e di bassa politica personale) nei nostri confronti che per ragioni militari o ragioni politiche nei riguardi dei tedeschi e degli alleati“, in: *Relazione sulla presa di Alba alla Delegazione per il Piemonte delle Brigate d'Assalto Garibaldi*, hier zit. nach Ezio Zubbini, *Islafran. Storia di una formazione partigiana internazionale nelle Langhe*, Torino 2015, 70, Anm. 55.

12 Für eine Darstellung der Einnahme von Alba durch die Partisanen und die anschließenden dreiundzwanzig Tage vgl. das Kapitel „L'occupazione partigiana di Alba“, in: Zubbini, *Islafran*, 67–87 sowie Negri Scaglione, *Questioni private*, 75–80.

13 Enrico Martini Mauri, *Partigiani penne nere. Boves – Val Maudagna – Val Casotto – Le Langhe*, Torino 2016, 146–147.

14 Hier zit. nach Negri Scaglione, *Questioni private*, 80.

15 Zu den terminologischen Unschärfen zwischen „zone liberate“ und „repubbliche partigiane“ vgl. auch Santo Peli, *Storia della Resistenza in Italia*, 96: „Un'assoluta precisione non è possibile, né è un caso che molta storiografia ondeggi confusamente nell'uso dei termini, sicché l'espressione 'zone libere' viene spesso sostituita da 'repubbliche partigiane', anche se è evidente che non si tratta di sinonimi: non tutte le zone libere ebbero caratteristiche, per durata, intenzioni, realizzazioni tali da giustificare il più impegnativo e specifico termine di 'repubbliche'“.

nach dem 10. Oktober gebildeten, lokalen Befreiungskomitee, das aus Vertretern aller Parteien zusammengesetzt war, gab es Bestrebungen, die faschistische Gesetzgebung abzuschaffen oder die Kontrolle der Stadt in die Hände von Zivilisten zu legen. Über dem Dom ließ der Bischof die Flagge der Monarchie wehen, und selbst der faschistische Präfekt wurde im Amt belassen.[16] Auch die Art und Weise, wie sich das Ende der Partisanenherrschaft in Alba gestaltete, verdankte sich mehr den Idiosynkrasien Mauris als einer realistischen Einschätzung der militärischen Kräfteverhältnisse. Spätestens ab dem 22. Oktober, als die Faschisten auf ausdrücklichen Befehl Mussolinis die Wiedereinnahme der Stadt vorbereiteten, Truppen von gut dreitausend Mann vor der Stadt versammelten und über den im Amt belassenen faschistischen Präfekten, wiederum vermittelt durch den Bischof, die Partisanen unter Mauris Kommando aufforderten, die Stadt so, wie sie sie übernommen hätten, nämlich kampflos, an die Faschisten zurückzugeben, wurde ersichtlich, dass eine Verteidigung der Stadt durch die Partisanen aussichtslos wäre. Zum Entsetzen des Bischofs und in völliger Verkennung der militärischen Lage verkündete Mauri aber trotzdem, „che non avrebbe lasciata Alba a nessun costo e che la città sarebbe stata difesa, via per via, porta per porta".[17] Zwei weitere Unterhandlungen am 30. und 31. Oktober zwischen den Partisanen Mauris und den Faschisten blieben ergebnislos, weil Mauri sich weiter weigerte, die Stadt widerstandslos zu übergeben. Am 2. November 1944 begannen die faschistischen Truppen darauf vor Sonnenaufgang mit dem Angriff auf Alba, der am frühen Nachmittag zum Rückzug der Partisanen und zur Einnahme der Stadt durch die Faschisten führte. Wenige Tage nach dem Fall von Alba begannen die vom deutschen Oberbefehlshaber in Italien, Albert Kesselring, im Sommer 1944 angeordneten Terrormaßnahmen[18] zur Partisanenbekämpfung auch in den Langhe. Die sogenannten ‚Bandenbefehle' Kesselrings legten es den deutschen Wehrmachtstruppen und den sie dabei unterstützenden SS-Einheiten nahe, zum Zweck der Partisanenbekämpfung unterschiedslos bewaffnete Partisanen ebenso wie die Zivilbevölkerung, ein-

16 Vgl. Zubbini, *Islafran*, 76–77. Mauri selbst macht in seinen Erinnerungen keinen Unterschied zwischen den Ortschaften in der Umgebung und der Stadt Alba, wenn er über die im Herbst 1944 zeitweilig befreiten Langhe spricht, so dass der Eindruck entstehen könnte, auch Alba sei unter seinem Kommando demokratisch verwaltet worden: „Le Langhe sono ormai diventate un paese interamente nostro, un piccolo Stato libero nel territorio della 'repubblica sociale' fascista. […] Lo staterello comprende oltre un centinaio di paesi, con qualche centinaio di migliaia di abitanti. L'amministrazione comunale è retta da comitati, da giunte, da sindaci liberamente eletti" (Mauri, *Partigiani*, 145); vgl. dazu auch Zubbini, *Islafran*, 77, Anm. 68.

17 Grassi, *La tortura di Alba*, 89.

18 Ausdrücklich von einem „terroristischen Kalkül" der deutschen politischen und militärischen Führung in Italien spricht der Militärhistoriker Gerhard Schreiber, *Deutsche Kriegsverbrechen in Italien. Täter – Opfer – Strafverfolgung*, München 1996, 94.

schließlich Frauen, Kinder und Alte, zu ermorden.[19] Die Partisanen, die Alba zu verteidigen versucht hatten, mussten sich in die Berge zurückziehen, während ab Mitte November die deutschen und italienischen Truppen gemeinsam die Langhe durchkämmten, um den Widerstand, den sie in jedem Dorf und in jedem Bauernhof vermuteten, zu brechen. Erschwert wurde die Situation für die Widerstandskämpfer noch dadurch, dass der Vorstoß der Alliierten von Süden her ins Stocken geraten war und Deutsche und Faschisten Zeit hatten, Truppen gegen die Partisanen zu konzentrieren. In genau diesem Moment demoralisierte der britische Oberbefehlshaber in Italien, General Alexander, die Partisanen zusätzlich, indem er mit einer per Radio verbreiteten Mitteilung am 13. November 1944 erklärte, der Sommerfeldzug sei nun beendet und die Partisanen sollten sich bis zum Frühjahr 1945 ruhig verhalten und nach Hause gehen. Da genau das für die meisten Partisanen, wie auch für Fenoglio und die anderen Verteidiger Albas, nicht ohne weiteres möglich war, bedeutete diese Erklärung für viele, dass sie sich den Winter über in den Bergen verstecken mussten. Andere stellten sich der Organisation Todt zur Verfügung und entgingen durch die selbstgewählte Arbeit für die deutsche Bauwirtschaft in Italien der Deportation nach Deutschland.[20] Fenoglio hingegen verbrachte den größten Teil des Winters in Mango, etwa 20 Kilometer östlich von Alba, und schlich sich nur gelegentlich in die Stadt. Im Frühjahr 1945 wurde Fenoglio zum Verbindungsoffizier zwischen den Alliierten und den Partisanen, wofür er sich vor allem in der Gegend von Asti aufhielt. Am 24. April 1945 nahm er an der Befreiung von Asti teil, während der endgültigen Befreiung von Alba wenige Tage später war er dann bereits mit den britischen Truppen auf dem Weg nach Mailand und kehrte erst Anfang Mai nach Alba zurück.

19 Vgl. den Abschnitt „Partisanenkrieg und Kesselrings Bandenbefehle vom Sommer 1944“, in: Kirsten von Lingen, *Kesselrings letzte Schlacht. Kriegsverbrecherprozesse, Vergangenheitspolitik und Wiederbewaffnung: Der Fall Kesselring*, Paderborn/München 2004, 61–73; sowie Carlo Gentile, *Wehrmacht und Waffen-SS im Partisanenkrieg: Italien 1943–1945*, Paderborn/München 2008.

20 Dass der freiwillige Eintritt in die Organisation Todt für viele Partisanen eine Strategie war, um den Winter 1944 in Italien verbringen und sich im Frühjahr 1945 wieder der Resistenza anschließen zu können, war den italienischen Faschisten bewusst, aber der deutsche Bedarf an billigen Arbeitskräften zum Ausbau der Verteidigungslinien und zur Instandsetzung der von den Alliierten bombardierten Infrastruktur in Italien war so groß, dass das keine Rolle spielte, vgl. Flores/Franzinelli, *Storia della Resistenza*, 285, sowie Fabian Lemmes, „Zwangsarbeit im besetzten Europa. Die Organisation Todt in Frankreich und Italien, 1940–1945“, in: Andreas Heusler/Mark Spoerer/Helmuth Trischler (Hg.), *Rüstung, Kriegswirtschaft und Zwangsarbeit im „Dritten Reich“*, München 2010, 219–252, der von 240.000 Menschen ausgeht, die Anfang 1945 in Norditalien für die Organisation Todt und die Wehrmacht arbeiteten (230–231).

2 Tapferkeitsmedaillen

Mauri, der Anfang Mai 1945 von der Militärverwaltung des Piemont zum Kommandanten der Provinz Cuneo ernannt worden war und diese Ernennung als verdienten Lohn seiner militärischen Leistungen betrachtete, wurde vom lokalen Befreiungskomitee von Cuneo (CLN, Comitato di liberazione nazionale) abgelehnt, da er in der Stadt nicht bekannt genug sei. Die Tatsache, dass er mit genau dieser Episode seine Kriegserinnerungen beendet und dabei ironische Bemerkungen darüber macht, dass das aus Zivilisten bestehende Komitee, von dessen Existenz er während des Befreiungskriegs um Cuneo nie etwas gehört habe, nun in Ruhe beraten könne, während er als Soldat im Krieg schnelle und gewagte Entscheidungen zu treffen gehabt habe, lässt erkennen, dass ihn die mangelnde Anerkennung seiner militärischen Leistungen, auf die er sich viel einbildete, tief getroffen haben musste.[21] Nachdem ihm 1947 die Stadt Alba die Ehrenbürgerwürde verliehen hatte, sah er dort ein aussichtsreicheres Betätigungsfeld, um an seinem Nachruhm zu arbeiten. Er setzte sich daher nach seiner Ernennung zum Ehrenbürger Albas persönlich dafür ein, dass die Stadt, der 1946 von der Militärkommission des Piemont eine Silbermedaille für militärische Tapferkeit verliehen worden war („medaglia d'argento al valor militare"), auf eine Goldmedaille hochgestuft würde. Der seit dem späten 18. Jahrhundert existierende Orden für militärische Tapferkeit wurde nach der Befreiung vom Faschismus ab 1946 von der neuen Republik auch ganzen Städten und Regionen verliehen, die sich im antifaschistischen Kampf besonders ausgezeichnet hatten. Unter den ersten Städten, die eine Goldmedaille für besondere Tapferkeit im Befreiungskampf erhielten, befand sich ausgerechnet Cuneo, die Stadt, deren CLN Mauri im Mai 1945 für nicht bekannt genug gehalten hatte, um Stadtkommandant zu werden. Am 1. August 1947 wurde der Stadt offiziell die Goldmedaille verliehen, zu deren Begründung es u. a. hieß, Cuneo habe während der zwanzig Monate des Befreiungskampfes ‚ununterbrochen in den Bergen und in der Ebene den Partisanenkrieg befördert, organisiert und unterstützt' und sei das ‚großzügige Herz und das kluge Gehirn' dieses Kriegs gewesen („promosse, organizzò, sostenne con animo indomito e costante, nelle montagne e nelle pianure della

21 Vgl. Mauri, *Partigiani penne nere*, 224: „[…] ho avuto modo di riflettere che la normalità sta rapidamente tornando, che non c'è più il nemico alle calcagna che costringe a prendere decisioni rapide e avventate. Adesso le decisioni possono essere veramente approfondite e maturate. Infatti, il CNL provinciale di Cuneo mi manda a dire che, dopo lunga e laboriosa discussione, è spiacente di non poter riconoscere la mia nomina perché non mi ritiene sufficientemente conosciuto, nella provincia, per poter assumere un compito così grave e delicato".

provincia, la guerra partigiana, di cui fu il cuore generoso ed il cervello sagace").[22] Drei Monate später, am 12.11.1947, wurde Mauri die Ehrenbürgerschaft der Stadt Alba verliehen. Fortan setze er sich mit großem Eifer dafür ein, dass auch Albas Leistungen während der Resistenza mit einer Goldmedaille bedacht würden: „fu [...] il più fervido sostenitore della concessione della Medaglia d'Oro al Valor Militare alla città di Alba".[23] In einem offenen Brief an die Militärkommission des Piemont, in dem Mauri die Tugenden Albas im Widerstandskampf aufzählte und Alba als den Hauptort der Langhe auch wegen des symbolischen Werts für die gesamte Region für die Goldmedaille empfahl, schien er sich zunächst an der Begründung für die Goldmedaille für Cuneo zu orientieren. Im Text zu Cuneos Ehrung hieß es:

> Dal primo momento della lotta sino alla liberazione, offrendo prodigalmente al movimento partigiano il fiore dei suoi figli, non piegando dinanzi all'oppressione inumana, sopportando fortemente pene e sacrifici, fu esempio, simbolo, guida, espressione delle virtù militari e dei valori civili della resistenza. 2000 caduti, 1000 assassinati, 2200 invalidi, 1400 deportati costituiscono il suo glorioso serto stillante sangue purissimo di eroi [...].[24]

Es wurde also der Vorbildcharakter Cuneos („esempio, simbolo, guida") vom ersten Moment des Widerstandskampfes bis zur Befreiung betont, während die Opfer nach Kategorien bedacht, mit Zahlen versehen und mit an die Passion Christi anklingender Rhetorik verdeutlicht wurden („2000 caduti, 1000 assassinati, 2200 invalidi, 1400 deportati"; „serto stillante sangue"). In Mauris Antragstext für die Stadt

---

22 Vgl. den vollständigen Begründungstext auf der Seite des italienischen Präsidialamtes, https://www.quirinale.it/onorificenze/insigniti/18372 (letzter Zugriff: 01.09.2022): „Fedele alle sue antiche glorie guerriere ed alla sua forte tradizione patriottica, consacrava ogni sua migliore energia al movimento di resistenza. Per venti mesi ininterrotti, possente e paziente, la Città dei sette assedi promosse, organizzò, sostenne con animo indomito e costante, nelle montagne e nelle pianure della provincia, la guerra partigiana, di cui fu il cuore generoso ed il cervello sagace. Dal primo momento della lotta sino alla liberazione, offrendo prodigalmente al movimento partigiano il fiore dei suoi figli, non piegando dinanzi all'oppressione inumana, sopportando fortemente pene e sacrifici, fu esempio, simbolo, guida, espressione delle virtù militari e dei valori civili della resistenza. 2000 caduti, 1000 assassinati, 2200 invalidi, 1400 deportati costituiscono il suo glorioso serto stillante sangue purissimo di eroi, dalla Patria riconoscente consacrati all'immortalità. Cinta d'assedio e presa d'assalto dagli stessi suoi figli partigiani, unendo l'impeto degli assalitori all'insurrezione concorde dei cittadini, con una battaglia di quattro giorni per le strade insanguinate, seppe con le sole sue forze risolvere l'abbraccio filiale dell'ottavo assedio nel trionfo della liberazione. 8 settembre 1943–29 aprile 1945".

23 So zu lesen im biographischen Eintrag, den das Centro Studi Beppe Fenoglio Mauri gewidmet hat, vgl. http://66.71.130.161/Personaggi/personaggi_schedad1fd.html?ID=62 (letzter Zugriff: 01.09.2022).

24 https://www.quirinale.it/onorificenze/insigniti/18372 (letzter Zugriff: 06.09.2022).

Alba findet sich eine ähnlich aufgebaute Argumentation, wenn auch ohne Zahlen: „Alba, quale capitale delle Langhe, è il simbolo di tutti i paesi e della gente di tutta quella laboriosa plaga che tutto ha dato alla causa della Liberazione: partigiani valorosi, caduti, deportati, immenso contributo quindi di sangue e di beni".[25] Aus diesen Gründen erschien Mauri die Umwandlung der Silber- in eine Goldmedaille als „un doveroso riconoscimento del contributo che la gente ed i paesi delle Langhe hanno dato alla Patria nella lotta per la Libertà".[26] Von der Freiheit des Vaterlands, für das Alba und die Langhe so große Opfer gebracht hätten, konnte er dann überleiten zu seinem persönlichen Anteil daran, nämlich zu den dreiundzwanzig Tagen der Partisanenherrschaft in Alba, und dabei erneut den militärisch unsinnigen und von den anderen Partisaneneinheiten scharf kritisierten Entschluss, die Stadt gegen die faschistische Übermacht zu verteidigen, symbolpolitisch ausnutzen, indem er, ohne Cuneo zu erwähnen, den Primat des antifaschistischen Widerstands im Piemont für Alba beanspruchte: „Quella libertà che Alba, prima fra le città del Piemonte, seppe conquistare, mantenere per 23 giorni e difendere contro la dominazione nazifascista, preferendo infine il combattimento impari all'offerta resa".[27]

Mauris Bemühungen waren von Erfolg gekrönt, und am 13. November 1949, ziemlich genau fünf Jahre nach dem Ende der dreiundzwanzig Tage, kam der italienische Staatspräsident Luigi Einaudi persönlich nach Alba, um der Stadt die Goldmedaille zu verleihen. Um kurz nach neun am Morgen kam er mit dem Zug aus Rom am Bahnhof an und wurde dann in einem Konvoi mit dem Auto zum Dom gefahren.[28] Noch bevor er ins Rathaus ging, wohnte er um 9.30 Uhr einer Messe im Dom bei, die der neue Bischof, Carlo Stoppa, seit März 1949 Grassis Nachfolger, zum Gedächtnis an die Gefallenen zelebrierte. Der Bischof segnete dann das Stadtbanner, bevor der Präsident sich zunächst zu Fuß ins direkt neben dem Dom gelegene Rathaus begab. Von dort wurde er nach einem kurzen Aufenthalt mit dem Auto zur fünfhundert Meter entfernten Piazza Savona (heute Piazza Michele Ferrero) gefahren, um dort die Zeremonie zu eröffnen. Empfangen wurde der Präsident auf dem Platz von diversen Honoratioren, unter denen sich neben dem Bürgermeister

25 Vgl. den Wortlaut im biographischen Eintrag zu Mauri auf der Seite des Centro Studi Beppe Fenoglio, http://66.71.130.161/Personaggi/personaggi_schedad1fd.html?ID=62 (letzter Zugriff: 06.09.2022).

26 Centro Studi Beppe Fenoglio, http://66.71.130.161/Personaggi/personaggi_schedad1fd.html?ID=62.

27 Centro Studi Beppe Fenoglio, http://66.71.130.161/Personaggi/personaggi_schedad1fd.html?ID=62.

28 Vgl. das Protokoll des Besuchs im digitalen Archiv des Präsidialamts, Alba – Consegna della medaglia d'oro al V.M. alla città – Il Diario storico – Portale storico della Presidenza della Repubblica (quirinale.it), unter der Adresse: archivio.quirinale.it/aspr/diari/EVENT-002–000346/presidente/luigi-einaudi (letzter Zugriff: 02.09.2022).

von Alba, dem Präfekten von Cuneo und dem Bischof von Alba auch Enrico Martini Mauri befand. Nach kurzen Grußworten des Bürgermeisters und des Senators Teodoro Bubbio, die in ihren Ansprachen den „eroico passato" und „l'ammirevole comportamento di Alba in tutte le battaglie combattute per la conquista della libertà" priesen, ergriff Mauri persönlich als Hauptredner der Zeremonie das Wort. Auch er betonte das Heldentum der Stadt, „la vicenda dolorosa ma eroica della città di Alba durante il periodo della occupazione tedesca". Dass die Stadt vor allem von italienischen Faschisten und nicht von den Deutschen besetzt war, was natürlich allen Anwesenden bekannt war, unterschlug er und passte sich damit an die staatstragende Sprachregelung an, die den italienischen Bürgerkrieg zwischen 1943 und 1945 zugunsten eines nationalen, von der Democrazia Cristiana bis zu den Kommunisten reichenden Konsenses nicht als solchen benannte, sondern nur vom Kampf für die Freiheit und gegen die deutschen Besatzer sprechen wollte.[29] In auffälliger Verkehrung der Tatsache, dass Alba, verglichen mit anderen Gegenden der Langhe, abgesehen von den wenigen Stunden der aussichtslosen Verteidigung am 2. November 1944 und von den Tagen der Befreiung im April 1945, nur wenig nennenswerte Partisanenaktivitäten gesehen hatte, betonte Mauri in seiner Rede abschließend „la strenua lotta combattuta dalle formazioni partigiane nella zona delle Langhe ed in particolare nella città di Alba". Dem derart heroisierten Alba, repräsentiert durch das Stadtbanner, wurde dann durch den Staatspräsidenten in einer aus heutiger Sicht unfreiwillig komisch anmutenden Szene zu den Klängen der Nationalhymne die Goldmedaille für militärische Tapferkeit verliehen. Nachdem der Kommandant der Streitkräfte des Piemont die Begründung für die Verleihung verlesen hatte, deren Text ebenfalls Mauri verfasst hatte,[30] wurde das vom Bischof im Dom bereits gesegnete Stadtbanner auf die Tribüne getragen, vor den Staatspräsidenten gehalten und von diesem dann mit dem höchsten Militärorden

29 Vgl. zu diesem Prozess Filippo Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*, Bari 2016. Dass Fenoglio sich um diesen Konsens nicht kümmerte, obwohl er zu Mauris monarchistischen Partisanen gehörte, zeigt der ursprüngliche Titel, den er für seine Erzählungen aus der Kriegszeit gewählt hatte, nämlich *Racconti della guerra civile*, vgl. Negri Scaglione, *Questioni private*, 129.

30 Der von Mauri verfasste Begründungstext, der sich heute auf einer Tafel am Rathaus lesen lässt, lautet: „Città di Alba Medaglia d'oro al valor militare Centro delle Langhe ha vissuto l'epopea della lotta partigiana contro l'oppressore nazifascista simboleggiando l'eroismo e il martirio di tutta la regione rettasi a libertà per un mese veniva poi attaccata da preponderanti forze e con unanime decisione di popolo preferiva alla resa offerta dal nemico il combattimento a fianco dei suoi figli militanti nelle forze partigiane cosciente nel sacrificio fiera nella resistenza durante lunghi mesi di lotta confermava il retaggio delle centenarie tradizioni di valore guerriero, Alba 8 settembre 1943 25 Aprile 1945".

ausgezeichnet.[31] Der Begründungstext machte Alba erneut zum Symbol der gesamten Region („simboleggiando l'eroismo e il martirio di tutta la regione") und legte mit der Formulierung „rettasi a libertà per un mese" wieder die Deutung nahe, Alba habe die Faschisten kämpfend aus der Stadt vertrieben. Eine offensichtliche Lüge war schließlich die Behauptung, dass „[Alba] con unanime decisione di popolo preferiva alla resa offerta dal nemico il combattimento a fianco dei suoi figli militanti nelle forze partigiane", da die Entscheidung, die Stadt nicht kampflos an die Faschisten zurückzugeben, sondern deren Zerstörung und das Leben vieler Partisanen und Zivilisten zu riskieren, nicht per allgemeinem Votum von der Bevölkerung getroffen worden war, sondern der Stadt und den anderen Partisaneneinheiten von Mauri im Alleingang aufgezwungen wurde.

3 Die dreiundzwanzig Tage im offiziellen Diskurs und bei Fenoglio, 1949–1952

Die vor allem von Enrico Martini Mauri betriebene Heroisierung der dreiundzwanzig Tage der Partisanenherrschaft in Alba hatte mit dem Besuch des Staatspräsidenten und der Verleihung der Goldmedaille ihren offiziellen Höhepunkt erreicht. Vor diesem Hintergrund von staatstragendem Pathos wird die Aufregung verständlich, die knapp drei Jahre später das Erscheinen bei Einaudi von Fenoglios Erzählungsband mit den titelgebenden *Ventitre giorni della città di Alba* auslöste. Seit dem Sommer 1950 war Fenoglio, der nach seiner Rückkehr nach Alba in einer örtlichen Weinversandfirma zu arbeiten begonnen hatte, mit Einaudi in Kontakt, um seinen Roman *La paga del sabato* in der von Elio Vittorini soeben für den Turiner Verlag gegründeten Reihe „I Gettoni" unterzubringen.[32] *La paga del sabato* erzählt eine Geschichte von Ex-Partisanen, die nach Kriegsende nicht in eine bürgerliche Existenz zurückfinden und in die bewaffnete Kleinkriminalität abrutschen. Unter den Lektoren bei Einaudi war Italo Calvino der entschiedenste Befürworter des Romans, doch die letzte Entscheidung lag bei Vittorini, der sich gegen die *Paga del sabato* entschied, Fenoglio aber in seinem Ablehnungsschreiben anbot, stattdessen die Partisanenerzählungen in den „Gettoni" aufzunehmen, von denen be-

31 Vgl. den Text des Protokolls archivio.quirinale.it/aspr/diari/EVENT-002–000346/presidente/luigi-einaudi: „Il Gonfalone si inchina dinanzi al Capo dello Stato e QUESTI, nel commosso silenzio della Piazza, Lo decora della più alta ricompensa al valor militare" (letzter Zugriff: 06.09.2022).

32 Die Publikationsgeschichte der – von Vittorini schließlich abgelehnten – *Paga del sabato* und der *Ventitre giorni* ist dokumentiert im Fenoglio gewidmeten Kapitel in Bd. 1 von Vito Camerano (Hg.), *La storia dei 'Gettoni' di Elio Vittorini*, 3 Bde, Torino 2007.

sonders diejenige über die „Ventitre giorni della città di Alba“ sowohl Vittorini als auch Natalia Ginzburg und Italo Calvino sehr beeindruckt hatte.[33] Im Juni 1952 erschien der Band mit zwölf Erzählungen dann in einer Auflage von 1750 Exemplaren bei Einaudi. Bereits der eingangs zitierte erste Satz der Titelerzählung gab den distanzierten, unheroischen Ton vor: „Alba la presero in duemila il 10 ottobre e la persero in duecento il 2 novembre dell'anno 1944“. Wenn ‚sie' Alba am 10. Oktober mit zweitausend Mann (darunter zahlreiche Frauen) eingenommen hatten, wo waren dann die eintausendachthundert Männer und Frauen verschwunden, die am 2. November bei der Verteidigung nicht mehr dabei waren? Fenoglios Text gibt darauf eine für die Anhänger der heroischen Legende ernüchternde Antwort, wenn am Ende die endgültige Niederlage gegen die Faschisten beschrieben wird. Während den wenigen verbliebenen Partisanen, die im strömenden Regen verzweifelt gegen besser ausgerüstete und zahlenmäßig weit überlegene faschistische Soldaten durchzuhalten versuchen, telefonisch ständig Verstärkung angekündigt wird, die nie eintrifft, vertreibt sich eine große Anzahl Partisanen die Zeit fröhlich auf einem Dorffest in der Nähe und denkt nicht daran, zur Unterstützung nach Alba zurückzukehren:

> In quel medesimo giorno, a Dogliani ch'è un grosso paese a venti chilometri da Alba, c'era la fiera autunnale e in piazza ci sarà stato un migliaio di partigiani che sparavano nei tirasegni, taroccavano le ragazze, bevevano le bibite e riuscivano con molta facilità a non sentire il fragore della battaglia di Alba. Che così fu perduta alle ore due pomeridiane del giorno 2 novembre 1944.[34]

Nichts an Fenoglios Partisanen ist auf den ersten Blick heldenhaft oder in irgendeiner Weise vorbildlich: die Stadt wird – wie es den historischen Tatsachen, aber nicht der Heldenlegende entspricht – nicht von den Partisanen kämpfend erobert, sondern von den entnervten Faschisten im Zuge eines strategischen Rückzugs aufgegeben, der Einzug der buntscheckigen Partisanen in die Stadt gleicht einem Karnevalsumzug („Fu la più selvaggia parata della storia moderna: solamente di divise ce n'era per cento carnevali“),[35] die erste Handlung der Anführer besteht darin, die Stadtbevölkerung zusammenscheuchen zu lassen, um sich von ihr auf dem Balkon des Rathauses bejubeln zu lassen, während die erste Energie der Partisanen nach dem karnevalesken Einzug in die Stadt darauf verwendet wird, die beiden örtlichen Bordelle aufzusuchen, wobei sie von einer Schar von kleinen Jungs

33 Vgl. die bei Camerano (Hg.), *Storia dei 'Gettoni'*, Bd. 1, 351–412, abgedruckten Korrespondenzen zwischen Calvino, Vittorini, Ginzburg und Fenoglio zu den beiden Publikationsprojekten.

34 Fenoglio, *Ventitre giorni*, 18–19.

35 Fenoglio, *Ventitre giorni*, 4.

wie Popstars verfolgt werden: „Una torma, che ad ogni incrocio s'ingrossava, corse ai due postriboli della città, con dietro un codazzo di ragazzini che per fortuna si fermarono sulla porta ad attendere pazientemente che ne uscisse quel partigiano la cui divisa o la cui arma li aveva maggiormente impressionati".[36] Die Bordellpassage, die von mehreren prüden Rezensenten als besonders anstößig kritisiert wurde, enthielt zudem eine satirische Spitze gegen die Verleihung der militärischen Tapferkeitsmedaille an die Stadt, die den patriotischen Anhängern der heroischen Version der Befreiung von Alba nicht entgangen sein dürfte. Über die Prostituierten in den beiden Bordellen, die mit der entfesselten Partisanenkundschaft fertigwerden müssen, heißt es weiter im Text: „In quelle due case c'erano otto professioniste che quel giorno e nei giorni successivi fecero cose da medaglie al valore".[37] Nicht einmal drei Jahre nachdem in der beschriebenen pathetischen Zeremonie und im Zusammenspiel von Kirche und Staat die Stadt Alba, repräsentiert durch das Stadtbanner, vom Bischof gesegnet und vom Staatspräsidenten mit eben dieser Tapferkeitsmedaille ausgezeichnet worden war, die Fenoglios Text nun den Prostituierten für ihre erotischen Dienstleistungen verleihen wollte, kam eine solche ironische Assoziation für viele Leser offenkundig einem Sakrileg gleich.[38]

Doch auch über die Verwaltung, die die Kommandierenden der Partisanen in der Stadt einzurichten versuchen, äußert sich die Erzählstimme in Fenoglios Text hochironisch und weit entfernt vom Ton des selbstherrlichen militärischen Dezisionismus, mit dem Mauri über die Zeit der Partisanenherrschaft in Alba gesprochen hatte:

> [...] i comandanti sedevano davanti a gravi problemi di difesa, di vettovagliamento e di amministrazione civile in genere. Avevano tutti l'aria di non capircene niente, qualche capo anzi lo confessò in apertura di consiglio, segretamente si facevano l'un l'altro una certa pena perché non sapevano cosa e come deliberare. Comunque deliberarono fino a notte.[39]

Weder die einfachen Partisanen, die in den *Ventitre giorni* eher alberne Jugendliche als prinzipienfeste Kämpfer für hehre Ideale sind, noch deren Anführer, die als eitle, aber unfähige und überforderte Wichtigtuer erscheinen, entsprachen den

36 Fenoglio, *Ventitre giorni*, 6.

37 Fenoglio, *Ventitre giorni*, 6.

38 Davide Lajolo, der selbst in einer kommunistischen Partisaneneinheit im Piemont gekämpft und darüber bereits 1945 einen Erfahrungsbericht veröffentlicht hatte, hielt sich in seiner vernichtenden Kritik von Fenoglios Erzählungsband, die am 29.10.1952 in *L'Unità* erschienen war, besonders ausführlich an der Bordellepisode auf; vgl. den Wiederabdruck der Rezension in *L'Illuminista. Rivista di cultura contemporanea fondata e diretta da Walter Pedullà* 40–42 (2014) [Sondernummer Beppe Fenoglio, hg. v. Gabriele Pedullà], 174–175.

39 Fenoglio, *Ventitre giorni*, 7.

Erwartungen der Leserschaft. Auch die Bewohner von Alba werden als hilflose, verschreckte, nur auf ihre Ruhe bedachte, anonyme Masse dargestellt, die man nicht mit den heroischen Attributen in Verbindung bringen würde, die in den Reden zur Verleihung der Tapferkeitsmedaillen so großzügig verteilt wurden. Diesen vermeintlichen Mangel an Idealen, der Fenoglios Figuren auszeichne, kritisierten viele der ersten Leser der Erzählungen, darunter Giorgio Guazzotti in der kommunistischen Tageszeitung *L'Unità* (12.08.1952), der der Titelerzählung eine politisch dubiose Anteilslosigkeit in der Personenzeichnung vorwarf: „[…] lo stesso lungo racconto che fa un po' rapidamente la cronaca – ed il piglio troppo sbrigativo ne è il difetto più grosso – del breve periodo in cui i partigiani occuparono Alba, dà – con il titolo – questo tono 'qualunquista' al resto del libro."[40] Noch schärfer attackierte Davide Lajolo im Oktober 1952 Fenoglios Erzählungsband, an dem ihn, wie Guazzotti, die fehlenden Ideale der dort geschilderten Partisanen empörten: „Fenoglio […] ci presenta degli strani partigiani, che stanno fra la caricatura e il picaresco, che combattono per avventura o addirittura per niente e per nessuno".[41] In seinem Tagebuch erläutert Lajolo, der gleichzeitig mit Fenoglio in den Langhe im Bürgerkrieg gekämpft hatte, allerdings auf der Seite der kommunistischen Garibaldi-Partisanen, die Hintergründe, die ihn besonders an der Schilderung der Partisanenherrschaft in Alba störten. Obwohl er zu denen gehört hatte, die Mauris Beschluss, die Stadt einzunehmen und am Ende zu verteidigen, für einen Fehler hielten, ertrug er die unheroische Beschreibung der Besetzung der Stadt durch die Partisanen nicht und hielt sie, wie bereits Guazzotti, für politisch reaktionär:

> […] questo racconto di Beppe che ha fatto la Resistenza accanto a me, sulle Langhe, mi è parso aiutare chi s'affanna a denigrarci. Noi garibaldini avevamo osteggiato la decisione di Mauri, il comandante dei Badogliani, di volere occupare la città di Alba. Le nostre forze partigiane non erano ancora in grado di difendere le città che avremmo certo riperduto portando scoramento nei combattenti e nella popolazione, come sosteneva Fenoglio in quelle pagine. Ma

40 Giorgio Guazzotti, „Partigiani in Alba", *L'Unità*, edizione di Torino (12.08.1952), hier zit. nach *L'Illuminista* 40–42 (2014) [Sondernummer Beppe Fenoglio], 168–170, Zit. 169–170. Das von Guazzotti vewendete Wort „qualunquista" ('beliebig') verwies 1952 deutlich auf die populistische, aus monarchistischen und faschistischen Elementen bestehende Bewegung des Journalisten Guglielmo Giannini und unterstellte Fenoglios Stil eine zumindest fragwürdige politische Motivation. Zu Gianninis Bewegung „L'Uomo qualunque", die von 1944 bis 1948 existierte, vgl. Sandro Setta, *L'Uomo qualunque, 1944–1948*, Bari/Roma 2005, sowie Carlo Maria Lomartire, *Il qualunquista. Guglielmo Giannini e l'antipolitica*, Milano 2010.

41 Davide Lajolo, „Ultime in libreria", *L'Unità*, edizione di Milano (29.10.1952), hier zit. nach *L'Illuminista* 40–42 (2014) [Sondernummer Beppe Fenoglio], 174–175.

> perché descrivere l'occupazione come una carnevalata? I partigiani come soldati di ventura e l'abbandono della città come una fuga di fronte ai fascisti?[42]

Bemerkenswert an dieser Notiz ist, dass sie Fenoglio zugesteht, die negativen Auswirkungen der gescheiterten Besetzung richtig gesehen und geschildert zu haben („come sosteneva Fenoglio in quelle pagine"), dass sie sich aber trotzdem an der unheroischen Darstellung stört, die doch nur die konsequente stilistische Entsprechung dieses Scheiterns ist. Selbst ein enger Freund wie Pietro Chiodi, Fenoglios ehemaliger Philosophielehrer, der selbst als Partisan gekämpft hatte, äußerte sich ratlos über den „impegno stilistico" seines ehemaligen Schülers. Beim Erscheinen der *Ventitre giorni* habe er zunächst nicht verstanden, was Fenoglios Motivation gewesen sei, die Ereignisse auf derart ironisch distanzierte und unpersönliche Weise zu schildern, zumal er aus dem beinahe täglichen Umgang mit Fenoglio in Alba wisse, wie ernst dieser persönlich die Werte der Resistenza nehme: „[…] mi impediva di capire il modo in cui Fenoglio aveva trattato la materia partigiana, l'assenza completa nei suoi personaggi di quei 'valori' che io sapevo così gelosamente custoditi nella rimemorazione della sua attiva partecipazione e nel rimpianto dei suoi amici scomparsi".[43] Dass Fenoglio eine stilistische Wahl getroffen habe, die durch seine literarischen Überzeugungen motiviert gewesen sei und dass diese Überzeugungen seinen politischen und moralischen Prinzipien nicht widersprechen müssen, aber auch nicht deren direkter Ausdruck zu sein haben, sei ihm erst später aufgegangen.

Fenoglios Darstellung der Einnahme der Stadt Alba durch die Partisanen, die aller patriotischen Rhetorik zuwiderlief und sich diskret, aber deutlich vernehmbar auch über die Tapferkeitsmedaille für die Stadt lustig machte, für die sich sein ehemaliger Partisanenkommandant Mauri so bemüht hatte, fand bei ihrem Erscheinen zwar auch verständnisvollere Leser und vor allem Leserinnen,[44] aber die Verstörung, die sein Text sieben Jahre nach Kriegsende und nicht einmal drei Jahre nach der Verleihung der Tapferkeitsmedaille an die Stadt Alba auslöste, war deutlich.

---

42 Davide Lajolo, *Ventiquattro anni. Storia spregiudicata di un'uomo fortunato*, Milano 1981, hier zit. nach *L'Illuminista* 40–42 (2014) [Sondernummer Beppe Fenoglio], 102–103.

43 Pietro Chiodi, „Fenoglio, scrittore civile", *La Cultura* 3 (1965), hier zit. nach Pietro Chiodi, *Beppe Fenoglio e la Resistenza*, 39.

44 Eine begeisterte Leserin war Anna Banti, die in der 1950 von ihr und ihrem Mann, dem Kunsthistoriker Roberto Longhi, gegründeten Zeitschrift *Paragone* im Oktober 1952 eine ausgesprochen positive Rezension der *Ventitre giorni* publizierte; vgl. den Wiederabdruck in *L'Illuminista* 40–42 (2014) [Sondernummer Beppe Fenoglio], 175–176.

4 Literarische Konsekration und Kulturtourismus

Die nach Fenoglios Tod aus dem Nachlass publizierten Texte, besonders die *Questione privata* und der *Partigiano Johnny*, haben ab den 1960er Jahren dazu beigetragen, dass der Autor der *Ventitre giorni* als eine der bedeutendsten literarischen Stimmen zur Resistenza erkannt wurde. Dazu trug erheblich das Vorwort bei, das Italo Calvino 1964 der Neuauflage seines eigenen, zuerst 1947 erschienenen Resistenzaromans *Il sentiero dei nidi di ragno* voranstellte und in dem er Fenoglios *Una questione privata* als den definitiven Roman über den Partisanenkrieg bezeichnete, den alle Autoren seiner Generation gerne geschrieben hätten. Auch die Stadt Alba ehrte ihren nach seinem Tod immer berühmter werdenden Autor ab den 1990er Jahren in einer Weise, die den Stadtraum zunehmend um die Erinnerung an Fenoglio und seine Werke organisierte. Im Oktober 1994, fünfzig Jahre nach den Ereignissen der dreiundzwanzig Tage, schenkte der Bildhauer und Ex-Partisan Umberto Mastroianni der Stadt eine große Skulptur, die an zentraler Stelle zwischen dem Dom San Lorenzo und Fenoglios ehemaligem Wohnhaus auf der piazza Rossetti aufgestellt wurde. Das abstrakte Denkmal, das wie Fenoglios Erzählung *I ventitre giorni della città di Alba* heißt und an eine Explosion erinnert, trägt auf seinem Sockel ein Zitat aus Fenoglios *Partigiano Johnny* („Johnny pensò che un partigiano sarebbe stato come lui, ritto sull'ultima collina, guardando la città, la sera della sua morte. Ecco l'importante: che ne rimanesse sempre uno") und stellt somit Fenoglios Werk in dreidimensionaler Form ins Zentrum der Stadt.[45] 1997 wurde dann das ehemalige Wohnhaus der Familie Fenoglio, in dem sich auch die Metzgerei von Fenoglios Eltern befand, in das Centro studi Beppe Fenoglio umgewandelt. 2002, zum achtzigsten Geburtstag des Autors, begann eine bis heute anhaltende Beschilderung der Stadt mit Informationstafeln, die auf besondere „luoghi fenogliani", Fenoglio-Orte, im Stadtinneren und zunehmend auch in den von Fenoglio beschriebenen oder besuchten Orten in den Langhe hinweisen und sich zu „percorsi fenogliani" fügen, also Fenoglio-Wegen, entlang derer man auf den Spuren von Fenoglios Leben und Werk durch Alba und Teile der Langhe spazieren und wandern kann.[46] Die „percorsi" gehen auf eine Initiative der Stadt Alba, der Region Piemonte und des Tourismusbüros von Alba, Bra, Langhe und Roero zurück und haben zum Fenoglio-Jahr 2022 ihre Fortsetzung und Monumentalisierung in den ein

45 Vgl. die Beschreibung des Denkmals und die Biographie Mastroiannis unter https://www.centrostudibeppefenoglio.it/it/articolo/9-10-953/arte/scultura/i-ventitre-giorni-della-citta-di-alba (letzter Zugriff: 07.09.2022).

46 Ein pdf des Prospekts mit den verschiedenen Routen ist abrufbar unter https://www.centrostudibeppefenoglio.it/cgibin/percorsialba.pdf (letzter Zugriff: 07.09.2022).

Jahr dauernden Aktivitäten zur Feier des hundertsten Geburtstags Fenoglios gefunden. Einer der Rundgänge ist den Fluchtwegen in den Bergen der Langhe gewidmet, auf denen der Partisan Fenoglio im November und Dezember 1944, nach dem Rückzug aus Alba, während Wehrmacht, SS und italienische Faschisten in den Langhe Jagd auf die verbliebenen Partisanen machten und Tausende von Menschen ermordeten, tage- und nächtelang laufend und sich versteckend sein Leben retten konnte. Im *Partigiano Johnny* hat Fenoglio diese Flucht später literarisch verarbeitet, weshalb die Route heute „Il sentiero del partigiano Johnny" heißt. Die Wanderung, die auch unter friedlichen Bedingungen, bei gutem Wetter und mit gutem Schuhwerk anspruchsvoll ist, vermittelt eine vage Vorstellung von den Umständen, unter denen die Partisanen in winterlicher Kälte bei Schnee und Regen vor den deutschen und italienischen Mördertruppen um ihr Leben laufen mussten. Sie zeigt aber auch die Entwicklung der Erinnerung an den Partisanenkrieg von 1952 bis heute: Während sich Davide Lajolo 1952 noch darüber ereifern konnte, dass Fenoglio in den *Ventitre giorni* realitätsgetreu die fliehenden Partisanen schildert, ist die Route der Flucht Johnnys vor den Nazis und Faschisten heute eine Attraktion für natur- und kulturbewusste Touristen in den Langhe.[47] Die offizielle Erinnerung an den Partisanenkrieg, wie sie mittlerweile von Stadt und Region befördert wird, ist spätestens mit den Hundertjahrfeierlichkeiten in weiten Teilen kondensiert in der literarischen Gestalt, die Fenoglio dieser Erinnerung verliehen hat. Aber wenn das bedeutet, dass eine skeptische, unpathetische und literarisch raffinierte Sicht auf die Dinge die militaristisch-patriotische Erinnerungspolitik nachhaltig verdrängt hat, ist das zumindest keine Verschlechterung.

Literaturverzeichnis

Bermani, Cesare, *Bella Ciao. Storia e fortuna di una canzone. Dalla Resistenza italiana all'universalità delle resistenze*, Novara 2020.

Camerano, Vito (Hg.), *La storia dei 'Gettoni' di Elio Vittorini*, 3 Bde, Torino 2007.

Chiodi, Pietro, *Banditi* [zuerst 1946], Torino 2015.

Chiodi, Pietro, „Leonardo Cocito. Nel decimo anniversario della morte", *La Voce* (28. 09. 1952), 3, wiederabgedruckt in Pietro Chiodi, *Beppe Fenoglio e la Resistenza.* A cura di Cesare Pianciola. Prefazione di Alberto Cavaglion. Con un saggio di Gabriele Pedullà, Roma 2020, 47–51.

Fenoglio, Beppe, „I ventitre giorni della città di Alba", in: ders., *I ventitre giorni della città di Alba.* Introduzione di Davide Longo. Presentazione di Dante Isella, Torino 2022, 3–20.

Fenoglio, Beppe, *Primavera di bellezza*, Torino 1991.

Flores, Marcello/Franzinelli, Mimmo, *Storia della Resistenza*, Bari/Roma 2019.

47 Auch diese Route ist über die Seite der Geburtstagsfeierlichkeiten als pdf erhältlich: https://www.centrostudibeppefenoglio.it/cgibin/partigiano_johnny.pdf (letzter Zugriff: 07. 09. 2022).

Focardi, Filippo, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*, Bari 2016.
Gentile, Carlo, *Wehrmacht und Waffen-SS im Partisanenkrieg: Italien 1943–1945*, Paderborn/München 2008.
Grassi, Luigi Maria, *La tortura di Alba e dell'Albese*, Cinisello Balsamo 1994.
Lemmes, Fabian, „Zwangsarbeit im besetzten Europa. Die Organisation Todt in Frankreich und Italien, 1940–1945", in: Andreas Heusler/Mark Spoerer/Helmuth Trischler (Hg.), *Rüstung, Kriegswirtschaft und Zwangsarbeit im „Dritten Reich"*, München 2010, 219–252.
Lingen, Kirsten von, *Kesselrings letzte Schlacht. Kriegsverbrecherprozesse, Vergangenheitspolitik und Wiederbewaffnung: Der Fall Kesselring*, Paderborn/München 2004.
Lomartire, Carlo Maria, *Il qualunquista. Guglielmo Giannini e l'antipolitica*, Milano 2010.
Mauri, Enrico Martini, *Partigiani penne nere. Boves – Val Maudagna – Val Casotto – Le Langhe*, Torino 2016.
Negri Scaglione, Piero, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio. Nuova edizione*, Torino 2022.
Pavone, Claudio, *Una guerra civile. Saggio sulla moralità nella Resistenza*, Torino 1991.
Pedullà, Gabriele (Hg.), *L'Illuminista. Rivista di cultura contemporanea fondata e diretta da Walter Pedullà* 40–42 (2014) [Sondernummer Beppe Fenoglio].
Peli, Santo, *Storia della Resistenza in Italia*, Torino 2017.
Peli, Santo, *La Resistenza in Italia. Storia e critica*, Torino 2021.
Schreiber, Gerhard, *Deutsche Kriegsverbrechen in Italien. Täter – Opfer – Strafverfolgung*, München 1996.
Setta, Sandro, *L'Uomo qualunque, 1944–1948*, Bari/Roma 2005.
Zubbini, Ezio, *Islafran. Storia di una formazione partigiana internazionale nelle Langhe*, Torino 2015.

Onlinequellen

archivio.quirinale.it/aspr/diari/EVENT-002–000346/presidente/luigi-einaudi (letzter Zugriff: 02. 09. 2022).
http://66.71.130.161/Personaggi/personaggi_schedad1fd.html?ID=62 (letzter Zugriff: 01. 09. 2022).
https://www.beppefenoglio22.it/ (letzter Zugriff: 17. 08. 2022).
https://www.centrostudibeppefenoglio.it/it/ (letzter Zugriff: 17. 08. 2022).
https://www.centrostudibeppefenoglio.it/cgibin/partigiano_johnny.pdf (letzter Zugriff: 07. 09. 2022).
https://www.centrostudibeppefenoglio.it/cgibin/percorsialba.pdf (letzter Zugriff: 07. 09. 2022).
https://www.centrostudibeppefenoglio.it/it/articolo/9-10-953/arte/scultura/i-ventitre-giorni-della-citta-di-alba (letzter Zugriff: 07. 09. 2022).
https://lanostrastoria.corriere.it/2018/07/10/la-vera-storia-di-bella-ciao-che-non-venne-mai-cantata-nella-resistenza/ (letzter Zugriff: 27. 08. 2022)
https://www.quirinale.it/onorificenze/insigniti/18372 (letzter Zugriff: 01. 09. 2022).

Tobias Berneiser

Emmanuel Roblès und das von den Alliierten besetzte Neapel (1944)

Zur literarischen Repräsentation der okkupierten Stadt im Anschluss an Curzio Malaparte und John Horne Burns

Abstract: The occupation of Naples by the Allies, which began on October 1, 1943, has been dealt with several times in literary and cinematic media. This article considers the novel *Le Vésuve* (1961) by Emmanuel Roblès, which has so far largely been ignored by researchers, and which represents the experiences of a French soldier in occupied Naples in 1944. Referring to Mary Louise Pratt's concept of the "contact zone", the representation of the city as a space of asymmetrical power relations between occupiers and occupied, which Roblès critically questions in his novel, will be interpreted. Likewise, intertextual references to the previously written works *La pelle* (1949) by Curzio Malaparte and *The Gallery* (1947) by John Horne Burns will be elaborated.

Keywords: Naples; Roblès, Emmanuel; Malaparte, Curzio; Burns, John Horne; War; Occupation.

1 Neapel 1943/44

Als die alliierten Truppen am 1. Oktober 1943 in Neapel einmarschieren, finden sie eine Stadt vor, deren Einwohner bereits in den vorausgehenden vier Tagen die deutschen Besatzer in einem erbitterten Straßenkampf zurückdrängen konnten. Wesentlich intensiver als dem als „le Quattro Giornate di Napoli" ins kollektive Gedächtnis eingegangenen Befreiungskampf der Neapolitaner haben sich Literatur und Film der anschließenden alliierten Okkupation der ersten befreiten Metropole auf dem europäischen Kontinent gewidmet.[1] Das mit Abstand bekannteste literarische Zeugnis über die Okkupation Neapels durch die Alliierten stellt der skandalträchtige autofiktionale Roman *La pelle* (1949) von Curzio Malaparte dar, der 1981

1 Zur Aufarbeitung der *Quattro Giornate di Napoli* vgl. Ugo Maria Olivieri et al., *L'onda della libertà. Le Quattro Giornate di Napoli tra storia, letteratura e cinema*, Napoli 2015. Für Studien zum Übergang Neapels vom Faschismus in den republikanischen Nachkriegsstaat vgl. den Band *Alle radici del nostro presente. Napoli e la Campania dal fascismo alla Repubblica (1943–1946)*, Napoli 1986.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-017

von Liliana Cavani auch für die Kinoleinwand adaptiert wurde.[2] Aus italienischer Perspektive lassen sich außerdem neben dem Theaterstück *Napoli millionaria!* (1945) von Eduardo De Filippo die Neapel-Episode aus Roberto Rossellinis Film *Paisà* (1946), ausgewählte Erzählungen aus Domenico Reas *Spaccanapoli* (1947), die Romane *Speranzella* (1949) und *Vesuvio e pane* (1952) von Carlo Bernari, die Filmkomödie *Il re di Poggioreale* (1961) von Duilio Coletti sowie der autobiographische Roman *Satyricon a Napoli '44* (2014) von Roberto De Simone hervorheben.[3] Die Verhältnisse der okkupierten Stadt Neapel haben zudem Eingang in die Literatur der alliierten Besatzungsmächte USA und Großbritannien gefunden: Hier sind vor allem *The Gallery* (1947) des US-Amerikaners John Horne Burns sowie verschiedene autobiographische Werke von in Neapel stationierten Soldaten zu nennen, unter denen vor allem die Kriegsmemoiren *Naples '44. An Intelligence Officer in the Italian Labyrinth* (1978) des britischen Autors Norman Lewis hervorragen.[4]

In den ersten beiden Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts ist speziell im anglo-amerikanischen Raum ein erneutes Interesse an den Texten dieses Korpus zu verzeichnen, das sich in Neuauflagen von Burns' *The Gallery* (2004) und Lewis' *Naples '44* (2002) sowie einer englischen Neuübersetzung von Malapartes *La pelle* (2013) niederschlägt, und das von Ruth Glynn mit der zeitgenössischen Präsenz der Okkupationsthematik im öffentlichen Diskurs angesichts der US-militärischen Besatzungen in Afghanistan und im Irak in Verbindung gebracht wird.[5] In diesem Rahmen lässt sich auch auf Francesco Patiernos dokumentarischen Film *Naples '44* aus dem Jahr 2016 verweisen, der die Okkupationsphase der Alliierten in Neapel aus der Perspektive Norman Lewis' nacherzählt, indem er Teile aus dessen literarischen Tagebuchaufzeichnungen – hier gelesen von der Stimme des britischen Schauspielers Benedict Cumberbatch – mit zeitgenössischem Bildmaterial und Aus-

2 Unter den zahlreichen Arbeiten zum Leben und literarischen Werk Curzio Malapartes sei hier stellvertretend auf die neuere Monographie von Franco Baldasso, *Curzio Malaparte, la letteratura crudele.* Kaputt, La pelle *e la caduta della civiltà europea*, Roma 2019 verwiesen. Zu Liliana Cavanis filmischer Adaptation von *La pelle* vgl. Ruth Glynn, „Engendering Occupation: The Body as Warzone in Liliana Cavani's *La pelle*", *Romance Notes* 55/3 (2015), 345–355.

3 Für einen Überblick über die Thematisierung der Befreiung Neapels in der Literatur sowie eine kurze Besprechung mancher der genannten Werke vgl. John Gatt-Rutter, „Naples 1944: Liberation and Literature", in: John Anthony Davis (Hg.), *Italy and America 1943–44. Italian, American and Italian American Experiences of the Liberation of the Italian Mezzogiorno*, Napoli 1997, 55–97.

4 Zur Perspektive US-amerikanischer Autoren vgl. Dianna Pickens „Captive Naples", in: Maurizio Ascari/Adriana Corrado (Hg.), *Sites of Exchange. European Crossroads and Faultlines*, Amsterdam 2010, 279–289.

5 Vgl. Ruth Glynn, „Naples and the Nation in Cultural Representations of the Allied Occupation", *California Italian Studies* 7/2 (2017), 1–28, hier: 1, https://escholarship.org/uc/item/1vp8t8dz (letzter Zugriff: 31.07.2022).

schnitten aus neorealistischen Filmen kombiniert. Die zuletzt wieder intensivere Beschäftigung mit der besetzten Stadt Neapel als Gegenstand literarisch-künstlerischer Repräsentation spiegelt sich auch in der Zunahme literatur- und kulturwissenschaftlicher Studien zu diesem Thema wider, unter denen neben den Arbeiten Ruth Glynns besonders die 2019 publizierte Monographie *Allied Encounters. The Gendered Redemption of World War II Italy* von Marisa Escolar hervorragt. Escolars Korpus umfasst sowohl italienische als auch englischsprachige Texte sowie Filme, deren Inszenierung der interkulturellen Begegnung von alliierten Besatzern und italienischen Bürgern die Wahrnehmung der Ambivalenz des Befreiungsbegriffs ermöglichen. So arbeitet sie heraus, wie die Diskurse der nationalen ‚Erlösung' (*redemption*) einerseits eine Feminisierung bzw. Sexualisierung der italienischen Nation und andererseits kolonialistisch-rassistische Denkschemata implizieren.[6]

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit dem bisher von der Forschung weitgehend unbeachteten Roman *Le Vésuve* (1961) von Emmanuel Roblès, der die Erlebnisse eines französischen Soldaten im besetzten Neapel des Jahres 1944 behandelt. Im Anschluss an eine Vorstellung der dem Roman implizit als intertextuelle Bezugspunkte dienenden Werke *La pelle* von Curzio Malaparte und *The Gallery* von John Horne Burns werden die Erfahrungen von Roblès' Protagonisten mit den Verhältnissen der okkupierten Stadt als Stationen eines Erlösungsnarrativs gedeutet: Das Leben in Neapel ermöglicht der Hauptfigur nicht nur ihre Traumata zu überwinden, sondern über die solidarische Identifikation mit der leidenden Menschheit auch die eigene Bestimmung im Krieg zu finden. Im Rekurs auf Mary Louise Pratts Begriff der *contact zone* wird die Stadt in diesem Zusammenhang als Raum asymmetrischer Machtbeziehungen zwischen Besatzern und Okkupierten interpretiert, die der Roman kritisch hinterfragt.

2 Pest und Wiedergeburt in Neapel: Malapartes *La pelle* und Burns' *The Gallery*

Die Veröffentlichung von *La pelle* ist zweifellos als ein Skandalerfolg zu werten: Malapartes literarische Darstellung des okkupierten Neapel rief nicht nur in kürzester Zeit eine Indizierung seitens der katholischen Kirche hervor, sondern bewegte die städtischen Autoritäten außerdem dazu, die Verbreitung des Buchs in Neapel sowie den dortigen Aufenthalt des Autors kurzerhand zu untersagen. Dieser

6 Vgl. Marisa Escolar, *Allied Encounters. The Gendered Redemption of World War II Italy*, New York 2019, 1–15.

„interesting case of cultural censorship“,[7] der sich in der Unterdrückung zahlreicher Passagen von *La pelle* in der ersten englischen Übersetzung fortsetzt, geht mit einer Ablehnung des Schriftstellers und Journalisten in der italienischen Intellektuellenszene der Nachkriegszeit einher, die dem Zeit seines Lebens zwischen den politischen Polen von Faschismus und Kommunismus beweglichen Malaparte vor allem seine vorübergehende Nähe zu den Anhängern Mussolinis vorhielt. Angesichts des sowohl in seinem ersten Hauptwerk *Kaputt* (1944) als auch im Nachfolgeroman verwendeten autofiktionalen Diskurses, der im Untertitel von *La pelle* durch den generischen Mischbegriff *Storia e racconto* gekennzeichnet ist, hat sich die Malaparte-Forschung lange Zeit mit der autobiographischen Dimension seines Œuvres beschäftigt.[8] Eine von biographischen Lektüren deutlicher abstrahierende Auseinandersetzung mit der ästhetischen Qualität seiner Werke hat erst in der wissenschaftlichen Malaparte-Rezeption der letzten Jahrzehnte eingesetzt und ist außerdem mit einer ‚Rehabilitation' des lange Zeit umstrittenen Autors in Italien einhergegangen.[9] Eine begünstigende Wirkung ist in diesem Zusammenhang sicherlich auch der Würdigung durch Milan Kundera zuzusprechen, der *La pelle* in *Une rencontre* (2009) als einen der bedeutendsten Romane des 20. Jahrhunderts beurteilt hat.[10]

Malapartes Repräsentation Neapels als interkultureller Begegnungsraum lässt sich mit dem von Mary Louise Pratt geprägten Begriff der *contact zone* beschreiben, den sie für „social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths“ verwendet.[11] Die hochgradige Asymmetrie der Machtverhältnisse im Neapel des Jahres 1944 steht im Vordergrund von *La pelle*, auch wenn die autofiktionale Erzählinstanz an verschiedenen Stellen zusätzlich ihre Erinnerungen an vorausgehende Kriegserfahrungen – u. a. in der Ukraine – aufgreift oder proleptisch auf Erlebnisse bei der Befreiung Norditaliens eingeht. Dabei wird das Aufeinandertreffen von Neapolitanern und alliierten Soldaten in

7 Vgl. Gatt-Rutter, „Naples 44“, 62.

8 Stellvertretend hierfür vgl. William Hope, *Curzio Malaparte. The Narrative Contract Strained*, Market Harborough 2000, sowie Sabine Witt, *Curzio Malaparte (1898–1957). Autobiographisches Erzählen zwischen Realität und Fiktion*, Frankfurt a. M. 2008.

9 Das wiedergewonnene Interesse an Malaparte lässt sich beispielsweise mit einem ihm eigens gewidmeten *Cahier de l'Herne* aus dem Jahr 2018 belegen: vgl. Maria Pia de Paulis-Dalembert (Hg.), *Curzio Malaparte*, Paris 2018. Neben einer kulturwissenschaftlichen und gendertheoretischen Aufarbeitung seines Werks in der neueren Malaparte-Forschung liegen mittlerweile auch Studien zum intermedialen Charakter seiner Romane vor: vgl. Elisa Martínez Garrido, „Tra scrittura e immagine: *La pelle* di Curzio Malaparte“, *Forum Italicum* 50/3 (2016), 1143–1160.

10 Vgl. Milan Kundera, „*La peau* : un archi-roman“, in: ders., *Une rencontre*, Paris 2009, 179–204.

11 Vgl. Mary Louise Pratt, „Arts of the Contact Zone“, *MLA Profession* (1991), 33–40, hier 34.

der mediterranen Metropole als ein pathologischer Zustand beschrieben, durch den die Stadt ab dem Tag ihrer Befreiung zum morbiden Raum wird: „La ‘peste’ era scoppiata a Napoli il 1° ottobre 1943, il giorno stesso in cui gli eserciti alleati erano entrati come liberatori in quella sciagurata città.“[12] Zwar impliziert die vom Erzähler diagnostizierte Pest auch die in Neapel fortschreitende Ansteckung durch Typhus oder Geschlechtskrankheiten, doch sie wird vor allem allegorisch als „una specie di peste morale“ beklagt, die „per prima cosa corrompeva il senso dell’onore e della dignità femminile“.[13] Als symptomatisch für diese ‚moralische Pest‘ wird die immense Verbreitung des Prostitutionswesens im besetzten Neapel angeführt, deren Ausmaße vom Erzähler in einer Detailliertheit geschildert werden, die den Skandalerfolg des Buchs begründet hat. Nahezu nüchterne, die unerhörten Begebenheiten quasi normalisierende Beschreibungen, wie die Neapolitaner ihre Frauen, Töchter und sogar kleine Kinder den sexuell begierigen Besatzern zum Verkauf anbieten, werden außerdem stellenweise von ironischen Zwischenbemerkungen unterbrochen. Gemäß den Ausführungen der Erzählinstanz trägt der moralische Niedergang der okkupierten Bevölkerung gar dazu bei, dass die Prostitution den Stellenwert einer „prova di amor di patria“ erhält: „tutti, uomini e donne, lungi dall’arrossirne, parevano gloriarsi della propria e della universale abbiezione.“[14] Mit dem Begriff der „abbiezione“ lässt sich auch Malapartes literarische Ausgestaltung des neapolitanischen Stadtraums kennzeichnen, deren Bildsprache häufig auf groteske Formen von Körperlichkeit, Blut, Exkremente sowie andere Elemente rekurriert, die sich, wie Glynn gezeigt hat, mit der von Julia Kristeva entwickelten Theorie zum Abjekten verbinden lässt.[15]

Die im Vordergrund des zweiten Kapitels „La vergine di Napoli“[16] stehende Episode um einen neapolitanischen Vater, der den Soldaten seine Tochter – die angeblich ‚einzige Jungfrau der Stadt‘ – als Attraktion zur Penetration mit dem Finger anbietet, deutet auf eine symbolische Sexualisierung der alliierten Okkupation hin, die sich somit als Penetrationsakt erfassen lässt. Das binäre Modell von Siegern und Besiegten, das die Erzählerfigur häufig aufgreift und mit dem sie ihre amerikanischen Soldatenfreunde konfrontiert, wird in *La pelle* jedoch ebenso unterminiert, wenn man im ersten Kapitel erfährt, dass die Neapolitaner nicht nur ihre eigenen Familienangehörigen zum Verkauf anbieten, sondern auch afroamerikanische Soldaten als ‚Wertanlage erwerben‘, die sie untereinander austauschen,

12 Curzio Malaparte, *La pelle. Storia e racconto*, hg. v. Caterina Guagni/Giorgio Pinotti, Milano 2010, 35.

13 Malaparte, *La pelle*, 37.

14 Malaparte, *La pelle*, 37.

15 Vgl. Glynn, „Naples and the Nation“, 9–10.

16 Vgl. Malaparte, *La pelle*, 47–63

um sich materiell an ihr zu bereichern.[17] Die autofiktionale Erzählerfigur „Curzio Malaparte“ hat als Verbindungsoffizier die Aufgabe, zwischen den Truppen der alliierten Siegermächte und den Einheimischen in Neapel zu vermitteln. Im Dialog mit seinen amerikanischen Kameraden ragt sein schwarzer Humor vor, der die Perspektive der alliierten Soldaten vereinzelt auf sprachlicher Ebene subvertiert, weshalb sich die Erzählerrede zuweilen auch in den von Pratt als „autoethnographic text“ definierten Diskurs einschreibt.[18] Speziell an den ihm als „più europeo che americano“ sowie als „*Christian gentleman*“[19] erscheinenden amerikanischen Colonel Jack Hamilton bindet den Erzähler eine brüderliche Freundschaft, weshalb die Forschung in der Beziehung der beiden Soldaten auch vereinzelt ein danteskes Narrativ erkannt hat, demzufolge „Malaparte“ als Vergil und Führer Jacks durch das infernale Neapel anzusehen sei.[20] Eine solche Lesart wirft die Frage nach einer Rettung aus der höllischen Welt des Krieges auf, deren Grausamkeiten weder bei der Darstellung der italienischen Verhältnisse noch bei jener anderer europäischer Kriegsschauplätze von Malaparte ausgespart werden. Die Omnipräsenz des Todes und des menschlichen Leids wird in *La pelle* durch christologische Vergleiche ergänzt, durch die eine Gruppe gekreuzigter Juden in der Ukraine, ein sterbender amerikanischer Soldat und der Hund des Erzählers im Kapitel „Il vento nero“[21] sowie schließlich eine unbestimmte Anzahl von Opfern mit den „migliaia e miglaia di Cristi“[22] identifiziert werden, die im Krieg ihr Leben gelassen haben. Dass der Opfertod dieser christologischen Figuren über einen Sinn und ein erlösendes Potential für das leidende Europa verfügt, wird vom Erzähler hingegen nicht in Aussicht gestellt, weshalb Franco Baldasso *La pelle* als Malapartes Plädoyer für eine Unvereinbarkeit der christlichen Eschatologie mit der technologischen Moderne interpretiert.[23] Selbst wenn es keine Aussicht auf Erlösung gibt, zeugen die wiederholten Bemühungen der Erzählerfigur, den ihr begegnenden Sterbenden in ihren letzten Lebensmomenten beizustehen, hingegen von einem Vertrauen in die

17 Vgl. Malaparte, *La pelle*, 26–30.

18 Den für die *contact zone* typischen „autoethnographic text“ versteht Pratt als „text in which people undertake to describe themselves in ways that engage with representations others have made of them. […] [T]hey involve a selective collaboration with and appropriation of idioms of the metropolis or the conqueror.“ Hinsichtlich ihrer Funktionsweise repräsentieren *autoethnographic texts* „an example of a conquered subject using the conqueror's language to construct a parodic, oppositional representation of the conqueror's own speech“ (vgl. Pratt, „Arts of the Contact Zone“, 35). Zur Anwendung von Pratts Konzept auf *La pelle* vgl. Glynn, „Naples and the Nation“, 6–7.

19 Malaparte, *La pelle*, 22.

20 Vgl. Baldasso, *Curzio Malaparte*, 70–71.

21 Vgl. Malaparte, *La pelle*, 157–189.

22 Malaparte, *La pelle*, 341.

23 Vgl. Baldasso, *Curzio Malaparte*, 64–66.

menschliche Fähigkeit zur „pietà“,[24] die als einziger Hoffnungsschimmer in Malapartes pessimistischer Diagnose zum Schicksal der europäischen Kultur aufscheint.

Das bereits 1947 veröffentlichte, jedoch lange Zeit kaum beachtete Werk *The Gallery*[25] des 1944 in Neapel stationierten amerikanischen Schriftstellers John Horne Burns unterscheidet sich von *La pelle* zwar dadurch, dass die Geschichten individueller Schicksale während des Zweiten Weltkriegs im Vordergrund stehen. Diese werden jedoch am Ende als Synekdochen für die gesamte Menschheit ausgewiesen und erhalten damit einen universellen Aussagecharakter: „And these people who became living portraits in this Gallery were synecdoches for most of the people anywhere in the world.“[26] Die intermediale Dimension der sich aus erzählten Porträts zusammensetzenden Text-Gallerie, die wiederum als Abbild der Welt gedeutet werden soll, muss darüber hinaus um einen architektonischen Bezugspunkt ergänzt werden, denn der Buchtitel bezieht sich außerdem auf die neapolitanische Passage Galleria Umberto I, die einen Handlungsort in den meisten der Erzählungen darstellt. Die Galleria Umberto I wird den Lesern im „Entrance“ betitelten Vorwort als ein interkultureller Begegnungsort des Jahres 1944 vorgestellt, wo alliierte Soldaten und italienische Einheimische miteinander in Kontakt treten und das soziale Leben Neapels stattfindet. Die süditalienische Metropole stellt das wichtigste, allerdings nicht einzige *setting* der Erzählungen von *The Gallery* dar, die auch in mediterranen Städten Nordafrikas situiert sind, von wo aus die alliierten Truppen nach Italien vordringen. Hinsichtlich der Struktur des Werks ist zwischen den beiden sich jeweils abwechselnden Erzählungsformen der *Portraits* und der *Promenades* zu unterscheiden, die paratextuell hinsichtlich ihres Fiktionsstatus voneinander abgegrenzt werden: Sind die neun *Portraits* und ihre Handlungsträger als „fictitious“ einzuordnen, so werden die acht *Promenades* eines sich von Casablanca über Fedala und Algiers bis hin nach Neapel bewegenden Ich-Erzählers demgegenüber als „based on fact“ charakterisiert.[27] Die meisten der fiktionalen Erzählporträts behandeln die Erfahrungen von Angehörigen des US-Militärs im besetzten Neapel und haben identitäre Krisen, persönliche Verzweif-

24 Zur „pietà“ in *La pelle* vgl. Gatt-Rutter, „Naples 44“, 65.

25 Zu *The Gallery* vgl. Escolar, *Allied Encounters*, 91–110; sowie Gatt-Rutter, „Naples 44“, 68–72. Burns' Werk hat in den letzten Jahren wieder Aufmerksamkeit im Rahmen der *gender* und *queer studies* gefunden, vgl. hierzu Clive Baldwin, „'The Orgasm of a Frigidaire': Male Sexuality and the Female Other in Post-World War II American Fiction“, in: Heather Ellis/Jessica Meyer (Hg.), *Masculinity and the Other: Historical Perspectives*, Newcastle upon Tyne 2009, 138–160.

26 John Horne Burns, *The Gallery*, New York 2004, 342.

27 Vgl. Burns, *The Gallery*, xiv. Angesichts der Anrede des Ich-Erzählers als „John“ lässt sich für die *Promenades* außerdem von einer autofiktionalen Dimension ausgehen.

lung sowie das Streben nach Glück und Liebe im Zuge der Kriegserfahrungen als Themen: „all the people in the Galleria were human beings in the middle of a war. They struck attitudes. Some loved. Some tried to love.“[28] Zwei der *Portraits* haben mit den Figuren Giulia und Momma auch Italienerinnen als Protagonistinnen: Während die junge Neapolitanerin Giulia sich vom Sittenverfall in ihrer Heimatstadt abgrenzen will und nach der wahren Liebe sucht, führt die gebürtige Mailänderin Momma eine Bar in der Galleria Umberto I, die vornehmlich von homosexuellen Soldaten und Italienern frequentiert wird. Bildet die Galleria mikrokosmisch eine eigene Stadt innerhalb der Metropole Neapel, so nimmt Mommas Bar als Treff interkultureller Begegnungen, Escolar zufolge, die besondere Funktion eines „trans-space where global and local co-exist“ ein.[29]

Eine besondere Aufmerksamkeit innerhalb der Erzählungen von *The Gallery* verdienen die *Promenades* des amerikanischen Ich-Erzählers auf seinem Weg von Nordafrika nach Neapel. Existentielle Ernüchterung und die kritische Auseinandersetzung mit seinem Dienst in der US-Armee führen ihn schon in der ersten *Promenade* zu einer identitären Selbsthinterfragung, die in den Bruch mit seinen amerikanischen Wurzeln mündet: „In the nineteen days of crossing the Atlantic, I remember that something happened to me inside. I didn't know what adjustment to make for where I was going but I think I died as an American.“[30] Sein ‚Tod als Amerikaner' korrespondiert mit einer harschen Kritik am US-amerikanischen Materialismus zu Beginn der siebten *Promenade*, in der er außerdem die Verbrechen seiner Landsleute gegenüber den Neapolitanern offen anspricht:

> I remember the crimes we committed against the Italians, as I watched them in Naples. In the broadest sense we promised the Italians security and democracy if they came over to our side. All we actually did was to knock the hell out of *their* system and give them nothing to put in its place.[31]

Trotz dieser Erkenntnisse wird Neapel dem Erzähler zum Erfüllungsort, sodass sich die gesamte sechste *Promenade* als eine regelrechte Liebeserklärung an die Stadt und ihre Kultur liest.[32] Am Ende seiner letzten *Promenade* schlendert er durch die Galleria Umberto I, die ihm als ‚Mutterleib' erscheint – „I remember that Galleria as something in me remembers my mother's womb“[33] – und sich somit als Ort einer

28 Burns, *The Gallery*, 342.
29 Vgl. Escolar, *Allied Encounters*, 96.
30 Burns, *The Gallery*, 18.
31 Burns, *The Gallery*, 260.
32 Vgl. Burns, *The Gallery*, 206–214.
33 Burns, *The Gallery*, 311.

symbolischen Wiedergeburt nach seinem ‚Tod als Amerikaner' deuten lässt. Diese Wiedergeburt steht im Zeichen der Liebe, deren wahres Wesen er erst in Neapel kennenlernt: „I remember that in Naples I learned that everything in life is a delusion, that all happiness is simply a desire for, and unhappiness a repining of, love. Nothing else matters."[34]

3 „Amore e Morte" in Neapel: *Le Vésuve* von Emmanuel Roblès

Das literarische Werk des in Oran als Sohn französisch-spanischer Eltern geborenen Emmanuel Roblès (1914–1995) zeugt einerseits vom deutlichen Einfluss des Existentialismus, der ihn mit seinem Freund Albert Camus verband.[35] Andererseits bekunden die über seine algerische Heimat hinausgehenden und sich über den gesamten Mittelmeerraum erstreckenden Schauplätze seiner Romane und Dramen Roblès' Identifikation mit der mediterranen Zivilisation und Kultur, als deren literarischer Vertreter er sich Zeit seines Lebens verstand.[36] Auch der Roman *Le Vésuve* von 1961 hat mit der süditalienischen Metropole Neapel eine mediterrane Hafenstadt als Handlungsort, wie auch in anderen literarischen Texten wird das besetzte Neapel von 1944 hier als *contact zone* und Raum interkultureller Begegnungen repräsentiert, den der Erzähler und Protagonist Serge Longereau[37] in den ersten Monaten des Jahres erkundet. Serge ist ein aus Algier gebürtiger Franzose, der im Zuge der alliierten Offensive in Italien erstmals den europäischen Kontinent betreten hat. Die Romanhandlung setzt ein, als er im Februar 1944 zum ersten Mal das Krankenhaus in Folge einer schweren Unfallverletzung verlassen kann und ihm ein mehrwöchiger Genesungsaufenthalt im okkupierten Neapel bevorsteht. In seiner Entwicklung entspricht Serge einem für Roblès' Werke gängigen Figurenmuster, das

34 Burns, *The Gallery*, 307.

35 Für einen Überblick vgl. Georges-Albert Astre, *Emmanuel Roblès ou le risque de vivre*, Paris 1987.

36 In einem Interview mit Jean-Louis Depierris hebt Roblès die Mediterraneität als gemeinsamen kulturellen und politischen Bezugspunkt der literarischen Gruppe um ihn, Camus und andere algerische Weggefährten hervor: „Méditerranéens, nous l'étions tous et de façon militante ! Et la librairie d'Edmond Charlot se transformait en officine de propagande active d'où jaillissaient des manifestes qui exaltaient les beautés d'une civilisation et d'une culture accordés aux plus émouvants paysages de la terre." Vgl. Jean-Louis Depierris, *Entretiens avec Emmanuel Roblès*, Paris 1967, 46. Zur Bedeutung der mediterranen Kultur für das Œuvre Roblès' vgl. auch Giovanni Saverio Santangelo (Hg.), *Umanesimo e 'mediterraneità' di Emmanuel Roblès*, Palermo 1990.

37 Serge Longereau wird von Roblès in seinem acht Jahre nach Kriegsende spielenden Roman *La Croisière* (1968) noch einmal als Nebenfigur aufgegriffen.

Micheline A. Rozier als „trajectoire du héros roblésien“[38] u. a. am Beispiel von *Le Vésuve*, *Cela s'appelle l'aurore* (1952), *Federica* (1954) und *La Croisière* (1968) nachgezeichnet hat: Aus einem erniedrigten und mit der Suche nach Glück verbundenen Zustand heraus gelingt es dem Protagonisten, seine persönlichen Bedürfnisse vorübergehend zu befriedigen, bis er sich schließlich bewusst wird, dass er im individuellen Glück keine Erfüllung finden kann, und infolgedessen die Interessen eines Kollektivs vor die eigenen Bedürfnisse stellt. So hat man es in *Le Vésuve* mit einem anfänglich von Todesangst und Selbstzweifeln geplagten Romanprotagonisten zu tun, der in der Begegnung mit der Italienerin Silvia ein ihn erfüllendes Liebesglück findet, das er jedoch aufs Spiel setzt, als er sich gegen ein heimliches Leben als Fahnenflüchtiger in Neapel entscheidet und wieder in den Krieg zieht.

Trotz der finalen Eheschließung des Paares kann man Guy Riegerts Urteil, dass „*Le Vésuve* est bien un roman d'amour avant d'être un roman de guerre ou un portrait de ville“[39] nicht beipflichten. Stattdessen zeichnet gerade die eindrückliche Schilderung des Verhältnisses zwischen Subjekt, städtischer Wirklichkeit und Kriegserfahrung Roblès' Roman aus. Die besondere Stimmung einer Stadt, die zwar als befreit gilt, in der der Krieg jedoch nach wie vor präsent ist, tritt bereits im Incipit deutlich zutage:

> Lorsque j'étais à Naples, pendant la guerre, au début de l'année mil neuf cent quarante-quatre, toute la journée je me promenais à travers les ruelles en regardant des femmes. Je me promenais aussi sur la via Roma, sur la via Chiaïa, sur la via Santa Lucia aux beaux immeubles ruinés par les bombardements et je lisais sur les murs les anciennes inscriptions mussoliniennes recouvertes de faucilles et de marteaux, ou j'écoutais des aveugles jouer *Lily Marlène* à l'orgue de Barbarie.[40]

Noch bevor er auf die Präsenz der Alliierten in Neapel hinweist, beschreibt der Erzähler, wie sich die Zeichen des Krieges im Stadtbild optisch in Form von Bombenschäden und akustisch durch die Klänge des Soldatenliedes *Lili Marleen* wahrnehmen lassen. Wie die Vergangenheit in die Materie der Stadt eingeschrieben ist und man um ihr Vergessen bemüht ist, lässt sich an der Tilgung von faschistischen Parolen auf städtischen Mauern ablesen. In der Erwartung seiner Rekonvaleszenz nimmt Neapel für Serge speziell zu Romanbeginn die Funktion eines Rekreationsraums ein, den er während seines Genesungsurlaubs durchstreift, um an Kräften zu gewinnen, vor allem jedoch um die Erinnerungen an die Gräuel des

38 Vgl. Micheline Alice Rozier, *Emmanuel Roblès ou la rupture du cercle*, Sherbrooke 1973, 18–112.
39 Guy Riegert, „Les amoureux sont seuls au monde… ou de l'image de Naples dans *Le Vésuve* et quelques autres romans et récits d'Emmanuel Roblès“, in: Guy Dugas (Hg.), *Emmanuel Roblès et ses amis. Actes du colloque de Montpellier (10 et 11 avril 1997)*, Montpellier 2000, 50.
40 Emmanuel Roblès, *Le Vésuve*, Paris 1961, 9.

Kriegs zu verarbeiten. Das okkupierte Neapel wird vor allem zu Anfang von ihm als ein Ort sexueller Attraktionen beschrieben, wobei sich der Erzähler einer Verurteilung der neapolitanischen Prostitution als ‚moralische Pest' im Sinne Malapartes entzieht, und anstelle eines wertenden einen voyeuristischen Blick auf die Stadt wirft. Die durch die beobachteten Neapolitanerinnen angeregten Phantasien Serges werden dabei in ihrer kompensatorischen Funktion thematisiert, denn die erotische Vereinigung ermöglicht ihm ein Gefühl, „comme si le temps n'existait plus, ni la guerre, ni la souffrance".[41] Die Verknüpfung von Eros und Thanatos tritt auf der bildlichen Ebene insbesondere in den ersten Kapiteln von *Le Vésuve* deutlich zutage, so z. B. als seine ihn umsorgende Vermieterin signora Ruggieri – die Repräsentantin des ‚mütterlichen' Neapel – dem Protagonisten ein Bad einlässt und die Badeszene die Erinnerung an den Tod Marats mit erotischen Darstellungen in einem Rokoko-Fresko an der Zimmerdecke kombiniert.[42] Die Erotik des Bildes spricht Serge an, „parce qu'elle affirmait l'éternelle promesse de la vie et ses plus éblouissants bonheurs terrestres".[43] Serges erotisches Begehren ist Bestandteil eines ausgeprägten Lebensdursts, der einer den Kriegserfahrungen geschuldeten Todesangst gegenübersteht, die ihn auf seinen Spaziergängen durch die Stadt verfolgt: „[J']avais acquis la certitude, en errant à travers les rues de Naples, que bientôt je serais tué et que cette mort n'aurait aucun sens."[44] Die Ohnmacht angesichts der täglichen Bedrohung durch den Krieg und die Angst, dem eigenen Leben im Moment des Todes keinen Sinn verliehen zu haben, kennzeichnen den verzweifelten Gefühlszustand des Protagonisten, den Rozier in Bezug zu Camus' *Mythe de Sisyphe* setzt.[45] Serges traumatische Auseinandersetzung mit dem Tod geht über eine intellektuelle Beschäftigung – z. B. in Form seiner Rezitation von Alan Seegers Gedicht *I Have a Rendezvous with Death* (postum 1917) – hinaus und lässt ihn die eigene Sterblichkeit gar am eigenen Körper spüren.[46] In diesem Zustand findet er eine Identifikation mit der Stadt, die ihm zufolge gerade das Gefühl eines glühenden Drangs nach Lebendigkeit mit der ständigen Vergegenwärtigung der eigenen Vergänglichkeit lehre: „Lorsque je ressortis, je commençais vraiment à aimer Naples. J'avais compris que

41 Roblès, *Le Vésuve*, 23.

42 Die intermediale Verknüpfung von Liebe und Tod taucht gegen Ende des Romans noch einmal in Form eines Kinoplakats auf, das einen Film mit dem Titel „Amore e Morte" ankündigt. Vgl. Roblès, *Le Vésuve*, 214.

43 Roblès, *Le Vésuve*, 12.

44 Roblès, *Le Vésuve*, 18–19.

45 Vgl. Rozier, *Emmanuel Roblès*, 51.

46 „Et il est vrai que jusque-là je n'avais eu de la mort qu'une conception plutôt intellectuelle, alors qu'à présent je la sentais en moi, intimement liée à ma chair, à mes os, au choc de mon sang…" (Roblès, *Le Vésuve*, 24). Zur Kriegslyrik Alan Seegers vgl. Alisa Miller, „'An American Soldier-Poet': Alan Seeger and War Culture in the United States, 1914–1918", *First World War Studies* 1 (2010), 15–33.

je ressemblais à cette ville et que tant d'ardeur à vivre était faite aussi de désespoir."[47] Serges Wahrnehmung der Stadt entspricht den eigenen Erfahrungen des Autors Roblès während seines Neapel-Aufenthalts im Jahr 1944 als Kriegskorrespondent der algerischen Zeitung *Ailes de France*, wie er Jahre später in einem Interview bestätigte: „À Naples, au printemps de 1944, j'ai admis qu'on pouvait jouer sa vie sur un seul regard, sur une seule flambée du cœur. C'est que le bonheur y semblait aussi beau et aussi fragile que les fleurs des amandiers dans la plaine de Capoue".[48] Während der Krieg für den Protagonisten die omnipräsente Anwesenheit des Todes durch menschliches Handeln darstellt, verweist der im Romantitel genannte Vulkan als beständige tödliche Naturgewalt auf die immerwährende Todesbedrohung und das damit verbundene Vergänglichkeitsgefühl in der mediterranen Metropole. Trotz seiner resignativen Gefühle erweist sich Serge im Sinne Roziers als ein typischer „héros roblésien", da er über den Drang verfügt, sich aus der Negativität seines Daseins herauszulösen.[49]

Serges Streben nach existentieller Erfüllung ermöglicht es, ihn verschiedenen Figuren aus Burns' *The Gallery* gegenüberzustellen, die im Neapel des Jahres 1944 nach einem Ausweg aus ihren jeweiligen Krisen suchen. Anders als z. B. der ebenfalls kriegsverwundete Michael Patrick,[50] dessen Liebesglück sich am Ende seines Porträts lediglich andeutet, findet Roblès' Protagonist in der Beziehung zu Silvia „ce sentiment que le monde était définitivement délivré du désespoir, de la douleur, de la perfidie, de la cruauté".[51] Wenn Escolar *The Gallery* als Beispiel einer „Dantean redemption"[52] liest, so lässt sich dieser Ansatz besser noch als bei Burns auf eine Lektüre von *Le Vésuve* übertragen. So steht bereits vor Serges erster Begegnung mit Silvia sein Entschluss, dem Tod zu trotzen, im Zeichen Dantes, vor dessen Statue er den nachfolgenden Schwur ablegt: „[J]e savais bien que je n'acceptais pas de mourir. Je veux dire: de mourir sans avoir connu un de ces grands éblouissements de l'âme qui justifie le passage sur la terre!"[53] Das *innamoramento*[54] in der Libreria Varella, wo die gebürtige Mailänderin Silvia als Buchhändlerin arbeitet, stillt jenes Ver-

47 Roblès, *Le Vésuve*, 14.
48 Depierris, *Entretiens*, 81.
49 Vgl. Rozier, *Emmanuel Roblès*, 64–65.
50 Vgl. Burns, *The Gallery*, 3–17.
51 Roblès, *Le Vésuve*, 39.
52 Vgl. Escolar, *Allied Encounters*, 104.
53 Roblès, Le Vésuve, 24.
54 Anstelle eines expliziten Verweises auf die *innamoramento*-Szene der *Vita Nova* Dantes wird die Liebesbegegnung seines Zeitgenossen Boccaccio mit Maria d'Aquino in der neapolitanischen Kirche San Lorenzo angesprochen, als diese von Serge und Silvia besucht wird. Vgl. Roblès, *Le Vésuve*, 135. Zu Boccaccio und Maria d'Aquino vgl. Ernest H. Wilkins, „The Enamorment of Boccaccio", *Modern Philology* 11 (1913), 39–55.

langen Serges, das er seit seiner ‚Wiedergeburt' im Krankenhaus spürte,[55] und wird von ihm als „la réponse vivante, unique indéniable à un tenace espoir"[56] erfahren.[57] In Übereinstimmung mit einem von Roblès selbst vertretenen Liebeskonzept, demzufolge die Liebeserfahrung „une des manières de justifier cette vie que nous perdrons" darstellt,[58] gelingt es dem Protagonisten von *Le Vésuve* in den Verabredungen und dem späteren Zusammenleben mit Silvia, seinen Hunger nach Glück zu stillen und die eigene Sterblichkeit anzuerkennen. Seine „vita nova" an der Seite der geliebten Frau überführt Serges Bewusstsein in einen Zustand, in dem „un nouveau soleil surgirait des abîmes, flamboierait sur le monde pour le transfigurer".[59] Im Chaos der okkupierten Stadt und vor dem Hintergrund der anstehenden Abberufung an die Frontlinie blendet er das baldige Ende seines Genesungsurlaubs aus, zieht zu Silvia in ihre Wohnung und schafft sich „un asile innocent contre la corruption du monde",[60] dessen ‚Unschuld' er in den darauffolgenden Wochen zu hinterfragen beginnt. Die Ausbruchsphase des Vesuvs im März bildet für Serges Entwicklung einen wichtigen Wendepunkt: Der ausbrechende Vulkan symbolisiert das Erwachen der glühenden Leidenschaft, nachdem es am Abend des Eruptionsbeginns zum ersten Kuss mit Silvia kommt. Einige Tage später wird das Paar aber auch auf dem Rückweg von einem Ausflug zum Vesuv auf einen deutschen Deserteur aufmerksam, dessen Fahnenflucht sich Silvia als Vorbild für den weiteren Lebensweg Serges wünscht. Zunächst gelingt es den Verliebten, sich ein von der Welt des Krieges isoliertes, zeitloses Refugium einzurichten.[61] Doch so wie die befreite Stadt Neapel weiterhin von der sie umgebenden Gewalt des Krieges betroffen ist, kehrt auch die Geschichte in die nur scheinbar von der Zeit abgeschirmte Liebesidylle Serges zurück: Als es an einem Abend zu einem deutschen Bombenangriff in Neapel kommt, wird er spontan zum Nothelfer bei der Rettung von Menschen aus

55 „[C]haque détail de cette créature harmonieuse répondait à ma passion secrète, exaltait le désir qui me tourmentait depuis que j'étais revenu à la vie dans ma cellule d'hôpital" (Roblès, *Le Vésuve*, 26).

56 Roblès, *Le Vésuve*, 26.

57 Gerade in dieser Phase lässt sich Serge besonders gut dem Ich-Erzähler aus den *Promenades* von Burns' *The Gallery* gegenüberstellen, der sich in Neapel symbolisch wiedergeboren fühlt.

58 „Aimer, en effet, est pour moi une des manières de justifier cette vie que nous perdrons. L'amour crée cet accord intime avec un monde qui nous résiste, qui nous est incompréhensible et qui nous tue. Pour moi il peut donner à l'âme un rayonnement assez intense pour nous aider à surmonter notre destin" (Depierris, *Entretiens*, 167).

59 Roblès, *Le Vésuve*, 75.

60 Roblès, Le Vésuve, 52.

61 „Nous ne lisions plus les journaux, nous ne parlions jamais de la guerre, trop préoccupés de nous-mêmes. Ce monde de fureur, de misère et de haine qui grondait au-dehors et nous assiégeait, battait en vain notre refuge" (Roblès, *Le Vésuve*, 134).

einem brennenden Haus und dabei mit dem Leid der Neapolitaner konfrontiert, die im Feuer ihre Angehörigen verloren haben. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Passivität gegenüber fremdem Leid intensiviert sich noch, als sein jüdischer Freund Joe Cohen ihn über die Wahrhaftigkeit des Holocausts und die Tötung seiner Verwandten durch die Nazis aufklärt. Infolgedessen beginnt Serge, Silvias Absicht, ihn für die Zeit nach seiner Freistellung in ihrer Wohnung zu verstecken, als einen „cruel et merveilleux égoïsme“[62] zu betrachten und erkennt schließlich, „ce qu'il y avait de tragique dans le bonheur, et c'est qu'il ne peut jamais être innocent.“[63]

Die Entwicklung Serges von einem kriegstraumatisch belasteten und von Todesobsessionen geplagten Soldaten zu einem lebensbejahenden Verliebten, der letztlich sein persönliches Glück aufgibt, um seinem Leben im Dienst für das Kollektiv Sinn zu verleihen, ermöglicht gerade deswegen die Lektüre eines dantesken Erlösungsnarrativs, da Roblès auch mit expliziten intertextuellen Verweisen auf die *Commedia* arbeitet. So liest Serge, als er bereits an Silvias Desertionsplänen zu zweifeln begonnen hat, im *Purgatorio* und zitiert Dantes Begrüßung durch Beatrice auf dem Läuterungsberg aus dem 30. Canto: „Regarde, je suis bien Béatrice. Comment as-tu enfin daigné venir jusqu'à ce mont ? Ne savais-tu pas qu'ici l'homme est heureux ?“[64] Nachdem er wieder seinen Dienst angetreten hat, erinnert er sich auf einem Berg in den Abruzzen an das Zitat, reflektiert über seine Entscheidung, das Liebesglück mit Silvia für die Rückkehr an die Front aufgegeben zu haben und sehnt sich nach einem Leben mit ihr in Freiheit. Als er in einem nahegelegenen Kloster nach deutschen Soldaten sucht, gewinnt er beim Betrachten der dortigen Passionsdarstellungen ein Verständnis der christlichen Caritas:

> Je ne croyais pas en ce Dieu qui agonisait là, cependant je savais que, tous les jours, dans cette guerre, recommençait cette agonie. Et je crus discerner soudain ce que les chrétiens appellent entre eux la charité. Mais comment aurais-je pu faire admettre à Silvia que mon renoncement avait été aussi un acte d'amour et peut-être l'hommage le plus haut de ma passion pour elle ?[65]

Ohne sich zum Christentum zu bekennen, identifiziert sich Serge jedoch an dieser Stelle mit dem christlichen Opfer aus Nächstenliebe, das er durch die Aufopferung seines glücklichen Lebens mit Silvia gegenüber der unter dem Krieg leidenden Menschheit erbracht zu haben glaubt. Die Korrelation des Kriegsleidens mit der

---

62 Roblès, *Le Vésuve*, 162.

63 Roblès, *Le Vésuve*, 252.

64 Roblès, *Le Vésuve*, 177. „Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice. / Come degnasti d'accedere al monte? / non sapei tu che qui è l'uom felice?“ (Dante Alighieri, *La Commedia. Die Göttliche Komödie II: Purgatorio/Läuterungsberg*, übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler, Stuttgart 2011, 594).

65 Roblès, *Le Vésuve*, 238–239.

christlichen Passion evoziert die Christus-Vergleiche in *La pelle*, anders als der die Erlösung in Frage stellende Malaparte inszeniert Roblès seinen Protagonisten jedoch als eine christologische Figur, die nach ihrem Opfer aus kollektiver Nächstenliebe ‚wiederaufersteht': Wenige Momente später gerät Serge nämlich im selben Kloster in einen Hinterhalt und wird von einer deutschen Granate scheinbar tödlich verletzt, sodass sich Roblès' Namenswahl für den Protagonisten auch als Referenz auf den frühchristlichen Märtyrer und Soldatenheiligen Sergios erklären ließe.[66] Das nächste Kapitel setzt im August 1944 ein, als Serge bereits aus dem Krankenhaus entlassen wurde, kurz darauf Silvia geheiratet und mit ihr eine Wohnung auf dem neapolitanischen Vomero bezogen hat. Das Eheleben in Neapel und die Aussicht auf ein baldiges Kriegsende könnten somit – dem Muster der *Commedia* folgend – als seine Ankunft im ‚Paradies' gedeutet werden, nachdem er als Soldat die Hölle des Krieges durchschritten und sich daraufhin im neapolitanischen Purgatorium bewährt hat.[67]

4 Roblès' Perspektive auf das Verhältnis zwischen Besatzern und Okkupierten

Die Auseinandersetzung mit menschlichem Leid, sowohl auf individueller als auch auf kollektiver Ebene, stellt ein zentrales Thema von *Le Vésuve* dar. Dies verbindet den Roman mit Malapartes *La pelle*, auch wenn Roblès bei der Repräsentation der interkulturellen Dynamiken in der Kontaktzone des besetzten Neapel durchaus andere Akzente setzt als der italienische Intertext. Die beiden literarischen Perspektiven auf die städtische Kultur der italienischen Mittelmeermetropole im Jahr 1944 lassen sich zunächst einmal grundlegend anhand des jeweiligen *point of view* und damit der kulturellen Zugehörigkeit des erzählenden Ichs voneinander unterscheiden: Hat man es in Malapartes autofiktionalem Bericht mit einem zwar kosmopolitischen jedoch sich mit der italienischen Kultur identifizierenden Erzähler zu tun, handelt es sich bei dem autodiegetischen Erzähler von *Le Vésuve* um einen französischen Soldaten der alliierten Besatzungsmächte, der sich als Algeri-

66 Vgl. „Sergios und Bacchos", in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Band 21, hg. v. Friedrich Wilhelm Bautz/Traugott Bautz, Nordhausen 2003, 1434–1435.

67 Im Sinne einer Übertragung des dantesken Narrativs auf *Le Vésuve* dürfte Silvia, die Serge in der „selva oscura" seines Traumas begegnet, eher der Rolle Vergils als Beatrices entsprechen: Im Zuge seiner Rückkehr nach Neapel wird sich der Protagonist nämlich bewusst, dass er die leidenschaftliche Frau, mit der er wochenlang zusammenlebte, mit seiner Abreise an die Front zurückgelassen hat und nun mit einer neuen Silvia verheiratet ist, die nur noch ein Abbild der passionierten Geliebten aus dem Frühjahr darstellt. Vgl. Roblès, *Le Vésuve*, 247–253.

enfranzose für kulturell entwurzelt, konkret für einen „Français de l'extérieur, sans traditions ni folklore“[68] hält. Serges Blick auf die von den Alliierten eingenommene Stadt und ihre Bewohner entspricht einem fremdkulturellen Wahrnehmungsmuster, das von Beginn an von einer Faszination für die Kultur und Lebensweise der ihm begegnenden Neapolitaner geprägt ist. Die Begeisterung für das neapolitanische Leben lässt in ihm immer mehr den Wunsch aufsteigen, ein Teil der kulturellen Welt Neapels zu werden, die er seiner algerischen Heimat vorzieht:

> Et puis, Alger en ce temps-là était une ville déprimante, pleine de regards cyniques, de sourires hypocrites, une ville livrée aux intrigants et aux profiteurs. Je lui avais préféré Naples et je m'en félicitais ce soir, après ma rencontre avec Silvia. Et les Napolitains dont je suivais docilement la file sur le trottoir de gauche […] m'approuvaient, me frôlaient amicalement, me caressaient de leurs yeux veloutés, m'acceptaient pour un des leurs. Comme eux je me détournais du passé, je me désintéressais de l'avenir pour participer de tout mon être à cette fête réelle qu'était le présent, opéra fabuleux avec de vrais morts, de vrais désespoirs, des anges cruels à bord d'avions porteurs de foudre, avec ses heures de faim mais aussi et surtout ses ballets amoureux, ses intrigues passionnées ou tendres…[69]

Serges euphorische und identifikatorische Bindung an die neapolitanische Bevölkerung hebt sich deutlich von den Positionen anderer alliierter Soldaten in *Le Vésuve* ab. Sein ebenfalls aus Algerien stammender Freund Lucien „Joe“ Cohen äußert sich demgegenüber zumeist satirisch über die Neapolitaner und deren Rolle als okkupiertes Volk. So warnt er beispielsweise scherzend vor „ce danger mortel de Naples“ und beruft sich dabei auf zwei bereits von Malaparte geschilderte Vorfälle, bei denen ein Panzer und ein amerikanischer Tanker heimlich von neapolitanischen Dieben in ihre Einzelteile zerlegt und gestohlen wurden.[70] Die Satire um die Ausbeutung der Besatzer durch das neapolitanische Volk führt Joe zu der Schlussfolgerung, dass „[à] Naples tu n'existes pas comme individu, comme être humain ! […] Ils [les Napolitains] ne voient en toi qu'une proie sans défense !“[71] Das Bild der die Besatzungsmacht unterminierenden und sich an den Alliierten bereichernden Neapolitaner lässt sich als intertextuelle Referenz auf das erste Kapitel von *La pelle* rezipieren, doch Malapartes pathologisierende Diskurse der Stadtrepräsentation spiegeln sich keineswegs in der Neapeldarstellung von *Le Vésuve* wider. Gerade Serges oben zitierte Wahrnehmung des gesellschaftlichen Lebens in der besetzten Stadt sowie das heitere Treiben in der von ihm frequentierten Galleria Umberto I erinnern vielmehr an Burns' *The Gallery.* Das neapolitanische Prostitu-

68 Roblès, *Le Vésuve*, 48.
69 Roblès, *Le Vésuve*, 34.
70 Vgl. Roblès, *Le Vésuve*, 19–20, sowie Malaparte, *La pelle*, 30.
71 Roblès, *Le Vésuve*, 20.

tionswesen ist zwar durchaus Gegenstand des Romans, und Roblès' Protagonist nimmt es zu Beginn sogar selbst in Anspruch, doch abgesehen von der Bemerkung eines Einheimischen, dass seine Mitbürger „de la pudeur“[72] benötigten, finden sich keine Passagen moralischer Kritik an den Neapolitanern.

Roblès' Repräsentation des urbanen Lebens im Neapel des Jahres 1944 verzichtet nicht darauf, das Leiden der Zivilbevölkerung unter dem Krieg hervorzuheben. Hierzu zählt beispielsweise die Darstellung zweier deutscher Luftangriffe: Im ersten Fall wird der Bombenhagel aus der Perspektive des offenen Stadtraums beschrieben, durch den Serge auf der Suche nach Silvia eilt und schließlich die Feuerwehr bei der Bergung eines zerbombten Hauses unterstützt, während im zweiten Fall die Stimmung im geschlossenen Raum eines Schutzkellers geschildert wird. Neben der Bedrohung durch die deutsche Wehrmacht thematisiert aber *Le Vésuve* auch sehr deutlich, wie alliierte Soldaten als Aggressoren gegenüber der Bevölkerung Neapels auftreten. Der lüsterne Blick der Besatzer auf die Neapolitanerinnen wird an zahlreichen Stellen herausgestellt und impliziert auch den eigenen Voyeurismus des Erzählers, wie sich das sexuelle Begehren der Soldaten in Gewalthandlungen entladen kann, kann Serge jedoch etwa in der Mitte des Romans selbst in Erfahrung bringen: Als er mit Silvia eines Abends ein Tanzfest besucht, wird das Lokal von einer Gruppe australischer Ranger gestürmt, die sich unter den Feiernden junge Frauen auswählen und diese gegen ihren Willen entführen. Zwar prügelt sich der Protagonist bis hin zur Bewusstlosigkeit mit einem australischen Soldaten, um Silvia letztlich erfolgreich vor ihm zu beschützen, doch wie er im Nachhinein erfährt, gelang es der Truppe in jener Nacht insgesamt fünf Neapolitanerinnen zu rauben. Hatte Joe zu Romanbeginn die Alliierten noch satirisch als ‚Beute' der Einheimischen bezeichnet, so illustriert der gewalttätige Übergriff der Ranger, wie die Bevölkerung Neapels selbst zu „une proie sans défense“[73] der Besatzer werden kann. Ein weiteres Beispiel hierfür stellt eine spätere Romanszene dar, in der Serge einer Einladung des mit ihm bekannten Castanier folgt. Der genauso wie der Protagonist aus Algerien stammende Soldat ist in Neapel bereits für die in seiner Wohnung stattfindenden sexuellen Orgien berüchtigt und stellt ihm an diesem Abend auch vier Neapolitanerinnen vor, die ihm als Dienerinnen und erotische Gespielinnen gefügig sind.[74] Serges Kritik bringt dabei die rassistische

72 Roblès, *Le Vésuve*, 14.

73 Roblès, *Le Vésuve*, 20.

74 „[I]l me raconta encore comment il réunissait parfois [...] des dactylos, des vendeuses, des ouvrières, des employées, qui le suivaient parce qu'il leur offrait beaucoup d'argent. Mais elles s'engageaient d'abord à satisfaire tous ses caprices et, après un repas arrosé de vins rares, il les faisait danser nues entre elles, organisait des concours de poses obscènes qui aboutissaient à des jeux érotiques savants et compliqués“ (Roblès, *Le Vésuve*, 69).

Grundlage der sexistischen Ausschweifungen seines Landsmanns zum Vorschein, denn Castanier rechtfertigt sein herabwürdigendes Verhalten mit dem Hinweis: „Tous les Italiens sont des larbins ou des putes !“[75] Wie sich im weiteren Verlauf des Gesprächs herausstellt, basiert der Rassismus des Soldaten auf einer politischen Überzeugung, die unmissverständlich als faschistisch sowie antisemitisch enthüllt wird und Serges Protest hervorruft.[76] Für Roblès' Darstellung der alliierten Besatzungsmacht in Neapel erweist sich die Figur des bekennenden Faschisten Castanier gerade insofern als aussagekräftig, als durch sie darauf aufmerksam gemacht wird, dass in den Reihen der alliierten Befreier vereinzelt auch jene ideologischen Positionen vertreten werden, von denen sie Europa eigentlich befreien wollten.

Die Rolle des als Sohn eines „riche colon [...] et fonctionnaire au Gouvernement Général“[77] das Kolonialsystem repräsentierenden Castanier lässt sich außerdem für eine Deutung von *Le Vésuve* heranziehen, die in Roblès' Roman kolonialistische Diskurse herausarbeitet. In einem kurzen Kapitel seiner Monographie zur Auseinandersetzung algerienfranzösischer Schriftsteller mit dem Algerienkrieg greift daher Wolf-Dietrich Albes auch *Le Vésuve* auf und deutet den Roman als Roblès' „Abschied von Algerien“:[78] Während Serge jegliche Identifikationsmöglichkeiten mit der algerischen Heimat verloren hat, ist sich der Kabyle Messaoud der Wertlosigkeit seiner im Krieg erworbenen Ehre für seine gesellschaftliche Anerkennung im kolonialen Algerien bewusst,[79] und auch die vom Sozialisten Fernandez artikulierten Hoffnungen auf einen Wandel der algerischen Gesellschaft werden als naiv entlarvt. Als Sprachrohr des Autors Roblès stellt Serge die Beteiligung von Soldaten aus den Kolonien am Krieg sogar explizit in Frage: „[J]e regardais passer des Marocains, des Antillais, des Indous, des Sénégalais, et je me demandais ce que pouvait signifier 'la liberté de l'Europe' pour les soldats coloniaux à qui l'Europe avait ôté toute liberté.“[80] Als Antwort auf diese kolonialismuskritische Frage schildert der Erzähler im darauffolgenden Absatz die Erinnerung an eine stellvertretend für die Soldaten aus den Kolonien stehende Gruppe afroamerikanischer G.I.'s: diese

75 Roblès, *Le Vésuve*, 186.

76 Schon in einer früheren Szene hatte Castanier ein Lob auf die Nazis ausgesprochen, denn „sans l'Allemagne nationale-socialiste, la petite Europe dégénérée, privée des vertus qui avaient fait sa grandeur et permis sa domination sur le monde, deviendrait la proie des masses asiatiques“ (Roblès, *Le Vésuve*, 68).

77 Roblès, *Le Vésuve*, 68.

78 Vgl. Wolf-Dietrich Albes, *Albert Camus und der Algerienkrieg. Die Auseinandersetzung der algerienfranzösischen Schriftsteller mit dem „directeur de conscience“ im Algerienkrieg (1954–1962)*, Tübingen 1990, 130–133.

79 So erklärt er Serge gegenüber: „Oh, mon lieutenant, vous savez, avec ou sans croix de guerre, quand je reviendrai en Algérie je serai toujours un 'bicot'“ (Roblès, *Le Vésuve*, 158).

80 Roblès, *Le Vésuve*, 35.

wurden in einem italienischen Bergdorf zusammen mit ihren italienischen Komplizen von den eigenen amerikanischen Landsleuten hingerichtet, nachdem sie beim Verkauf von gestohlenem Mehl ertappt wurden. Ihre Erschießung und die Bloßstellung ihrer an Baumstämme gefesselten Leichen legen die tödlichen Konsequenzen von Rassismus in der Armee der Befreiungsmacht offen. In Ergänzung hierzu greift Roblès mit den marokkanischen *goumiers*[81] noch eine andere ethnische Gruppe innerhalb der alliierten Armeen auf, die in der Literatur nahezu ausschließlich als barbarische Sexualgewalttäter repräsentiert bzw. stigmatisiert werden.[82] Dargestellt als Wilde werden den marokkanischen Infanteristen sowohl Massenvergewaltigungen als auch Pädophilie zur Last gelegt, worauf Malaparte in *La pelle* explizit Bezug nimmt, indem er die *goumiers* dabei beschreibt, wie sie sich neapolitanische Jugendliche als Ware aussuchen und auf Grund ihres Rufs vom Vatikan bei der Befreiung Roms aus der Stadt verwiesen wurden. In *Le Vésuve* werden *goumiers* erst gegen Romanende als Figuren eingeführt, die einem von Serge kommandierten Trupp aus Berbersoldaten beim Einsatz in den Abruzzen angehören:

> Des goumiers – burnous rayés, casquets plats de l'armée britannique – grimpaient par les lacets, suivis d'un convoi de mulets. Mes hommes s'étaient pour la plupart couchés pour la halte sur les longues dalles schisteuses de la place. Tous, de jeunes et robustes paysans de Kabylie, au regard vif, au profil noble. Ils rêvaient, la nuque appuyée sur leur casque et je me demandai ce qui pouvait nourrir leur rêverie. Peut-être le visage de la mort […] [o]u peut-être l'amertume de mourir pour une liberté qui ne les concernait pas ?[83]

Serges Beschreibung entbehrt jeglicher Anspielungen auf den gängigen Vorwurf der Sexualverbrechen, stattdessen werden die Soldaten aus den Kolonien einheitlich als Männer dargestellt, die bereit sind für eine Freiheit zu sterben, die ihnen selbst nicht zugestanden wird. Auf diese Weise schreibt Roblès einerseits gegen die stigmatisierende Repräsentation der *goumiers* an, andererseits nimmt er erneut Kritik an einem Kolonialsystem, das kolonisierte Menschen in den Krieg sendet, ohne sie mit den gleichen Rechten der Freiheit auszustatten, die den Soldaten aus Frankreich zustehen.

---

81 Zur Rolle der *goumiers* im Zweiten Weltkrieg vgl. Driss Maghraoui, „The Goumiers in the Second World War: History and Colonial Representation", *The Journal of North African Studies* 19/4 (2014), 571–586.

82 Neben den entsprechenden Kapiteln in Malapartes *La pelle* haben Romane wie Eric Linklaters *Private Angel* (1946), Tommaso Landolfis *Racconto d'autunno* (1947), Mortimer Kadishs *Point of Honor* (1951) und vor allem Alberto Moravias *La Ciociara* (1957) zum gängigen Bild der *goumiers* als animalische Vergewaltiger beigetragen. Vgl. Escolar, *Allied Encounters*, 124–125.

83 Roblès, *Le Vésuve*, 233.

5 Konklusion

Wie anhand einer Lektüre von *Le Vésuve* gezeigt werden konnte, steht Roblès' Werk im Hinblick auf seine intertextuellen Bezugswerke *La pelle* und *The Gallery* den Erzählungen Burns' wesentlich näher. Zwar werden Missstände in der okkupierten Stadt durchaus angesprochen, doch anstelle einer allegorisierenden Pathologisierung Neapels als morbider Raum im Sinne Malapartes inszeniert der französische Roman das Potential der besetzten Metropole, für einen traumatisierten Soldaten zum Ort der Verwirklichung seines individuellen Glücksstrebens zu werden. Für den Blick des französischen Protagonisten auf die Alltagswirklichkeit Neapels im Jahr 1944 gilt es zwar auch von einer fremdkulturellen Perspektive auszugehen. Trotzdem stellt *Le Vésuve* eine eindrucksvolle Schilderung der asymmetrischen Machtbeziehungen in der neapolitanischen *contact zone* dar, die kritisch mit dem Auftreten der Allierten als Besatzer gegenüber der neapolitanischen Bevölkerung umgeht. Dass die okkupierte Stadt Neapel in Roblès' Roman zusätzlich als Projektionsfläche für kolonialismuskritische Ansätze gelesen werden kann, konnte abschließend am Beispiel verschiedener Passagen dargelegt werden, die dem Kriegsdienst von Soldaten aus Kolonien die ausbleibende Würdigung dieser Aufopferungsbereitschaft durch die Kolonialmacht gegenüberstellen.

Literaturverzeichnis

Albes, Wolf-Dietrich, *Albert Camus und der Algerienkrieg. Die Auseinandersetzung der algerienfranzösischen Schriftsteller mit dem „directeur de conscience" im Algerienkrieg (1954–1962)*, Tübingen 1990.

Alighieri, Dante, *La Commedia. Die Göttliche Komödie II: Purgatorio/Läuterungsberg*, übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler, Stuttgart 2011.

Alle radici del nostro presente. Napoli e la Campania dal fascismo alla Repubblica (1943–1946), Napoli 1986.

Astre, Georges-Albert, *Emmanuel Roblès ou le risque de vivre*, Paris 1987.

Baldasso, Franco, *Curzio Malaparte, la letteratura crudele.* Kaputt, La pelle *e la caduta della civiltà europea*, Roma 2019.

Baldwin, Clive, „'The Orgasm of a Frigidaire': Male Sexuality and the Female Other in Post-World War II American Fiction", in: Heather Ellis/Jessica Meyer (Hg.), *Masculinity and the Other: Historical Perspectives*, Newcastle upon Tyne 2009, 138–160.

Burns, John Horne, *The Gallery*, New York 2004.

Depierris, Jean-Louis, *Entretiens avec Emmanuel Roblès*, Paris 1967.

Escolar, Marisa, *Allied Encounters. The Gendered Redemption of World War II Italy*, New York 2019.

Gatt-Rutter, John, „Naples 1944: Liberation and Literature", in: John Anthony Davis (Hg.), *Italy and America 1943–44. Italian, American and Italian American Experiences of the Liberation of the Italian Mezzogiorno*, Napoli 1997, 55–97.

Glynn, Ruth, „Engendering Occupation: The Body as Warzone in Liliana Cavani's *La pelle*“, *Romance Notes* 55/3 (2015), 345–355.

Glynn, Ruth, „Naples and the Nation in Cultural Representations of the Allied Occupation“, *California Italian Studies* 7/2 (2017), 1–28, https://escholarship.org/uc/item/1vp8t8dz (letzter Zugriff: 31. 07. 2022).

Hope, William, *Curzio Malaparte. The Narrative Contract Strained*, Market Harborough 2000.

Kundera, Milan, „*La peau* : un archi-roman“, in: ders., *Une rencontre*, Paris 2009, 179–204.

Maghraoui, Driss, „The Goumiers in the Second World War: History and Colonial Representation“, *The Journal of North African Studies* 19/4 (2014), 571–586.

Malaparte, Curzio, *La pelle. Storia e racconto*, hg. v. Caterina Guagni/Giorgio Pinotti, Milano 2010.

Martínez Garrido, Elisa, „Tra scrittura e immagine: *La pelle* di Curzio Malaparte“, *Forum Italicum* 50/3 (2016), 1143–1160.

Miller, Alisa, „'An American Soldier-Poet': Alan Seeger and War Culture in the United States, 1914–1918“, *First World War Studies* 1 (2010), 15–33.

Olivieri, Ugo Maria et al., *L'onda della libertà. Le Quattro Giornate di Napoli tra storia, letteratura e cinema*, Napoli 2015.

Paulis-Dalembert, Maria Pia de (Hg.), *Curzio Malaparte*, Paris 2018.

Pickens, Dianna, „Captive Naples“, in: Maurizio Ascari/Adriana Corrado (Hg.), *Sites of Exchange. European Crossroads and Faultlines*, Amsterdam 2010, 279–289.

Pratt, Mary Louise, „Arts of the Contact Zone“, *MLA Profession* (1991), 33–40.

Riegert, Guy, „Les amoureux sont seuls au monde… ou de l'image de Naples dans *Le Vésuve* et quelques autres romans et récits d'Emmanuel Roblès“, in: Guy Dugas (Hg.), *Emmanuel Roblès et ses amis. Actes du colloque de Montpellier (10 et 11 avril 1997)*, Montpellier 2000.

Roblès, Emmanuel, *Le Vésuve*, Paris 1961.

Rozier, Micheline Alice, *Emmanuel Roblès ou la rupture du cercle*, Sherbrooke 1973.

Santangelo, Giovanni Saverio (Hg.), *Umanesimo e 'mediterraneità' di Emmanuel Roblès*, Palermo 1990.

Wilkins, Ernest H., „The Enamorment of Boccaccio“, *Modern Philology* 11 (1913), 39–55.

Witt, Sabine, *Curzio Malaparte (1898–1957). Autobiographisches Erzählen zwischen Realität und Fiktion*, Frankfurt a. M. 2008.

VI Die Stadt im Krieg in Lyrik und Theater

Ahmed Cheniki

L'inscription de Sétif et de mai 1945 dans l'œuvre de Kateb Yacine

Abstract: The tragic events of May 8, 1945 left a deep impression on Algerians, seriously contributing to the mobilization of the population against the colonial occupier and the outbreak of the struggle for independence in 1954. Having promised independence to the Algerians just after liberation, the colonial forces changed their minds and ferociously repressed a demonstration for independence on May 8, 1945 in Sétif and Guelma, causing the death of thousands of Algerians. Kateb Yacine, who participated in the demonstrations, was imprisoned in Sétif as a 16-year-old high school student. A large number of his writings take as an essential element the city of Sétif and the places of memory (P. Nora) characterizing this occasion. Whether in his poems (*Nedjma, le poème ou le couteau*), his novels (*Nedjma* and *Le Polygone étoilé*) or his plays, including his tetralogical suite (*Le Cercle des représailles*), he gives to read this event and this city bruised. The city of Sétif is the key spatial element articulating the journey of the characters and the literary and theatrical discourse. This contribution seeks to question the place and function of the city of Sétif in determining the functioning of the characters, the ideological quest and the implementation of theatrical discourse in Kateb Yacine.

Keywords: War; May 1945; Colonisation; Algeria; Repression; Yacine, Kateb.

Ça a été un massacre, un véritable massacre, qui n'a pas manqué de laisser des traces, d'autant plus que pour moi j'ai été touché dans ces deux villes. Ça s'est produit… j'étais jeune, j'avais 15 ans, je ne comprenais pas très bien ce qui se passait, mais enfin, bon… Grosso modo, c'était la fin de la guerre, la victoire sur les nazis. C'était un grand événement, c'était la fête, on entendait sonner les cloches puis tout de suite la rumeur s'est répandue que le lendemain on serait libre. C'était un jour de liberté. Donc, le 8 mai au matin, il y avait une manifestation officielle, prévue au centre de la ville, et il y avait une manifestation populaire. C'était un jour de grande espérance dans un sens, pour les Algériens.

À Sétif, c'était jour de marché, c'était un mardi, et il y avait une foule énorme. Moi, j'ai vu venir le cortège. Au début, il y avait les scouts puis après des étudiants, des militants, et j'ai reconnu parmi eux des copains de classe. Ils m'ont fait signe et je me suis joint au cortège sans trop savoir ce que cela signifiait et puis tout de suite ça a été les coups de feu. Coups de feu, la panique, parce que cette foule énorme qui reflue, j'ai vu une petite fille qui a été écrasée devant moi, c'était vraiment terrible. Parce qu'il y a eu vraiment la panique parce que les gens voulaient se sauver dans tous les sens. Puis, bon, il fallait que je rentre chez moi parce que j'habitais dans un village à 45 kilomètres de là. Je suis monté à l'avant du car et j'ai vu alors à ce moment-là des choses terribles parce que le peuple venait de toutes parts. J'ai vu cela

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-018

vraiment comme une fourmilière. La terre devenait une véritable fourmilière, vraiment je me demandais d'où venaient tous ces gens comment j'avais pu ne pas le voir avant ! On avait l'impression qu'ils sortaient de la terre, c'était de toutes parts, ça grouillait de partout. Et puis, il y avait des rumeurs folles. Je ne sais pas, certains disaient que les Turcs avaient débarqué à Bougie, je ne sais pas moi, d'autres disaient : ça y est, toute l'Algérie s'était libérée. On racontait des tas d'histoire [sic]. Et puis il y avait une grande fièvre naturellement parce qu'on sentait qu'il s'était passé quelque chose quoi. L'arrivée au village, ça a été encore plus dur parce que c'est là qu'a commencé la répression. Dans ce village on a amené les Sénégalais. Bon, ça, c'est une vieille pratique d'utiliser les uns contre les autres. Il y a eu des scènes de viols, il y a eu encore des massacres. On voyait les corps allongés dans les rues. Puis, au retour, j'ai été arrêté. Parce qu'en débarquant du car, naturellement : « qu'est-ce qui s'est passé, etc. ?» Moi, j'ai fait un récit épique de ce qui venait de se passer : le peuple sans armes, avec des cannes de paysans a réussi… J'ai fait un récit révolutionnaire de ce qui venait de se passer. Après, on m'a reproché ça.[1]

1 La difficile entreprise de parler de mai 1945

Parler des événements de mai 1945, c'est convoquer obligatoirement une ville, Sétif, les lieux de mémoire, des éléments d'Histoire et des blessures. Évoquer Kateb Yacine, c'est inévitablement revisiter les événements de 1945, la folie, l'horreur et la rupture définitive avec le colonialisme. Comment justement cette ville de Sétif, les graves événements de mai 1945 travaillent-ils l'œuvre de Kateb Yacine et aussi sa vie ? Sa propre mémoire, c'est-à-dire celle de son « peuple », s'égare-t-elle définitivement ou apparaît-elle comme un système de signes latents dans les espaces interstitiels de l'écriture ?

L'auteur n'a jamais réussi à se détacher de cette période qui a fondamentalement marqué l'auteur, son œuvre et l'Histoire de l'Algérie. Que s'est-il passé lors de ces événements de mai 1945 ? Les nationalistes algériens pensaient que cette journée de célébration de la libération allait être un jour-lumière qui allait voir le colonialisme français tenir sa promesse d'accorder leur indépendance aux Algériens. Dans ce défilé pacifique, les drapeaux alliés étaient déployés, avec des revendications nationalistes et indépendantistes. Vite, le drame survint, des milliers de morts, Sétif allait connaître le jour le plus sombre de son Histoire. L'état de siège est instauré. L'armée, la police, la gendarmerie et des milices de colons organisées sillonnent les quartiers arabes. La loi martiale est proclamée, et des armes sont distribuées aux Européens. La répression sera terrible. La presse française soutenait la répression, à l'exception de *l'Humanité* (du 15 au 30 mai) et de *Combat* (du

1 https://histoirecoloniale.net/Rediffusion-par-France-culture-de-l-emission-de-Tewfik-Hakem-sur-le-8-mai-1945.html (consulté le 26.07.2022).

13 au 23 mai) qui a publié une série d'articles d'Albert Camus qui dénonçait cette chasse à l'homme appelant le pouvoir en place à appliquer aux Algériens « le régime démocratique dont jouissent les Français ».[2]

Kateb Yacine, alors collégien de 16 ans,[3] participait aux manifestations. Il fut emprisonné au camp militaire de Sétif – devenu bagne de Lambèse dans son roman, *Nedjma*[4] –, torturé et menacé d'exécution. Libéré, Kateb n'oubliera jamais ces moments terribles qu'il a vécus en compagnie de la multitude. Les traces sont indélébiles, sa mère devient folle. Ce n'est pas sans raison que la folie et l'image de la mère vont marquer tragiquement l'œuvre de l'auteur. Il s'en souvient : « Je suis né d'une mère folle. Très géniale, elle était généreuse, simple et des perles coulaient de ses lèvres. Je les ai recueillies sans savoir leur valeur. Après les massacres de 1945, je l'ai vue devenir folle. Elle est la source de tout. »[5] La mère investit le territoire tragique d'un univers hanté par le souvenir de massacres et de traumatismes qui, paradoxalement, incitent à l'oubli, mais aussi à la révolte. Dans *Nedjma*, cette mère qui sombre dans la folie à Sétif, au bruit et aux rumeurs du massacre du 8 mai 1945, tissera une sorte de « camisole de silence »,[6] « ne sait plus parler sans se déchirer le visage »[7] tout en n'arrêtant pas de psalmodier la prière des morts et de maudire ses enfants.

Dans tous ses textes (*Nedjma ou le poème ou le couteau*, *Nedjma*, *Le Cercle des représailles*,[8] *Le Bourgeois sans culotte ou le spectre du parc Monceau*[9]), Sétif associé aux événements tragiques de mai 1945 allait investir le récit, orientant fondamentalement son discours. Sétif est le lieu d'une mémoire tragique marquée par les jeux de l'oubli que seule peut-être la littérature, selon Kateb Yacine, pourrait libérer. La ville porte et produit l'histoire dans tous les sens du terme, structure les textes, devient Texte.

2 *Combat* (15 mai 1945). Ces articles ont été repris dans Albert Camus, *Œuvres complètes*, éd. par Jacqueline Lévi-Valensi, t. II, Paris 2006, et dans *Chroniques algériennes*, Paris 1958.

3 Kateb Yacine est né le 25 janvier 1929. Au moment du massacre de Sétif, en mai 1945, il avait donc 16 ans. Dans le témoignage cité en exergue, l'auteur lui-même dit avoir eu 15 ans, ce qui s'explique par une incertitude à propos de sa date de naissance ; selon certaines sources, il serait né le 2 août 1929.

4 Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris 1956.

5 Ghania Khelidi, *Kateb Yacine. Éclats et poèmes*, Alger 1990, 13.

6 Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris 1996, 237.

7 Kateb Yacine, *Nedjma*, 237.

8 Kateb Yacine, *Le Cercle des représailles*, Paris 1959.

9 Kateb Yacine, *Le Bourgeois sans culotte ou le spectre du parc Monceau*, Paris 1999.

2 La blessure de l'écriture

Les événements de 1945 se drapent des malheurs d'une cité blessée, drapeau du sceau d'une mère jamais consolée. *Le Cadavre encerclé*, texte paru en 1959 aux éditions du Seuil, met en scène des femmes en quête de traces, de souvenirs et d'une mémoire décidément absente, ce qui les incite à ne plus reconnaître leurs enfants. L'exposition de la pièce donne à lire le lieu où s'était déroulée la manifestation, Sétif qui exhibe ses rues se muant en corps atrocement mutilés, structuré en un cercle de représailles où les corps sont enfermés dans un espace, certes, encerclé, mais ouvert à une grande espérance. L'histoire, le passé viennent à la rescousse d'une mémoire vacillante, oublieuse. L'oubli est parfois volontaire. Aujourd'hui, ces événements restent marqués par une sorte d'oubli forcé des deux côtés de la Méditerranée.

Ainsi, sont convoqués les ancêtres, les origines qui sont impuissants devant l'ignominie d'une mort annoncée. Les champs lexicaux de la violence caractérisent le discours théâtral et romanesque. Le sang, les geôles, la mort rôdent dans cette ville de Sétif sauvée peut-être par la voix des femmes, Marguerite et Nedjma. C'est une impasse qui dessine les contours scénographiques d'une tragédie structurée en une sorte de cercle paradoxalement ouvert. Ainsi s'ouvre le texte :

> Ah ! l'espace manque pour montrer dans toutes ses perspectives la rue des mendiants et des éclopés, pour entendre les appels des vierges somnambules, suivre des cercueils d'enfants, et recevoir dans la musique des maisons closes le bref murmure des agitateurs. Ici je suis né, ici je rampe encore pour apprendre à me tenir debout, avec la même blessure ombilicale qu'il n'est plus temps de recoudre ; et je retourne à la sanglante source, à notre mère incorruptible [...]. Je ne suis plus un corps, mais je suis une rue.[10]

La mémoire est vive, toujours béante, drapée du sceau de la « blessure ombilicale » et ravivée par les bruissements incessants d'une mère-source et d'une rue qui porte et produit l'Histoire. Matière paradoxalement en mouvement, le corps se fond dans la rue qui devient l'élément central du récit. C'est dans la rue qu'il découvre cadavres et blessés et c'est là qu'il est arrêté. Dès la didascalie, l'auteur annonce la couleur, il donne à lire la terreur coloniale et les différentes menées répressives, à partir de l'exposition de corps sans vie, jetés dans la rue. Cette ouverture inaugure le protocole de lecture et expose les différents lieux-mémoires d'une ville meurtrie par la répression et la guerre.

Le prologue de la pièce, *Le Cadavre encerclé*, esquisse dès le début les lieux emblématiques de la ville blessée, meurtrie, la mettant en rapport avec d'autres

10 *Le Cadavre encerclé*, in : *Le Cercle des représailles*, Paris 1959, 58–60.

espaces historiques et géographiques : « l'impasse natale », la « rue des Vandales », mais donnant à lire ce grand traumatisme marqué par la mort et l'errance qui investissent une rue où gisent morts et blessés, mais qui s'identifie aux gens de ce pays qui célébraient innocemment la fin de la guerre. La mort enfante la vie et annonce l'insurrection future, la rue renforce ce sentiment d'éternité. Quand le personnage, Lakhdar, meurt, c'est son fils qui prend la relève :

> Je ne suis plus un corps, mais je suis une rue. C'est un canon qu'il faut désormais pour m'abattre. Si le canon m'abat je serai encore là, lueur d'astre glorifiant les ruines, et nulle fusée n'atteindra plus mon foyer à moins qu'un enfant précoce ne quitte la pesanteur terrestre pour s'évaporer avec moi dans un parfum d'étoile, en un cortège intime où la mort n'est qu'un jeu...[11]

La rue se mue en lieu de mémoire qui témoigne, certes, des horreurs du massacre, se transforme en un espace anthropomorphe, prenant parti pour les militants. Rue, corps, mémoire, mère, tout porte les résidus de scènes vécues par l'écrivain lui-même qui n'a jamais arrêté de témoigner de ce massacre. Le corps connaît une transposition symbolique, s'assimilant et se confondant avec la rue, devenant le lieu essentiel d'un ensemble oxymorique, mort-vie qui caractérise le discours de l'auteur marqué par la désillusion d'un jour-fête transformé en jour-deuil-résurrection. Le corps-barricade, le corps-multitude se meut en rue d'une ville mutilée, mais devenant, par la force du drame, un espace ouvert. La violence du ton traverse le discours romanesque et met à nu la violence de la répression dans *Nedjma* :

> Les automitrailleuses, les automitrailleuses, les automitrailleuses, y en a qui tombent et d'autres qui courent parmi les arbres, y a pas de montagne, pas de stratégie, on aurait pu couper les fils téléphoniques, mais ils ont la radio et des armes américaines toutes neuves. Les gendarmes ont sorti leur side-car, je ne vois plus personne autour de moi.[12]

Dans les déclarations de Kateb Yacine, des images reviennent souvent : la folie de la mère, la rue où gisent des blessés et des morts, l'espoir d'une indépendance possible après la fin de la guerre. Ces thèmes travaillent profondément tous les textes de l'auteur : « On voyait des cadavres partout, dans toutes les rues... La répression était aveugle ; c'était un grand massacre. [...] Cela s'est terminé par des dizaines de milliers de victimes. »[13]

---

11 *Le Cadavre encerclé*, 18.

12 *Nedjma*, 57.

13 In : *Le Monde diplomatique* (juin 2001), 10, cité par Boucif Mekhaled, *Chroniques d'un massacre. 8 mai 1945. Sétif, Guelma, Kherrata*, Paris 1995.

3 La ville martyre et les césures de la narration

La ville est porteuse d'espoir, elle est le lieu d'articulation de réalités apparemment contraires, mort et vie, mais qui fusionnent pour conjuguer l'espoir et annoncer des lendemains de libération. La ville devient un acteur fondamental dans la détermination des instances discursives et du mouvement narratif. Elle est anthropomorphe, elle apporte une certaine protection aux personnages. Mais il suffit d'un moment d'inattention de la ville faite actrice pour se retrouver dans une situation de victime : «Nous sommes morts, exterminés à l'insu de la ville».[14]

Tous les textes de Kateb Yacine décrivent la tragédie de l'Algérie durant la colonisation. Le *Cercle des Représailles*, publié en 1959, qui est une sorte de suite tétralogique, se compose de trois pièces et d'un poème dramatique. La première, intitulée *Le Cadavre encerclé*, une tragédie en trois actes, raconte le drame des événements de mai 1945. Dans la rue des Vandales (titre initial du texte), cadavres et blessés sont par terre ; Lakhdar et Mustapha, éternels amants d'une insaisissable Nedjma, se trouvent parmi les révoltés. Blessé, Lakhdar est sauvé par la fille du commandant, Marguerite, qui n'arrive pas à se faire admettre par le groupe d'amis. Mais quelque temps après, Tahar le poignarde et laisse son cadavre au milieu d'un polygone tragique, l'Algérie. *Les Ancêtres redoublent de férocité*, de veine tragique, met en situation deux personnages, Hassan et Mustapha, à la quête du chemin du Ravin de la Femme Sauvage, lieu mythique où se trouve Nedjma, hantée par le vautour incarnant Lakhdar. Mustapha et Hassan réussissent à délivrer la Femme Sauvage, enlevée par un ancien soldat de l'Armée Royale marocaine. Hassan meurt, Mustapha est arrêté par l'armée ennemie.

Cet ensemble dramatique puisé dans l'Histoire de l'époque avec ses contradictions et ses ambiguïtés, caractérisé par la présence de traits lyriques et l'utilisation d'une langue simple, ne s'arrête pas uniquement à la dimension politique, mais la dépasse et interroge l'être algérien déchiré, mutilé, tout en le mettant en rapport avec d'autres espaces, donnant naissance à un texte tiers, mettant ainsi en pièces la logique binaire, une sorte de « supplément d'origine » pour reprendre Jacques Derrida.[15] L'identité devient l'otage des configurations historiques, c'est ce que tente d'expliquer d'ailleurs Edward Said dans son texte consacré à la lecture du parcours de Camus, «Un homme moral dans un monde immoral».[16] Elle est variable, mais aucunement réductible aux espaces mythiques essentialistes. C'est une sorte d'identité-rhizome qui n'exclut nullement la singularité de l'appropria-

14 *Le Cadavre encerclé*, in : *Le Cercle des représailles*, Paris 1959, 19.
15 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1967.
16 Edward Said, *Culture et impérialisme*, Paris 2000.

tion de la violence en période d'oppression. Dans *L'homme aux sandales de caoutchouc*, paru en 1972, Sétif se trouve jumelé avec Hanoï, puis, par la suite, dans son dernier texte, *Le Bourgeois sans-culotte ou le spectre du parc Monceau*, paru en 1989, une commande du ministère français de la culture, les rues de Sétif retrouvent le Paris de 1789 et de 1871, avec ses cadavres, ses mutilés, ses éclopés, ses exilés et des femmes-symboles, Nedjma dialoguant avec Louise Michel. Sétif subit de sérieuses transfigurations sémiotiques, devenant le lieu de cristallisation d'un espace porteur et producteur d'une Histoire qui le lie à d'autres villes et d'autres événements emblématiques, Hanoï, Paris, Palestine… Cette démultiplication spatiale et temporelle s'inscrit en droite ligne dans la perspective politique et artistique de l'auteur qui considère que toutes les révolutions ont des points de rencontre et concourent au même objectif. La structure circulaire, en spirale, la fragmentation du récit, la scénographie et les jeux de situation ne sont pas étrangers aux manifestations politiques et aux actions répressives de mai 1945 à Sétif, donnant à voir plusieurs univers structuraux et de nombreuses instances spatiotemporelles, engendrant une unité discursive disséminée, c'est-à-dire cultivant une certaine méfiance. Sétif, 1945 se voit ainsi dans ses textes, démultiplié, s'identifiant à d'autres espaces, provoquant un processus de transmutation spatiotemporelle. Le temps épouse les contours d'objectifs politiques et idéologiques, dépassant l'événementiel et mettant en œuvre une entreprise trans-temporelle et trans-spatiale.

La géographie représentée par les blessures de la ville convoque l'Histoire, se muant en mythe libérateur investi d'historicité, devenant le lieu d'articulation de « métaphores obsédantes », pour reprendre la belle formule de Charles Mauron.[17] Le lieu de mémoire fonctionne ainsi comme une thérapie contre l'oubli. La mémoire, lieu de latence, grâce à la médiation de l'écriture, se transforme en un espace d'ouverture, enfantant d'autres territoires et porteur d'insurrections futures, le 1 novembre 1954. Sétif se démultiplie et déplace la quête dans d'autres territoires jumeaux. Ce processus de reterritorialisation et de démultiplication des lieux s'inscrit dans le discours internationaliste de l'auteur.

La tragédie est, chez Kateb Yacine, paradoxalement vouée à l'optimisme ; la mort donne naissance à la vie. Ainsi, quand Lakhdar meurt, c'est Ali qui poursuit le combat. Nous avons affaire à une tragédie optimiste qui associe la dimension épique au niveau de l'agencement dramatique et de l'instance discursive. Le « je » singulier (relation amoureuse de Lakhdar et de Nedjma par exemple) alterne avec le « nous » collectif (inscription du personnage dans le combat collectif) prisonnier

17 Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris 1963.

des blessures béantes d'une ville-mémoire. La mort n'est pas marquée du sceau de la négativité, elle arrive à créer les conditions d'un sursaut et d'un combat à poursuivre. Mai 1945 constitue selon les historiens et Kateb Yacine le prélude à l'insurrection de 1954. Lakhdar, parmi les victimes, est le lieu d'articulation de plusieurs temps (passé, présent et futur virtuel), il prophétise l'à-venir. Ses paroles prémonitoires sont le produit de son combat. Le chœur prend en charge le discours du peuple et s'insurge contre les sournoises rumeurs de la ville : « Non, ne mourrons pas encore, pas cette fois ».[18]

L'histoire de Sétif et de mai 1945 s'inscrit comme élément de lecture d'une réalité précise, d'un vécu algérien ambigu, piégé par ses propres contradictions. Ce n'est ni le passé, ni le présent qui sont surtout valorisés mais le futur, lieu de la quête existentielle et politique de l'Algérie incarnée par Nedjma ou la Femme Sauvage, ce personnage écartelé entre deux voies différentes, sinon opposées. Le paradigme féminin, noyau central des textes de Kateb Yacine, fonctionne comme un espace ambigu, mythique. Nedjma, étoile insaisissable autour de laquelle tournent tous les protagonistes masculins, incarnerait l'Algérie meurtrie, terre à récupérer, témoin des différents massacres visant ses compagnons. Elle se confond avec la ville.

Dans *Le Cadavre encerclé* et *Les Ancêtres redoublent de férocité*, l'histoire, espace réel, côtoie la légende, lieu du mythe. Histoire et histoire s'entrechoquent et s'entremêlent. Le discours sur la nation suppose une diversité et une multiplicité des réseaux spatio-temporels, convoquant tantôt Sétif, mais aussi d'autres lieux emblématiques des luttes révolutionnaires dans le monde. Le temps historique, paysage des référents existentiels (Commune de Paris de 1871, Octobre 1917, mai 1945, Vietnam, Palestine, guerre de libération…), localisé dans des lieux clos (prison…) ou dans la ville laisse place au temps mythique, instance occupée sur le plan géographique par la campagne, le désert ou le ravin de la Femme Sauvage. Le déplacement de l'histoire à la légende se fait surtout par le retour à la tribu, source du vécu populaire et territoire-refuge de tous les personnages qui reviennent à cet espace afin de retrouver leur force. Le jeu avec le temps et l'espace, un des éléments essentiels de la dramaturgie en tableaux, est lié à la quête de la nation encore perturbée et insaisissable. La légende, lieu d'affirmation- interrogation de l'histoire, investit l'univers dramatique de Kateb Yacine.

Les tenants du discours postcolonial qui reprennent souvent des idées de Frantz Fanon et d'Edward Said qui, malgré le magistral démontage du fonctionnement du discours colonial, tombent parfois dans le travers qu'ils dénoncent en rejetant l'« Occident » dans sa totalité, privilégiant les jeux trop peu clairs de la

18 *Le Cadavre encerclé*, in : *Le Cercle des représailles.*

géographie dans la définition des rapports entre un «Tiers-monde» censé être pur et un «Occident» corrompu et violent. Comme l'a fait Sartre dans sa préface à l'*Anthologie de la poésie nègre et malgache* de Senghor, *Orphée noir*,[19] célébrant une poésie noire, la seule révolutionnaire, selon lui. Comme d'ailleurs Homi Bhabha[20] qui, dans sa proposition de mettre en œuvre l'idée d'hybridité en lui donnant le sens de «coexistence consensuelle des différences», exclut l'idée que l'hybridité caractérise tout discours social et littéraire. Bhabha semble oublier les pratiques du colonisateur et met sur une ligne horizontale colonisateur et colonisé. Pour Kateb Yacine, Sétif est en accord avec les populations exploitées, colonisées, partout dans le monde.

Bibliographie

1 Textes de Kateb Yacine

Nedjma, Paris 1959.
Le Cercle des représailles (*Le Cadavre encerclé* ; *La Poudre d'intelligence* ; *Les Ancêtres redoublent de férocité*), Paris 1959.
L'Homme aux sandales de caoutchouc, Paris 1972.
Minuit passé de douze heures, Paris 1999.
Boucherie de l'espérance. Œuvres théâtrales, Paris 1999.
Parce que c'est une femme. Entretien, Paris 2004.

2 Sur Kateb Yacine et mai 1945

Alessandra, Jacques, *Le Théâtre de Kateb Yacine*, thèse de troisième cycle, Université de Nice 1980.
Arnaud, Jacqueline, *L'Œuvre en fragments*, Paris 1986.
Baffet, Roselyne, *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, Paris 1985.
Cheniki, Ahmed, *Le Théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*, Aix en Provence 2002.
Cheniki, Ahmed, *Vérités du théâtre en Algérie*, Oran 2006.
Élias, Marie, *Le Théâtre de Kateb Yacine*, thèse de troisième cycle (Université de Paris 3) 1978.
Khelidi, Ghania, *Kateb Yacine. Éclats et poèmes*, Alger 1990.
Lacheraf, Mostéfa, *L'Algérie. Nation et Société*, Alger 1978.
Louanchi, Denise, *Un essai de théâtre populaire. L'homme aux sandales de caoutchouc*, thèse de troisième cycle (Aix en Provence) 1977.

19 Léopold S. Senghor (éd.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, précédée de *Orphée noir*, par Jean-Paul Sartre, Nouvelle édition, Paris 2015.
20 Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris 2007 (trad. par Françoise Bouillot de *The Location of Culture*).

3 Sur les événements de mai 1945

Mekhaled, Boucif, *Chroniques d'un massacre. 8 mai 1945. Sétif, Guelma, Kherrata*, Paris 1995.
Planche, Jean-Louis, *Sétif 1945. Histoire d'un massacre annoncé*, Paris 2006.
Rey-Goldzeiguer, Annie, *Aux origines de la guerre d'Algérie, 1940–1945, de Mers-el-Kébir aux massacres du Nord Constantinois*, Paris 2002.
Tabet, Aïnad, *Le Mouvement du 8 mai 1945*, Alger 1988.
Vétillard, Roger, *Sétif, mai 1945. Massacres en Algérie*, Versailles 2008.

4 Autres textes cités

Bhabha, Homi K., *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris 2007 (trad. par Françoise Bouillot de *The Location of Culture*).
Camus, Albert, *Chroniques algériennes*, Paris 1958.
Camus, Albert, *Œuvres complètes*, éd. par Jacqueline Lévi-Valensi, t. II, Paris 2006.
Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris 1967.
Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris 1963.
Said, Edward, *Culture et impérialisme*, Paris 2000.
Senghor, Léopold S. (éd.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, précédée de *Orphée noir*, par Jean-Paul Sartre, Nouvelle édition, Paris 2015.

Nikolas Immer

Sterbende Städte

Zur Kriegsgegenwart in Stephan Hermlins *Zwölf Balladen von den Großen Städten* (1945)[1]

Abstract: In *Zwölf Balladen von den Großen Städten*, Stephan Hermlin evokes the effects of war on urban space. These poems, most of which were written during the author's exile in Switzerland, address both the pre-war and post-war periods. They focus not only on the precariousness of city dwellers' lives, but the cities themselves become representative figures embodying the suffering caused by war. In the context of this cycle, Hermlin reflects on the possibility and necessity of new beginnings in language and poetry, most notably in his *Ballade von den alten und den neuen Worten.*

Keywords: War Poetry; Ballad; Reflection on Language; Lament; Consolation; Hermlin, Stephan.

1 Die Städte-Balladen und Hermlins Lebensmythos

Als im Jahr 1979 Stephan Hermlins Prosawerk *Abendlicht* erschien, wurde es von den sozialistischen Kritikern ungemein positiv aufgenommen. So urteilte etwa Jürgen Kuczynski, er habe schon vor der Lektüre gewusst, dass ihm „ein großer deutscher Kulturgenuß" bevorstehe.[2] Und Jaroslav Kovář merkte an, dass *Abendlicht* als „eine poetische, emotional wie ästhetisch ergreifende, streng abgewogene Komposition einer assoziativen Kette von autobiographischen Erlebnissen, Reflexionen, Momentaufnahmen, Stimmungen, Träumen, Ängsten und Erfahrungen ei-

1 Vgl. bereits Nikolas Immer, „‚Drum gebt mir eine neue Sprache!'. Ästhetischer Anspruch und ideologische Profilgebung von Stephan Hermlins Städte-Balladen", in: Detlef Haberland (Hg.), *Ästhetik und Ideologie 1945. Wandlung oder Kontinuität poetologischer Paradigmen deutschsprachiger Schriftsteller*, München 2017, 417–428.

2 Jürgen Kuczynski, „*Abendlicht* von Stephan Hermlin", *Weimarer Beiträge* 26/9 (1980), 129–131, hier: 129. Wiederabdruck in: Hubert Witt (Hg.), *Stephan Hermlin. Texte, Materialien, Bilder*, Leipzig 1985, 227–229, hier: 227.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-019

nes dichterischen Subjekts“ charakterisiert werden könne.[3] Im Verlauf dieser autobiographisch gefärbten Schilderungen erinnert sich Hermlin auch an seine Anfänge als Dichter und resümiert: „Das Schreiben von Gedichten wurde mir zur Gewohnheit. Sie schienen da zu sein, […] wenn ich sie benötigte“.[4] Kurz darauf heißt es weiter:

> Am leichtesten fiel mir alles zwischen dem zweiundzwanzigsten und dem dreißigsten Lebensjahr – in diesem Jahr endete der Krieg; einige Monate zuvor war mein erster Gedichtband in Zürich erschienen. Ich entsinne mich, daß ich an einem gewissen Tage auf der Bahnhofstraße von Buchhandlung zu Buchhandlung ging und in jeder Auslage mein Buch betrachten konnte.[5]

Bei jenem „Buch“ handelt es sich um die Sammlung *Zwölf Balladen von den Großen Städten*, die kurz zuvor im Züricher Morgarten-Verlag erschienen war.[6] Nur wenig später wird die Anthologie von dem Literaturwissenschaftler Hans Mayer in der *Neuen Schweizer Rundschau* begeistert gepriesen: Hermlin habe nicht nur „die Sprache aller Städte“ verstanden, sondern seine Dichtung veranschauliche auch, „[w]o Leiden dieses Krieges sind, wo die Hoffnung einer neuen Gesellschaft als Keim in fruchtbare Erde gesenkt wurde“.[7]

Wie Karl Corino nachgewiesen hat, beginnt Hermlin in dieser Zeit allerdings auch, sich eine heroisch überhöhte Vita ‚zurechtzulegen‘.[8] So schreibt er in seinem Lebenslauf, den er am 24. August 1946 für den Hessischen Rundfunk verfasst, ein Offizier in den Internationalen Brigaden der Spanischen Republikanischen Armee gewesen zu sein.[9] An dieser Falschaussage hält Hermlin auch in der Folgezeit fest, was zehn Jahre später große Verwunderung bei Alfred Kantorowicz hervorruft:

> Zum Erstaunen aller Kameraden fand sich bei der vorzugsweisen Erwähnung besonders prominenter Spanienkämpfer in der Presse auch der Name eines Schriftstellers, der während

3 Jaroslav Kovář, „Stephan Hermlins *Abendlicht* und sein Kontext“, *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* 4 (1984), 107–119, hier: 108.

4 Stephan Hermlin, *Abendlicht*, Berlin 1987, 79.

5 Hermlin, *Abendlicht*, 79.

6 Zum Morgarten-Verlag vgl. *Der Schweizer Verlag. Eine Orientierung über das schweizerische Verlagsschaffen der Gegenwart*, mit Beiträgen von Martin Hürlimann/Friedrich Witz/Hans Rudolf Balmer/Philipp Etter, Zürich 1961, 83–84.

7 Hans Mayer, „Stephan Hermlins *Zwölf Balladen von den Großen Städten* [1945]“, in: Witt (Hg.), *Stephan Hermlin*, 132–136, hier: 134.

8 Vgl. Karl Corino, *„Aussen Marmor, innen Gips“. Die Legenden des Stephan Hermlin*, Düsseldorf 1996.

9 Faksimile des Lebenslaufs bei Corino, *Legenden*, 97.

> der fraglichen Zeit *nicht einen Tag* in Spanien gewesen war und der folglich auch nicht am Treffen der Spanienkämpfer teilgenommen hatte: Stephan Hermlin.[10]

Doch trotz der Tatsache, dass Kantorowicz die Legendenbildung von Hermlin bereits 1956 als „Schwindel" entlarvt,[11] gelangt diese biographische Angabe sogar in die neunte Auflage von *Meyers Enzyklopädischem Lexikon.* Diesen Eintrag liest wiederum Kuczynski und kommt in seiner eingangs zitierten Rezension darauf zu sprechen:

> Aber, lieber Stephan, in dem im allgemeinen auf brave, erweiterte Oberschüler zugeschnittenen *Meyers Neues Lexikon* lese ich über Dich: „kämpfte 1933/36 illegal gegen den Faschismus, emigrierte 1936 (Palästina, Ägypten, England, Frankreich, Schweiz) und beteiligte sich am spanischen Freiheitskampf". Meinst Du nicht, wir sollten auch von diesem Teil Deines Lebens […] etwas von Dir hören?[12]

Auf diese Bitte von Kuczynski reagiert Hermlin zunächst nicht, wird aber im Oktober 1996 von Corino mit dem öffentlichen Vorwurf konfrontiert, er habe seinen ‚Lebensmythos erlogen'.[13] Im einem *Spiegel*-Interview, das nur wenige Tage später folgt, räumt Hermlin zwar ein, einige ‚wahre Lügen' über seine Biographie verbreitet zu haben, hält jedoch weiterhin an der Behauptung fest, an der Front in Spanien gewesen zu sein.[14]

Diese Offenlegung von Hermlins Konstruktion einer „idealtypischen Gesamt-Autobiographie" gehört zwar in den weiteren Kontext der Städte-Balladen,[15] sen-

---

10 Alfred Kantorowicz, *Deutsches Tagebuch*, Bd. 2, Berlin 1979, 643, zit. nach Corino, *Legenden*, 100. Die Aussage von Kantorowicz datiert Corino auf „ca. Juli 1956". Bei Kantorowicz, der eine Aussage Hermann Kants wiedergibt, heißt es weiter: „Hermlin habe oft [mit ihm, Kantorowicz] von seiner Kampfzeit in den Internationalen Brigaden gesprochen. Andere bestätigten es. Hermlin sei doch Offizier in Spanien gewesen; er erzähle gern von seinen Taten dort".

11 Zit. nach Corino, *Legenden*, 102.

12 Kuczynski, *Abendlicht*, 229. In der neunten Auflage von *Meyers Enzyklopädischem Lexikon* heißt es zu Hermlin: „1936 Emigration (u. a. nach Spanien, Teilnahme am Span. Bürgerkrieg, und Frankreich)" (*Meyers Enzyklopädisches Lexikon*, Bd. 11: *Gros–He*, Mannheim/Wien/Zürich 1974, 744).

13 Vgl. Karl Corino, „DDR-Schriftsteller Stephan Hermlin hat seinen Lebensmythos erlogen", *Die Zeit* 41 (1996), https://www.zeit.de/1996/41/hermlin.txt.19961004.xml (letzter Zugriff: 20.07.2022).

14 „Des Dichters ‚wahre Lügen'. Der Schriftsteller Stephan Hermlin über sein wechselvolles Leben im antifaschistischen Widerstand. Stephan Hermlin im Gespräch mit Mathias Schreiber", *Der Spiegel* 41 (1996), 257–261, hier: 259–260. Als Schreiber auf die Erinnerungen von Kantorowicz eingeht, antwortet Hermlin: „Das ist eine falsche Behauptung von Alfred Kantorowicz aus dem Jahr 1956. […] Als Ambulanzfahrer war ich dann aber doch an der Front, auch unter Beschuß – mehrere Monate" (260).

15 Karin Hartewig, *Zurückgekehrt. Die Geschichte der jüdischen Kommunisten in der DDR*, Köln/Weimar/Wien 2000, 514.

sibilisiert aber auch dafür, spätere Selbstaussagen Hermlins über die Entstehungszeit dieser Gedichte äußerst kritisch zu betrachten. Vor dem Hintergrund seiner biographischen Situation in den frühen 1940er Jahren soll zunächst rekonstruiert werden, wie die Sammlung der *Zwölf Balladen* im Schweizer Exil entsteht. Anschließend wird sowohl nach Hermlins Gattungswahl als auch nach den dichterischen Vorbildern gefragt, auf die er sich bezogen hat. Schließlich wird anhand repräsentativer Balladen herausgearbeitet, welche Kriegswirklichkeiten er in seinem Zyklus gestaltet.

2 Die Entstehung der Städte-Balladen

Den Angaben Hermlins zufolge reicht die Entstehung der Städteballaden bis ins Jahr 1940 zurück. Anzumerken ist dabei, dass die Gedichte in der Sammlung *Zwölf Balladen von den Großen Städten* noch nicht datiert sind. Erst als Hermlin diesen Zyklus in veränderter Form unter dem Titel *Zwölf Balladen* in seiner Sammlung *Die Straßen der Furcht* (1947) publiziert, versieht er die Gedichte mit Entstehungsdaten.[16] Diese Datierung behält Hermlin bei, als er die nochmals erweiterte Sammlung *Zweiundzwanzig Balladen* ebenfalls im Jahr 1947 im Verlag Volk und Welt veröffentlicht. Nach den Angaben in *Die Straßen der Furcht* und in *Zweiundzwanzig Balladen* bildet die *Ballade von den weitschauenden Augen*, die auf das Jahr „1940" datiert ist,[17] gleichsam den Ursprung des Zyklus, obwohl sie nicht in die *Zwölf Balladen* aufgenommen wird. Parallel zur Publikation dieser Zyklen lässt Hermlin einzelne Balladen in zeitgenössischen Anthologien und Zeitschriften drucken.[18]

Hermlin, der am 13. April 1915 in Chemnitz als Rudolf Leder geboren wird, hatte Deutschland 1936 verlassen, danach ein Jahr in Palästina gelebt und war am 7. Oktober 1937 mit seiner Gattin Juliett Brandler nach Frankreich gelangt. Sie blieben in Paris, wo sie im Mai 1938 die Geburt ihrer Tochter Andrée-Thérèse erlebten, bis Hermlin im Mai 1940 in ein Militärlager in Südfrankreich gebracht wurde.[19] Nach

16 Vgl. Stephan Hermlin, *Die Straßen der Furcht*, Singen [1947], 49–81. Zu den Umarbeitungen der Balladen-Zyklen vgl. Immer, *Ästhetischer Anspruch*, 418–419.

17 Hermlin, *Straßen*, 81; ders., *Zweiundzwanzig Balladen*, Berlin (Ost) 1947, 57.

18 Eine dieser Anthologien ist die Sammlung *Wir verstummen nicht* (1945), in der Hermlin fünf Städte-Balladen publiziert. Vgl. Jo Mihaly/Lajser Ajchenrand/Stephan Hermlin, *Wir verstummen nicht. Gedichte in der Fremde*, Zürich [1945], 53–54, 56–58, 60–64. Zu den Einzelveröffentlichungen der Städte-Balladen vgl. Maritta Rost/Rosemarie Geist, *Stephan Hermlin. Bibliographie*, Leipzig 1985, 17–32.

19 Diese Daten hat Hermlin in seiner Erklärung vom 20. April 1943 gegenüber den Genfer Behörden selbst angegeben, vgl. Corino, *Legenden*, 128.

dem Tod seiner Ehefrau wurde Hermlin als Arbeitssoldat an verschiedenen Orten in Südfrankreich eingesetzt und war von Oktober 1942 bis März 1943 als Gärtner in einem Kinderheim in Château-Chervix tätig. „Am 17. April 1943 überschritt er bei Moillesullaz illegal die Schweizer Grenze, wurde nach hundert Metern von einem Schweizer Militärposten angehalten und den Schweizer Militärbehörden übergeben".[20] Im Gegensatz zu seiner Beschreibung, die Hermlin drei Tage später den Genfer Behörden präsentierte,[21] hat er in seiner Rede *Hölderlin 1944* (1982) nicht nur die Lokalisierung und Datierung des Grenzübertritts manipuliert, sondern auch ein dezidiert heroisches Bild seines Verhaltens gezeichnet:

> Der geschichtliche Moment, von dem die Rede ist, lag zu Beginn des Frühjahres 1944 [sic]. […] Ein paar Wochen später überquerte ich bei St. Julien [sic] die Schweizer Grenze. Wieder war es Nacht. […] ich hatte, auf dem Bauch kriechend, unter gleißendem Mondlicht ein flaches Gelände zu überqueren und gleich darauf tiefgestaffelte Drahthindernisse zu überwinden, die mir das Fleisch von den Schenkeln rissen. Ich spürte es nicht, denn ich hatte mich auf die SS zu konzentrieren, die in der Nähe sein mußte, mich aber nicht bemerkte.[22]

Nach seinem tatsächlich wenig spektakulären Grenzübertritt gelangt Hermlin in verschiedene Schweizer Arbeitslager für Internierte: zunächst ins Camp de Charmilles und ab dem 15. Juni 1943 ins Campo di Lavoro Mezzovico-Vira.[23] Nachdem in den Jahren 1941 und 1942 zwei weitere Städte-Balladen entstanden sind,[24] scheint Hermlin in Mezzovico-Vira seine literarischen Arbeiten wieder aufgenommen und sich vorwiegend auf die Übertragung der Gedichte Paul Eluards konzentriert zu

---

20 Oliver Th. Gengenbach, „‚…ein ehrlicher Mensch'. Das Schweizer Flüchtlingsdossier N 10 007 von Stephan Hermlin", in: Bundesamt für Flüchtlinge, Medien und Kommunikation (Hg.), *Prominente Flüchtlinge im Schweizer Exil*, Bern 2003, 220–262, hier: 223.

21 „Am 17–4–43 überschritt ich die Grenze bei Moëllesulaz; dort wurde ich von einem Grenzwächter angehalten und in der Folge den milit(ärischen) Behörden übergeben" (zit. nach Corino, *Legenden*, 150).

22 Stephan Hermlin, „Hölderlin 1944 [Rede anlässlich der Tagung der Hölderlin-Gesellschaft in Tübingen am 6. Juni 1982]", *Sinn und Form* 6 (1982), 1140–1144, hier: 1141, 1144. Wiederabdruck in: Stephan Hermlin, *Äußerungen 1944–1982*, hg. v. Ulrich Diezel, Berlin/Weimar 1983, 435–440. Saint-Julien-en-Genevois ist ca. 12 km südwestlich von Moillesullaz gelegen. Die veränderte Datierung begründet Corino mit dem Umstand, dass Hermlin „zumindest auf dem Papier an dem großen Jahr 1943/44 der Résistance, fast bis zur Befreiung von Paris, teilhaben wollte" (Corino, *Legenden*, 150). Zu Corinos Beurteilung der zitierten Passage vgl. *Legenden*, 154.

23 Vgl. Gengenbach, *Flüchtlingsdossier*, 223–226.

24 Gemeint sind die *Ballade vom Land der unausgesprochenen Worte* (1941) und die *Ballade vom Brüten der Städte im Winter* (1942). Zu den von Hermlin stammenden Datierungen vgl. Hermlin, *Straßen*, 51, 53; ders., *Zweiundzwanzig Balladen*, 5–6.

haben.[25] Während er im Juni 1944 seine *Ballade von den Städteverteidigern* in der Schweizer Zeitschrift *Traits* veröffentlicht, die einen Monat später in der Übersetzung von Daniel Trévoux in der französischen Zeitschrift *L'Éternelle Revue* erscheint,[26] nimmt Hermlin mit seinen Städte-Balladen an einem literarischen Preisausschreiben teil. Dieses Preisausschreiben war vom Vorstand einer Kulturgemeinschaft der Emigranten veranstaltet worden, dem auch Hans Mayer angehörte.[27] Über die Lektüre dieser Gedichte hat Mayer rückblickend geschrieben:

> Dann hatte uns ein Flüchtling aus einem Lager irgendwo im Tessin ein Bündel mit Gedichten zugeschickt, die zunächst einmal ratlos machten. […] Es war bedeutende Lyrik eines hymnischen Tonfalls, da hatten Hölderlin und Shelley am Taufbecken gestanden. Moderne, ungemein musikalische Texte, die ihr Verfasser stets als „Balladen" bezeichnete. […] Es war Flüchtlingsdichtung, doch von eigentümlicher Art.[28]

---

25 Bei Hermlins Biographin Silvia Schlenstedt findet sich der nicht näher belegte Hinweis, „daß er 1943 Gedichte von Paul Éluard zu übertragen begann" (Silvia Schlenstedt, *Stephan Hermlin. Leben und Werk*, Berlin 1985, 63). Wie Klaus Völker überliefert, war Hermlin von François Lachenal „zum Übersetzen von Gedichten Paul Éluards angeregt [worden] und [hatte] en revanche Paul Éluard mit Hermlins Gedichten bekannt gemacht" (Klaus Völker, „Wir sind ganz das Werk der Zeit. Erinnerungen an Stephan Hermlin", *Neue Deutsche Literatur* 45/6 (1997), 5–26, hier: 11). Zwei Jahre nach Kriegsende erscheint im Verlag *Volk und Welt* die Anthologie: Paul Éluard, *Gedichte.* Deutsch von Stephan Hermlin, Berlin (Ost) [1947]. Im Vorwort bezeichnet Hermlin Éluard ausdrücklich als seinen „großen Freund und Kameraden" (8). Einen späteren Beleg für diese enge Beziehung stellt Éluards Brief vom 6. September 1951 dar, in dem er Hermlin als „[s]ehr liebe[n] Freund" (*Briefe an Hermlin 1946–1984*, hg. v. Silvia Schlenstedt, Berlin/Weimar 1985, 36) anredet. Außerdem enthalten die gemeinsam mit Hans Mayer publizierten *Ansichten über einige Bücher und Schriftsteller* (1947) Hermlins Essay *Dichtung und Wahrheit in diesen Jahren*, in dem er Éluard als „den größten lebenden Lyriker Frankreichs" (Stephan Hermlin, „Dichtung und Wahrheit in diesen Jahren", in: Hans Mayer/ders., *Ansichten über einige Bücher und Schriftsteller*, Berlin [1947], 193–198, hier: 193) würdigt. Zur Vielzahl von Hermlins Éluard-Publikationen vgl. Rost/Geist, *Bibliographie*, 128–131.

26 Vgl. Rost/Geist, *Bibliographie*, 17. Über die Vermittlung von Larechal erhält Hermlin die Möglichkeit, seine *Ballade von den Städteverteidigern* in *Traits* zu veröffentlichen; vgl. Völker, *Werk der Zeit*, 11.

27 Zu Mayers kulturellem Engagement in der Spätphase seines Schweizer Exils vgl. Thomas Egli/Hugo Schwaller, „Homosexuelle Flüchtlinge in der Schweiz – eine Spurensuche und ein Beispiel", in: Bundesamt für Flüchtlinge, Medien und Kommunikation (Hg.), *Prominente Flüchtlinge im Schweizer Exil*, Bern 2003, 136–165, hier: 158–159.

28 Hans Mayer, *Ein Deutscher auf Widerruf*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1982, 299. Im Frühjahr 1990 hat Mayer diese Begebenheit präzisiert: „Wir hatten ein Preisausschreiben bekanntgegeben und forderten darin die – deutschsprachigen – Insassen der Arbeitslager für Internierte und Emigranten auf, literarische Texte […] zu uns nach Zürich zu schicken. […] Darunter aber lagen plötzlich ein paar Gedichte, und die verdienten wirklich diese Bezeichnung. Wir Mitglieder der Jury waren fasziniert und wollten den Einsender Stephan Hermlin unbedingt kennenlernen. […] Hermlin war damals 29 Jahre alt. Er schien überhaupt nicht beglückt oder überrascht über unsere Freude an

In der zweiten Hälfte des Jahres 1944 beginnt Hermlin, als „Redaktionssekretär" an der Flüchtlingszeitschrift *Über die Grenzen* mitzuarbeiten.[29] Darin veröffentlicht er zwei weitere seiner Städte-Balladen: Die *Ballade von einer Großen Stadt in der jeder Tag ein wenig dem Vierzehnten Juli gleicht* im ersten Heft vom November 1944 und die *Ballade von den alten und neuen Worten* im siebten Heft vom Mai 1945.[30] Im ersten Band der parallel dazu konzipierten Schriftenreihe *Über die Grenzen*, der den Titel *Gesang auf dem Wege* (1945) trägt, publiziert Hermlin außerdem die *Ballade vom Gefährten Ikarus* und die *Ballade vom Stabsfeldwebel Fischer*, die allerdings beide nicht in die *Zwölf Balladen* aufgenommen werden.[31] Über den Kontakt zu Mayer lernt Hermlin bald Walter Meier kennen, den Verleger der Manesse-Bibliothek, der Hermlin mit Bezug auf die Städte-Balladen auffordert: „Schicken Sie sie mir, und wenn ich sie gut finde, erscheint zu Weihnachten Ihr erster Gedichtband".[32] Meier scheinen diese Gedichte so sehr zu gefallen, dass er sich am 6. Dezember 1944 an die Eidgenössische Fremdenpolizei wendet, um dort die Bewilligung für die Drucklegung der *Zwölf Balladen von den Großen Städten* einzuholen.[33] Bemerkenswert ist dabei zum einen, dass Meier den Antrag damit begründet, dass

seinen Texten. Das verstand sich für ihn von selbst" (Hans Mayer, „Augenblicke mit Stephan Hermlin", *Sinn und Form* 2 (1990), 298–301, hier: 298).

29 *Über die Grenzen von Flüchtlingen – Für Flüchtlinge*, Kommentar von Werner Mittenzwei, Dokumentation von Markus Bürgi und Dominik Siegrist, Ascona 1998, 7. Nach der Auffassung Hermlins sei seine Mitarbeit an *Über die Grenzen* von der kommunistischen Partei arrangiert worden. Vgl. Silvia Schlenstedt, „Gespräch mit Stephan Hermlin [Sommer 1983]", in: dies., *Stephan Hermlin. Leben und Werk*, 7–39, hier: 32. An gleicher Stelle vermerkt Hermlin: „Und zugleich lernte ich Hans Mayer kennen, der mir gleich sagte, wie sehr er von meinen Gedichten angetan war" (32–33). Zum Gehalt und zur Ausrichtung der Zeitschrift *Über die Grenzen* vgl. Mittenzwei, *Kommentar*, 8, 12–13; Kristina Schulz, *Die Schweiz und die literarischen Flüchtlinge (1933–1945)*, Berlin 2012, 99–101.

30 Vgl. St.[ephan] H.[ermlin], „Ballade von einer Großen Stadt in der jeder Tag ein wenig dem Vierzehnten Juli gleicht", *Über die Grenzen* 1 (November 1944), 7; ders., „Ballade von den alten und neuen Worten", *Über die Grenzen* 7 (Mai 1945), 8–9. In *Über die Grenzen* werden außerdem Auszüge aus Rezensionen abgedruckt, die in Schweizer Zeitungen erscheinen. So heißt es in der *Nation* am 1. Januar 1945: „Daß aber in diesem Krieg auch deutsche Lyrik entsteht, dafür zeugt ein Gedicht, das ich in *Ueber die Grenzen*, der Zeitung der Flüchtlinge, fand […]. Es ist die *Ballade von einer großen Stadt, in der jeder Tag ein wenig dem vierzehnten Juli gleicht*" (zit. nach *Über die Grenzen* 4 (Februar 1945), 11).

31 Stattdessen gehen diese zwei Balladen in die Sammlung *Gesang auf dem Wege* (1945) ein; vgl. *Gesang auf dem Wege. Gedichte* (*Über die Grenzen.* Schriftenreihe, 1), Affoltern [1945], Reprint Ascona 1987, 23–26. Über diese Sammlung schreibt ein Rezensent in *Der Demokrat*, dass sie unter anderem „zwei der prächtigen, ausdrucksstarken, in Wort und Form eigene Wege gehenden Balladen Stephan Hermlins" (zit. nach *Über die Grenzen* 10 (August 1945), 5) enthält.

32 Schlenstedt, *Gespräch*, 33.

33 Abdruck des gesamten Briefs bei Gengenbach, *Flüchtlingsdossier*, 233–234.

es sich bei diesen Balladen „um reine Dichtung und nicht um Politik handelt“.[34] Zum anderen hebt er ausdrücklich die poetische Qualität der Texte hervor: „In meiner ganzen Laufbahn sind mir wenig lyrische Werke von einem so grossen Talent und ähnlicher Sprachkraft unter die Augen gekommen“.[35] Zwar gibt es noch einige Widerstände wegen Hermlins Pseudonym, jedoch können die *Zwölf Balladen* schließlich im Frühjahr 1945 gedruckt werden.[36] Max Rychner, der den Band Ende Mai 1945 in der Schweizer Zeitung *Die Tat* rezensiert, bescheinigt Hermlin, eine „moderne urbane Dichtung“ hervorgebracht zu haben.[37]

3 Hermlins Gattungswahl und intertextuelle Referenzen

In den *Ansichten über einige Bücher und Schriftsteller*, die Hermlin und Mayer gemeinsam 1947 publizieren, finden sich auch Hermlins *Bemerkungen zur Situation der zeitgenössischen Lyrik.* Die Reflexion über die Zeitumstände führt ihn zunächst zu der Einsicht, dass die Zeit gekommen sei „für das große, neue Gedicht, das endlich der furchtbaren Epoche gerecht wird und sie damit schon umgestaltet“.[38] Hermlins Evaluation der Gegenwartslyrik mündet in das Resultat, dass in der frühen Nachkriegszeit zwar eine beachtliche dichterische Produktion sichtbar werde, dass aber jenes „große, neue Gedicht“ noch nicht geschrieben worden sei. Vielmehr würden die jungen deutschen Dichter „vorwiegend Sonette, und sehr selten gute Sonette“, schreiben und außerdem Gefahr laufen, über die Imitation des Rilke-Tons in „eine neue Innerlichkeit“ zu geraten.[39] Der Abschluss der *Bemerkungen* liest sich daher wie ein Appell an die jungen Dichter: „Aber erst, wenn der poetische Nachwuchs Deutschlands den Mut zum Experiment hat und die Möglichkeit und die

34 Zit. nach Gengenbach, *Flüchtlingsdossier*, 234.

35 Zit. nach Gengenbach, *Flüchtlingsdossier*, 234.

36 Vgl. Gengenbach, *Flüchtlingsdossier*, 236–237. Gegenüber Schlenstedt hat Hermlin behauptet, dass sein „erstes Buch […] zu Weihnachten 1944 erschienen“ (Schlenstedt, *Gespräch*, 32) sei. Das widerspricht nicht nur der eingangs zitierten Passage aus *Abendlicht*; auch lag Ende Dezember 1944 die Druckerlaubnis der Schweizer Behörden noch gar nicht vor.

37 M.[ax] R.[ychner], „Rez. von Stephan Hermlin, *Zwölf Balladen von den großen Städten*“, *Die Tat* 10/136 (19./20. Mai 1945), 7. Auf der Folgeseite ist exemplarisch Hermlins *Ballade von den toten Städten* abgedruckt.

38 Stephan Hermlin, „Bemerkungen zur Situation der zeitgenössischen Lyrik“, in: Mayer/Hermlin, *Ansichten über einige Bücher und Schriftsteller*, Berlin [1947], 186–192, hier: 186.

39 Hermlin, *Bemerkungen*, 190. Zu Hermlins Kritik an der zeitgenössischen Sonettistik vgl. Immer, *Ästhetischer Anspruch*, 420.

Bereitschaft finden wird, die befruchtende Fülle der Weltdichtung in sich aufzunehmen, wird die Hochflut der öden Unerheblichkeit sich zu verlaufen beginnen".[40]

Auch wenn Hermlin seine *Zwölf Balladen von den Großen Städten* in diesen *Bemerkungen* mit keinem Wort erwähnt, liegt es nahe, sie an den letztgenannten zwei Qualitätskriterien zu messen: am „Mut zum Experiment" und an der „befruchtende[n]" Aufnahme der „Weltdichtung". Der experimentelle Zug von Hermlins Zyklus verdeutlicht insbesondere die Gattungsbezeichnung, an der er auch im Verlauf seiner späteren Umgruppierung der Städte-Balladen festhalten wird. Wie bereits zitiert, hatte die Lektüre folgenden Eindruck bei Mayer hinterlassen: „Es war bedeutende Lyrik eines hymnischen Tonfalls, da hatten Hölderlin und Shelley am Taufbecken gestanden. Moderne, ungemein musikalische Texte, die ihr Verfasser stets als ‚Balladen' bezeichnete".[41] Während er den hymnischen Charakter der Gedichte hervorhebt, scheint er die Gattungszuordnung Hermlins nicht akzeptieren zu wollen. Auch Rolf Schneider hat mit Blick auf die spätere Sammlung *Zweiundzwanzig Balladen* angemerkt, dass es nicht recht verständlich sei, warum Hermlin diese „Gedichte Balladen nennt, obwohl sie doch dem herkömmlichen deutschen Verständnis der Ballade als einem episierenden Handlungsgedicht so gänzlich widersprechen".[42] Tatsächlich gestaltet Hermlin zwölf thematisch miteinander verklammerte Stadtgedichte, in denen kein konsistenter Erzählzusammenhang entfaltet wird, sondern vereinzelte Erinnerungen, Beobachtungen und Reflexionen eines anonymen Sprechers geboten werden. Aufgrund dieser Akzentuierung einer subjektiven Sprechhaltung hat Mayer bereits in seiner Rezension der *Zwölf Balladen* davon gesprochen, dass Hermlin „einen neuen Typ der Ballade" gestaltet habe: „Sie gibt den äußeren inmitten des inneren Berichts".[43] Mayer zielt darauf, dass Hermlin einen emotional ergriffenen Sprecher gestaltet hat, der die Ängste und Hoffnungen des modernen Stadtbewohners repräsentativ zum Ausdruck zu bringen vermag. Die Balladen evozieren zwar einerseits „die Not, Kälte, Einsamkeit und Entfremdung der modernen Großstadt", vermitteln aber andererseits „die Gewißheit der Überwindung der Einsamkeit".[44]

Dass Hermlins *Zwölf Balladen* von einer produktiven Rezeption der „Weltdichtung" zeugen, hat bereits Meier in seinem brieflichen Gutachten vom 6. De-

---

40 Hermlin, *Bemerkungen*, 192. Eine ähnliche poetologische Position vertritt Hermlin in seiner Rede *Wo bleibt die junge Dichtung?* (1947). Vgl. Stephan Hermlin, „Wo bleibt die junge Dichtung?", in: ders., *Aufsätze – Reportagen – Reden – Interviews*, hg. v. Ulla Hahn, Frankfurt a. M. 1983, 20–26.

41 Mayer, *Widerruf*, Bd. 1, 299.

42 Rolf Schneider, „Stephan Hermlin [1975]", in: Witt (Hg.), *Stephan Hermlin*, 88–94, hier: 90.

43 Mayer, *Zwölf Balladen*, 135.

44 Volker Meid, *Metzler Literatur Chronik. Werke deutschsprachiger Autoren*, Stuttgart/Weimar 1993, 607.

zember 1944 angedeutet.[45] Neben den intertextuellen Rekursen auf biblische Motive, auf barocke Bilder und auf die urbanen Entwürfe der expressionistischen und neu-sachlichen Großstadtlyrik ist wiederholt der französische Surrealismus als entscheidender Einflussbereich für die Städte-Balladen in Anschlag gebracht worden.[46] In seiner 1958 gehaltenen Preisrede hat Peter Huchel darauf hingewiesen, dass Hermlin von einigen Kritikern sogar als „Schüler Paul Éluards" bezeichnet oder „auch in die Nähe [Louis] Aragons gerückt" worden ist.[47] Zwar räumt er ein, dass Hermlins „profunde Kenntnis" der französischen Literatur das „Klima mancher [seiner] Verse mitbestimmt und ihnen eine intellektuelle clarté, eine Tiefe, mit Grazie verbunden, gegeben" habe.[48] Gleichwohl habe er eine eigenständige Dichtung entwickelt, wie nicht zuletzt seine *Zwölf Balladen* belegen, die sich aus einem persönlichen Erleben speisen:

> In zwei großen Städten, in Berlin und Paris, hat Stephan Hermlin ein illegales, ein bedrohtes Leben führen müssen. Und aus Leningrad, Stalingrad, Sewastopol hallten die Stimmen der Städteverteidiger an sein Herz, aus Oradour und Birkenau die Schreie der Opfer. Nicht Traumverdrossenheit war die Schwester der Inspiration, es war die rauhe und harte Realität, aus der sich der Dichter die Bausteine für seine Sprache brach.[49]

---

45 „Die Gedichte Hermlins sind die einzigen in deutscher Sprache, die sich mit den grossen dichterischen Dokumenten, die uns aus Frankreich (Aragon, Pierre Emmanuel, Patrice de la Tour du Pin u. a.) zugegangen sind, vergleichen lassen" (zit. nach Gengenbach, *Flüchtlingsdossier*, 234).

46 Zu den intertextuellen Referenzen vgl. Immer, *Ästhetischer Anspruch*, 421–422; zu Hermlins Verhältnis zur französischen Lyrik vgl. Wolfgang Ertl, *Stephan Hermlin und die Tradition*, Bern 1977, 27–63; Annie Lamblin, *Stephan Hermlin et la France. Un poète allemand à contre-courant ou l'éternel exilé*, Bern u. a. 2001. Bei Christine Schlosser heißt es vorsichtig: „Hermlin debütierte 1945 mit dem Gedichtband *Zwölf Balladen aus großen Städten* [sic]. Auch die weiteren, ebenfalls noch in der Schweiz erschienenen Bände, *Wir verstummen nicht* und *Die Straßen der Furcht*, hinterlassen den Eindruck, daß Hermlins lyrisches Werk entscheidend von französischen [...] Traditionslinien geprägt wurde" (Christine Schlosser, „‚Aufstehn möchte ich, fortgehn und sehn.' Zur Rezeption internationaler Lyrik in Versdichtungsanthologien der DDR", in: Birgit Bödeker/Helga Eßmann (Hg.), *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1997, 314–334, hier: 322).

47 Peter Huchel, „‚Drum gebt mir eine neue Sprache!' Rede anläßlich der Verleihung des F.-C.-Weiskopf-Preises an Stephan Hermlin", in: Witt (Hg.), *Stephan Hermlin*, 144–146, hier: 145. Zu Hermlins Rezeption der Lyrik Éluards siehe Anm. 25. In seiner ersten Kurzrezension der *Zwölf Balladen* hat Mayer außerdem vermerkt: „Schon sind Balladen Hermlins nach Frankreich gedrungen; sie wurden bereits in der Illegalität übersetzt und verbreitet. Der große Freiheitsdichter Paul Éluard grüßte den jungen deutschen Freiheitsdichter Stephan Hermlin" (H.[ans] M.[ayer], „Stephan Hermlin: Zwölf Balladen von den großen Städten", *Über die Grenzen* (Juli 1945), 8).

48 Huchel, *Sprache*, 145.

49 Huchel, *Sprache*, 145.

4 Die Kriegswirklichkeiten der Städte-Balladen

Dass in den *Zwölf Balladen von den Großen Städten* die Kriegsvergangenheit und -gegenwart im Mittelpunkt steht, belegt bereits die *Litanei für die Großen Städte der Welt*, die den Zyklus eröffnet und die mit den Versen beginnt:

> Verweigert ihr euch Türme unserm tiefsten Leide?
> O Schlösser schwingende – wohin schwand unsre Freude?
> Ich klag euch Städte ihr Gefährten unsrer Seite
> (*Litanei*, v. 1–3)[50]

Die aufgerufenen Städte bilden in dieser säkularisierten Form der Liturgie „nicht allein den Gegenstand der Klage", sondern „ebenso die Instanz, an die sich der Klagende wendet".[51] In den folgenden Strophen werden die Ursachen dieses Klageverhaltens rückblickend thematisiert: angefangen von der ideologischen Verblendung durch den Nationalsozialismus über den Spanischen Bürgerkrieg bis hin zur Katastrophe des Zweiten Weltkriegs. Mit Madrid, Paris, London, Warschau und Berlin werden verschiedene europäische Kriegsschauplätze benannt, wobei der Sprecher Berlin als jene Metropole identifiziert, „wo all dies Leid begann" (*Litanei*, v. 50). Am Ende des Bittgedichts scheint sein Lebensmut angesichts der Kriegsgräuel weitgehend erloschen zu sein, da er resignativ bekennt: „Bereit bin ich: daß ich für euch von hinnen fahre! / Ich bin nichts mehr vor euch im Blutmarsch dieser Jahre!" (*Litanei*, v. 70–71). Gleichwohl hält er abschließend an einem appellativen Wirkungsimpuls fest: „Ich bin nichts mehr vor euch: nur Schrei noch und Fanfare!" (*Litanei*, v. 72). In diesem Moment hat sich der Sprecher in eine poetologische Chiffre für den gesamten Balladen-Zyklus transformiert.

Da Hermlin die *Zwölf Balladen* nicht datiert hat, bleibt zunächst unklar, welchen Stadien des Kriegsverlaufs sie jeweils zuzuordnen sind. So wird in der ersten Ballade, die mit *Ballade von einer sterbenden Stadt* überschrieben ist, auf die Vorkriegszeit Bezug genommen. Dass erneut von Berlin die Rede zu sein scheint und somit eine Verknüpfung zu der einführenden *Litanei* hergestellt wird, verdeutlichen einige Verse der fünften und letzten Strophe:

> Und dieses Gold auf den Dächern Friedrich der Zweite
> Reitet im Mondlicht ewig über den Platz

50 Zitate aus den *Zwölf Balladen* werden im Folgenden mit der lateinischen Balladennummer und der arabischen Verszahl direkt im Haupttext nachgewiesen. Die einleitende *Litanei für die Großen Städte der Welt* wird mit *Litanei* abgekürzt.

51 Schlenstedt, *Hermlin*, 69.

Philharmonie Tiergarten schweigender breite
Ruhe auf Schuberts uns übersteigenden Satz
(I, v. 53–56)

Während die Satzstruktur offenkundig syntaktisch gelockert wird, rekurriert der Sprecher auf einzelne Orte der Berliner Topographie: auf das von Christian Daniel Rauch geschaffene Reiterstandbild von Friedrich dem Großen unter den Linden; auf die Philharmonie, die in den 1930er Jahren in der Bernburger Straße gelegen war; und auf den Tiergarten in der Nähe des Potsdamer Platzes. Zugleich ist die Ballade durchsetzt von Erinnerungen an eine frühere Liebesbeziehung, deren erotische Qualität in der zweiten Strophe anklingt:

Unsere Gesten haben für immer verschworen
Sich der Musik und fatalem Glanz des Asphalts
Und in imaginären Gewölben verloren
Kosteten wir verruchter Umarmungen Salz
(I, v. 17–20)

Mit dem „Glanz des Asphalts" nimmt der Sprecher zudem auf den urbanen Charakter der Hauptstadt Bezug, der sich vor allem in ihrer hektischen Betriebsamkeit zeigt. Auffällig ist schließlich die politische Veränderung von Berlins Erscheinungsbild, denn mehr und mehr „[s]toßen Fassaden schreiende Fahnen hinaus" (I, v. 38). Dabei ist unweigerlich an die zahllosen Hakenkreuz-Flaggen zu denken, die spätestens seit 1933 an den Häuserfronten zu sehen waren.[52]

Im Unterschied zur Darstellung dieser von persönlichen Erinnerungen durchsetzten ‚Vorkriegswirklichkeit' kommt die Gegenwart des Krieges ausdrücklich in der dritten Ballade zur Sprache, die den Titel *Ballade von den Städten unter den Bomben* trägt und die in erheblichem Maß von akustischen Eindrücken geprägt ist. Schon in den ersten zwei Strophen wird die vermeintliche Friedlichkeit eines beginnenden Tages von plötzlichem Sirenenalarm zunichte gemacht, der die Stille der anthropomorphisierten Städte durchbricht:

Plötzlich das hohle Drohen
Von Sirenen Motorengewein
Schmilzt in die ersten Lohen
Des Erwachens der Städte hinein
(III, v. 9–12)

52 Vgl. den Katalog: *Berlin 1933 – der Weg in die Diktatur*, hg. v. der Stiftung Topographie des Terrors, Konzeption und wissenschaftliche Bearbeitung: Klaus Hesse, Berlin 2013.

Der anschließende Hinweis auf die leeren Kirchenfenster, die „schreckvoll verklebt“ (III, v. 14) sind und offenbar bei einem früheren Bombenangriff zerstört wurden, verdeutlicht die akustisch angekündigte Gefahr. Nur kurze Zeit später ist bereits „der Geschütze Bellen“ zu hören, die „Ohnmacht und Tod“ (III, v. 33–34) mit sich bringen. Wie unerwartet dieser Einbruch in die Lebenswirklichkeit erfolgt, wird anhand der Hauswände veranschaulicht, die aufgrund eines Geschützangriffs zu ‚taumeln‘ beginnen: Die Mauer „[f]ällt auf kraftlose Hände / Und die Luft ist aus Mündern gepreßt“ (III, v. 39–40). Am Ende des Tages, mit dessen Beschreibung das Gedicht schließt, wird das geschilderte Sterben allerdings mythologisch überhöht. Die Nennung des „Asphodelenhain[s]“ (III, v. 56), in dem die Schatten der Toten weilen, lässt sich als Rekurs auf Gottfried Benns Rede vom „Asphodelentod“ werten, den er in seinem Gedicht *Englisches Café* (1913) thematisiert hatte.[53]

Dass auch die Nachkriegswirklichkeit in Hermlins Zyklus Kontur gewinnt, belegt beispielsweise die zweite Ballade, die mit *Ballade von den toten Städten* überschrieben ist. Darin wird der Exodus der einstigen Einwohner nüchtern festgehalten:

> Krieg hat die Straßen geleert,
> Wie vergessene Urwüsten Gassen
> Verdorren von Stille verzehrt
> (II, v. 14–16)

Der lyrische Sprecher scheint die einzige Person zu sein, die durch die ehemals belebten Räume zu wandern wagt:

> Hinter geschwärzten Fassaden
> Knirscht unser Schritt im Stein
> Und in den Trümmern baden
> Tote im Abendschein
> (II, v. 17–20)

Der intensive Euphemismus erzeugt das Bild einer vermeintlichen Idylle, deren trügerische Harmonie den Beobachter beklommen macht: „Und gleich Geschwüren / Fressen uns Ängste leer“ (II, v. 23–24). Die leitende Funktion des Sprechers wird in den Folgestrophen insoweit ausgebaut, als er den Leser auch in die Räume unterhalb der Stadt führt. Dort entdeckt er zu nächtlicher Zeit ein schlafendes Paar, das in „des Albdrucks Krallen“ (II, v. 59) gefangen ist und deshalb „Schlafschreie“ (II, v. 63) ausstößt:

---

53 Gottfried Benn, „Englisches Café“, in: ders., *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, hg. v. Bruno Hillebrand, Frankfurt a. M. 1982, 55.

Und sie pfeifen wie Ratten
In des Grauens Gespinst
Zähne knirschen auf glatten
Granit […]
(II, v. 65–68)

Wovon die Schlafenden konkret träumen, wird zwar nicht ausgeführt, jedoch lässt die Heftigkeit ihrer Reaktionen darauf schließen, dass es schwere Kriegstraumata sind, die ihre Nachtruhe stören. Denkbar bleibt freilich auch, dass in ihren Träumen das Bild einer friedlichen Vergangenheit aufscheint, die nur noch in der Erinnerung verankert ist.

Einen solchen Rückblick bietet etwa die *Ballade von der größeren Einsamkeit*, in der jene „besonderen Stunden" beschworen werden, in denen der Sprecher den „Mädchen am Bache" (IX, v. 41, 45) nahe war. Vermochte er es damals noch, an ihrem „Lied" Anteil zu nehmen, registriert er nun, dass seine poetische Sprache ‚verstummt' (IX, v. 46–47) ist. Auch wenn das Andenken an die „Geliebte" (IX, v. 61) noch einmal in den Vordergrund rückt, verliert sich der Sprecher erneut in seiner Einsamkeit, als ihm bewusst wird, sie längst verloren zu haben: „Dein Boot fliegt in den Schären / Auf des Tods violettem Sund" (IX, v. 63–64). Zurück bleibt eine isolierte Figur, die jegliche Bindung zu anderen Menschen verloren hat: „Und ich taumle auf den Matten / der Größeren Einsamkeit" (IX, v. 71–72).

Der sprachreflexive Ansatz, der der *Ballade von der größeren Einsamkeit* eingeschrieben ist, wird von Hermlin in der *Ballade von den alten und den neuen Worten* zu einer eigenen Sprachpoetik ausgeweitet.[54] Dieses Gedicht ist jedoch nicht in den *Zwölf Balladen von den Großen Städten* enthalten, sondern wird im siebenten Heft von *Über die Grenzen* abgedruckt und als Schlussgedicht in die Sammlung *Wir verstummen nicht* aufgenommen.[55] Den Auftakt bildet die Erkenntnis, dass die bislang gebrauchten und inzwischen ‚alt' gewordenen Worte „nicht mehr genügen" (v. 1) würden. Dieser Feststellung liegt die Einsicht zugrunde, dass die aktuelle Lebenswirklichkeit mit der traditionellen Verbalsprache nicht mehr adäquat zu erfassen sei. Ausdrücklich erhebt der Sprecher daher die Forderung: „Darum gebt mir eine neue Sprache!" (v. 26). Diesem Appell ist nicht nur die Hoffnung auf einen dichterischen Neuanfang nach 1945 eingeschrieben, sondern auch die Erwartung, dass diese „neue Sprache" ‚trösten', aber auch ‚quälen' (v. 44) werde. In dieser Doppelfunktion von Trost und Qual manifestiert sich das Potential der angestrebten neuen Dichtung: Ihr wird die Aufgabe zugewiesen, sowohl zur Linderung der traumatischen Erfahrungen als auch zur Bewahrung der mahnenden Erinnerungen

54 Vgl. Immer, *Ästhetischer Anspruch*, 425–427.
55 Vgl. H.[ermlin], „Ballade von den alten und neuen Worten".

beizutragen. An welche ‚Qualen' der Sprecher denkt, verdeutlichen die exemplarischen Nennungen des Konzentrationslagers „Maidanek" (v. 94) und des Massakers von „Oradour" (v. 99). Acht Jahre später, d. h. am 8. Februar 1953, wird Hermlin den Artikel *Vergeltung für Oradour* im *Neuen Deutschland* veröffentlichen und von dem in Bordeaux stattfindenden Militärprozess gegen die überlebenden Kriegsverbrecher berichten, die das Massaker zu verantworten hatten.[56]

In der *Ballade von den alten und den neuen Worten* fasst der Sprecher hingegen den Entschluss: „Ich will euch neue Worte sagen" (v. 75), da die alten Worte „erlöschen wie in Kellern ein Licht" (v. 104). Gegen Ende des Gedichts werden diese Worte mithilfe von Oppositionsbildungen näher bezeichnet, ohne jedoch signifikante Eigenheiten zu benennen: „Worte die stoßen Worte die tragen / Worte: hart sanft langsam schnell" (v. 108–109). Bedeutsamer erscheint in diesem Kontext die alliterative Verknüpfung, mit der die vorletzte Strophe beginnt und endet:

> Worte Wegbereiter
> Sie können wie Namen sein
> André oder Lechleiter
> Sie schmecken wie Brot und Wein
> Worte Wegbereiter
> (v. 111–115)

Wird einerseits die Assoziation geweckt, dass die dichterischen Worte in eine neue Zeit hineinführen, erinnert der Vers „André oder Lechleiter" andererseits an die kommunistischen ‚Wegbereiter' Etkar Josef André (1894–1936) und Georg Lechleiter (1885–1942), die von den Nationalsozialisten ermordet wurden. Im Schlussbild werden außerdem die eucharistischen Elemente ‚Brot und Wein' aufgerufen, die den Gedanken der christlichen Vergebung nahelegen, aber auch den Titel von Friedrich Hölderlins gleichnamiger Elegie zitieren.[57] Die zeitgenössische Bedeutung Hölderlins wird nicht zuletzt darin sichtbar, dass im achten Heft der Zeitschrift *Über die Grenzen* dessen Gedicht *Der Frieden* abgedruckt wird.[58]

---

56 Vgl. Stephan Hermlin, „Vergeltung für Oradour", wieder aufgenommen in: Hermlin, *Äußerungen*, 157–160.

57 Zu Hermlins Hölderlin-Rezeption vgl. Wulf Koepke, „Hölderlin im Gepäck bei der Rückkehr aus dem Exil. Stephan Hermlins und Erich Arendts Appell an zukünftige Leser", in: Jörg Thunecke (Hg.), *Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit*, Amsterdam/Atlanta 1998, 83–100.

58 Vgl. Friedrich Hölderlin, „Der Frieden", *Über die Grenzen* 8 (Juni 1945), 11.

5 Fazit

Es hat sich gezeigt, dass Hermlin die Auswirkungen des Krieges auf die urbanen Räume in seinen *Zwölf Balladen von den Großen Städten* auf differenzierte Weise reflektiert. Er konturiert nicht nur unterschiedliche Phasen der Kriegsjahre, indem er individuelle Erinnerungen an die Vorkriegszeit transindividuellen Erfahrungen der Nachkriegszeit gegenüberstellt. Auch veranschaulicht er die unmittelbaren Auswirkungen der kriegsbedingten Zerstörungen, die die Städte ebenso versehren wie ihre Einwohner. Die in den Balladen gestalteten Städte, die sich nur in wenigen Fällen geographisch konkretisieren lassen, avancieren dabei zu Handlungsträgern, die das Leid ihrer Einwohner metonymisch verkörpern.

Für Hermlin bleibt das Thema der durch den Krieg beschädigten Städte auch in den Folgejahren präsent, wie seine Umstellungen und Überarbeitungen der Städte-Balladen belegen. In besonderem Maße tragen diese Gedichte dazu bei, seine Bekanntheit im Ausland zu fördern. Wie bereits vermerkt, war seine *Ballade von den Städteverteidigern* schon im Juli 1944 in der von Paul Eluard begründeten *L'Éternelle Revue* in französischer Übersetzung gedruckt worden. Zu beachten ist insbesondere die dort mitgelieferte biographische Erläuterung: „S. Hermlin est un poète allemand de 29 ans qui, après avoir combattu en Espagne dans les Brigades Internationales [sic], gagna la France puis, il y a deux ans, la Suisse".[59] Überraschend ist, dass die Legendenbildung des Rudolf Leder bereits hier begonnen hat.

Literaturverzeichnis

Benn, Gottfried, „Englisches Café", in: ders., *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, hg. v. Bruno Hillebrand, Frankfurt a. M. 1982, 55.

Berlin 1933 – der Weg in die Diktatur, hg. v. der Stiftung Topographie des Terrors, Konzeption und wissenschaftliche Bearbeitung: Klaus Hesse, Berlin 2013.

Briefe an Hermlin 1946–1984, hg. v. Silvia Schlenstedt, Berlin/Weimar 1985.

Corino, Karl, *„Aussen Marmor, innen Gips". Die Legenden des Stephan Hermlin*, Düsseldorf 1996.

Corino, Karl, „DDR-Schriftsteller Stephan Hermlin hat seinen Lebensmythos erlogen", *Die Zeit* 41 (1996), https://www.zeit.de/1996/41/hermlin.txt.19961004.xml (letzter Zugriff: 20. 07. 2022).

59 S.[tephan] Hermlin, „Ballade des Défenseurs de Villes (traduit de l'allemand par Daniel Trévoux)", *L'Éternelle Revue* 2 (juillet 1944), 11–13, hier: 13. Karin R. Gürttler hat ferner resümiert, dass sich Hermlins „Ruf als ‚grand poète allemand' […] seine[n] Nachdichtungen von Éluard", aber auch „seiner Rolle als ‚Resistant'" verdankt, die sich vor allem darauf gründet, dass seine *„Ballade des défenseurs de villes* seinerzeit in Éluards Untergrundzeitschrift erschienen war und verschiedentlich wieder abgedruckt wurde" (Karin R. Gürttler, *Die Rezeption der DDR-Literatur in Frankeich (1945–1960). Autoren und Werke im Spiegel der Kritik*, Bern u. a. 2001, 396).

Der Schweizer Verlag. Eine Orientierung über das schweizerische Verlagsschaffen der Gegenwart, mit Beiträgen von Martin Hürlimann/Friedrich Witz/Hans Rudolf Balmer/Philipp Etter, Zürich 1961.

„Des Dichters ‚wahre Lügen'. Der Schriftsteller Stephan Hermlin über sein wechselvolles Leben im antifaschistischen Widerstand. Stephan Hermlin im Gespräch mit Mathias Schreiber", *Der Spiegel* 41 (1996), 257–261.

Egli, Thomas/Schwaller, Hugo, „Homosexuelle Flüchtlinge in der Schweiz – eine Spurensuche und ein Beispiel", in: Bundesamt für Flüchtlinge, Medien und Kommunikation (Hg.), *Prominente Flüchtlinge im Schweizer Exil*, Bern 2003, 136–165.

Éluard, Paul, *Gedichte.* Deutsch von Stephan Hermlin, Berlin (Ost) [1947].

Ertl, Wolfgang, *Stephan Hermlin und die Tradition*, Bern 1977.

Gengenbach, Oliver Th., „‚...ein ehrlicher Mensch'. Das Schweizer Flüchtlingsdossier N 10 007 von Stephan Hermlin", in: Bundesamt für Flüchtlinge, Medien und Kommunikation (Hg.), *Prominente Flüchtlinge im Schweizer Exil*, Bern 2003, 220–262.

Gesang auf dem Wege. Gedichte (*Über die Grenzen.* Schriftenreihe, 1), Affoltern [1945], Reprint Ascona 1987.

Gürttler, Karin R., *Die Rezeption der DDR-Literatur in Frankeich (1945–1960). Autoren und Werke im Spiegel der Kritik*, Bern u. a. 2001.

Hartewig, Karin, *Zurückgekehrt. Die Geschichte der jüdischen Kommunisten in der DDR*, Köln/Weimar/Wien 2000.

Hermlin, S.[tephan], „Ballade des Défenseurs de Villes (traduit de l'allemand par Daniel Trévoux)", *L'Éternelle Revue* 2 (juillet 1944), 11–13.

H.[ermlin], St.[ephan], „Ballade von einer Großen Stadt in der jeder Tag ein wenig dem Vierzehnten Juli gleicht", *Über die Grenzen* 1 (November 1944), 7.

H.[ermlin], St.[ephan], „Ballade von den alten und neuen Worten", *Über die Grenzen* 7 (Mai 1945), 8–9.

Hermlin, Stephan, „Bemerkungen zur Situation der zeitgenössischen Lyrik", in: Hans Mayer/Stephan Hermlin, *Ansichten über einige Bücher und Schriftsteller*, Berlin [1947], 186–192.

Hermlin, Stephan, „Dichtung und Wahrheit in diesen Jahren", in: Hans Mayer/Stephan Hermlin, *Ansichten über einige Bücher und Schriftsteller*, Berlin [1947], 193–198.

Hermlin, Stephan, *Zweiundzwanzig Balladen*, Berlin (Ost) 1947.

Hermlin, Stephan, *Die Straßen der Furcht*, Singen [1947].

Hermlin, Stephan, „Hölderlin 1944 [Rede anlässlich der Tagung der Hölderlin-Gesellschaft in Tübingen am 6. Juni 1982]", *Sinn und Form* 6 (1982), 1140–1144.

Hermlin, Stephan, *Äußerungen 1944–1982*, hg. v. Ulrich Diezel, Berlin/Weimar 1983, 435–440.

Hermlin, Stephan, „Wo bleibt die junge Dichtung?", in: ders., *Aufsätze – Reportagen – Reden – Interviews*, hg. v. Ulla Hahn, Frankfurt a. M. 1983, 20–26.

Hermlin, Stephan, *Abendlicht*, Berlin 1987.

Hölderlin, Friedrich, „Der Frieden", *Über die Grenzen* 8 (Juni 1945), 11.

Huchel, Peter, „‚Drum gebt mir eine neue Sprache!' Rede anläßlich der Verleihung des F.-C.-Weiskopf-Preises an Stephan Hermlin", in: Hubert Witt (Hg.), *Stephan Hermlin. Texte, Materialien, Bilder*, Leipzig 1985, 144–146.

Immer, Nikolas, „‚Drum gebt mir eine neue Sprache!'. Ästhetischer Anspruch und ideologische Profilgebung von Stephan Hermlins Städte-Balladen", in: Detlef Haberland (Hg.), *Ästhetik und Ideologie 1945. Wandlung oder Kontinuität poetologischer Paradigmen deutschsprachiger Schriftsteller*, München 2017, 417–428.

Kantorowicz, Alfred, *Deutsches Tagebuch*, Bd. 2, Berlin 1979.

Koepke, Wulf, „Hölderlin im Gepäck bei der Rückkehr aus dem Exil. Stephan Hermlins und Erich Arendts Appell an zukünftige Leser“, in: Jörg Thunecke (Hg.), *Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit*, Amsterdam/Atlanta 1998, 83–100.

Kovář, Jaroslav, „Stephan Hermlins *Abendlicht* und sein Kontext“, *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* 4 (1984), 107–119.

Kuczynski, Jürgen, „*Abendlicht* von Stephan Hermlin“, *Weimarer Beiträge* 26/9 (1980), 129–131.

Lamblin, Annie, *Stephan Hermlin et la France. Un poète allemand à contre-courant ou l'éternel exil*é, Bern u. a. 2001.

Meid, Volker, *Metzler Literatur Chronik. Werke deutschsprachiger Autoren*, Stuttgart/Weimar 1993.

Mayer, Hans, „Augenblicke mit Stephan Hermlin“, *Sinn und Form* 2 (1990), 298–301.

Mayer, Hans, *Ein Deutscher auf Widerruf*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1982.

M.[ayer], H.[ans], „Stephan Hermlin: Zwölf Balladen von den großen Städten“, *Über die Grenzen* (Juli 1945), 8.

Mayer, Hans, „Stephan Hermlins *Zwölf Balladen von den Großen Städten* [1945]“, in: Hubert Witt (Hg.), *Stephan Hermlin. Texte, Materialien, Bilder*, Leipzig 1985, 132–136.

Meyers Enzyklopädisches Lexikon, Bd. 11: *Gros–He*, Mannheim/Wien/Zürich 1974.

Mihaly, Jo/Ajchenrand, Lajser/Hermlin, Stephan, *Wir verstummen nicht. Gedichte in der Fremde*, Zürich [1945].

Rost, Maritta/Geist, Rosemarie, *Stephan Hermlin. Bibliographie*, Leipzig 1985.

R.[ychner], M.[ax], „Rez. von Stephan Hermlin, *Zwölf Balladen von den großen Städten*“, *Die Tat* 10/136 (19./20. Mai 1945), 7.

Schlenstedt, Silvia, *Stephan Hermlin. Leben und Werk*, Berlin 1985.

Schlenstedt, Silvia, „Gespräch mit Stephan Hermlin [Sommer 1983]“, in: dies., *Stephan Hermlin. Leben und Werk*, Berlin 1985, 7–39.

Schlosser, Christine, „‚Aufstehn möchte ich, fortgehn und sehn.‘ Zur Rezeption internationaler Lyrik in Versdichtungsanthologien der DDR“, in: Birgit Bödeker/Helga Eßmann (Hg.), *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1997, 314–334.

Schneider, Rolf, „Stephan Hermlin [1975]“, in: Hubert Witt (Hg.), *Stephan Hermlin. Texte, Materialien, Bilder*, Leipzig 1985, 88–94.

Schulz, Kristina, *Die Schweiz und die literarischen Flüchtlinge (1933–1945)*, Berlin 2012.

Über die Grenzen von Flüchtlingen – Für Flüchtlinge, Kommentar von Werner Mittenzwei, Dokumentation von Markus Bürgi und Dominik Siegrist, Ascona 1998.

Völker, Klaus, „Wir sind ganz das Werk der Zeit. Erinnerungen an Stephan Hermlin“, *Neue Deutsche Literatur* 45/6 (1997), 5–26.

Witt, Hubert (Hg.), *Stephan Hermlin. Texte, Materialien, Bilder*, Leipzig 1985.

Ludivine Moulière

La Guerre comme matrice de l'imaginaire urbain dans l'œuvre de Jaccottet

Abstract: Philippe Jaccottet discovered the French capital at the end of the Second World War when the ravages of war and bombing were still visible. Although he does not mention it explicitly in his texts of this period, the war already appears as a secret theme in his poetry. In Jaccottet's late work, it returns openly, informing fundamentally the poet's urban imagination. Through his descriptions of the urban space, we can see that urbanity, deeply marked by war, determines the perception of modernity.

Keywords: Jaccottet, Philippe; Second World War; City; Urbanity; Bombings; Ruins; Modernity.

1 Introduction

Quand Philippe Jaccottet s'installe à Paris, en 1946, il a 21 ans. Il vient de terminer sa licence de Lettres à l'université de Lausanne et il est envoyé dans la capitale française comme correspondant littéraire par l'éditeur suisse Henry-Louis Mermod. Dans les écrits de cette période-là, les évocations de la Seconde Guerre mondiale, dont les stigmates sont pourtant encore visibles dans le paysage parisien, sont très rares. Il semble que le poète cherche à dépouiller l'expression lyrique des différentes circonstances historiques qui l'accompagnent et parfois même la suscitent. La guerre, vécue à distance, à l'abri des frontières suisses, n'est évoquée qu'en filigrane. Dans *L'Ignorant*, recueil publié en 1957, Philippe Jaccottet parle par exemple d'un « vain bruit de guerre »[1] et il assimile son ouvrage à « une prière dans l'ébranlement des villes, / dans la fin de la guerre, dans l'afflux des morts ».[2] De même, comme il le raconte dans les *Remarques* qui accompagnent en 1990 la réédition de *Requiem*, le premier recueil d'importance publié par Philippe Jaccottet en 1947 est né de l'émotion ressentie à la vue des photographies de cadavres de jeunes maquisards français :

1 Philippe Jaccottet, *L'Ignorant* (1957), in : *id.*, *Œuvres*, éd. par José-Flore Tappy, Paris 2014, 141–174, ici : 167.

2 Jaccottet, *L'Ignorant*, 143.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-020

> Un ami proche, de mère française (ce pourquoi d'ailleurs il avait rêvé un temps de rejoindre les rangs de la Résistance), m'avait passé toute une liasse de photographies qui montraient des cadavres de jeunes otages ou de jeunes maquisards du Vercors torturés puis abattus par les Allemands. *Requiem* est né d'une violente réaction d'horreur et de révolte devant ces documents, ces scènes que nous autres, à l'abri de nos frontières, n'avions pu jusqu'alors, tout au plus, qu'imaginer.[3]

Plus qu'une écriture sur la guerre c'est, pour citer l'expression de Maurice Blanchot, « une écriture sous la pression de la guerre »[4] à laquelle on a affaire dans la poésie de Philippe Jaccottet. Mais alors que la guerre est à peine évoquée au moment où le poète est le plus aux prises avec ses conséquences directes et peut observer ses séquelles sur les murs de la ville où il habite, dans les esprits et les corps des êtres qu'il côtoie, ce n'est que des années plus tard qu'elle rejaillit comme une obsession, informant l'ensemble du rapport à la ville, à l'espace ou même à la douleur du poète. Une vision panoramique de l'œuvre nous permet de comprendre à quel point la guerre, en dépit ou plutôt à la faveur de l'impensé dont elle fait l'objet, constitue la matrice de l'imaginaire urbain de Philippe Jaccottet. Pour éclairer le rapport de l'écriture de la ville avec la mémoire de la Seconde Guerre mondiale, on examinera le thème urbain dans l'œuvre sous trois angles de vue : le premier concernera la représentation de la ville en ruines, le second la représentation de la ville comme univers concentrationnaire, le troisième renverra enfin au rapport à l'espace de l'homme moderne comme errance labyrinthique, où l'on peut entendre un écho à la déportation massive des juifs d'Europe au cours de la période 1939–1945.

2 La ville en ruines : villes bombardées et sensibilité ruiniste

Avant de s'installer à Paris pour prendre ses fonctions, Philippe Jaccottet s'octroie, en guise de voyage de fin d'études, un séjour en Italie en compagnie de Lélo Fiaux et d'un autre camarade. Dans *Libretto*, près d'un demi-siècle plus tard, il raconte ce voyage et il évoque explicitement le paysage de ruines urbaines dont l'Europe entière offre le spectacle à la fin des années quarante. À cette époque il en est d'autant plus impressionné que, venant d'un pays épargné par les bombardements, il découvre subitement les ravages causés :

3 Philippe Jaccottet, « Remarques (1990) », in : *Requiem* (1947), in : *id.*, *Œuvres*, 1288–1294, ici : 1288.
4 Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris 1983, 14.

> [...] j'ai découvert la ville [de Gênes], encore mal remise de la guerre. Je me souviens d'énormes tas de ruines dont nous gravissions les pentes comme des éboulis pour contempler, du sommet, ce chaos à étages où toute la masse des palais des armateurs, aux portes cloutées ou cuirassées pesait sur les ruelles miteuses du port.[5]

2.1 Réactivation d'un topos littéraire

Ailleurs, Philippe Jaccottet imagine « le Louvre [...] et Paris à son tour fournissant des ruines aux archéologues futurs ».[6] La traversée des villes européennes et la fréquentation du Paris de l'après-guerre réactualisent l'imaginaire ruiniste que le jeune poète hérite de ses prédécesseurs. Le poète évoque en effet un motif cher à la poésie et à la peinture des XVIII[e] et XIX[e] siècles. Hubert Robert, auquel Denis Diderot a consacré l'un de ses *Salons*, peint la galerie du Louvre en ruines. Comme l'a montré Roland Mortier, la ruine est un des *leitmotivs* du préromantisme : François de Volney intitule son ouvrage le plus fameux, *Les Ruines ou méditation sur la révolution des empires* (1791), François-René de Chateaubriand déclare que « tous les hommes ont un attrait secret pour les ruines »[7]. Le premier romantisme français, représenté par Alfred de Vigny, Alphonse de Lamartine et Victor Hugo, présente la chute des grandes civilisations comme le châtiment des crimes de la Révolution.[8] Ainsi, la première des *Visions* de Lamartine évoque-t-elle la ville de Paris réduite en ruines et un palais du Louvre enlisé dans le marécage :

> L'Esprit impatient me gourmande et s'élance,
> Et vers les champs déserts de l'antique Paris
> Me jette épouvanté sur d'immenses débris [...]
> Là, le Louvre abaissant ses superbes créneaux
> Cachait ses fondements parmi d'humbles roseaux ;
> Sur les tronçons brisés de ses larges arcades
> Le lierre encor traçait de vertes colonnades,
> Et, croissant au hasard sur des chiffres chéris,
> Le lys pétrifié s'ouvrait sur ces débris.[9]

---

5 Philippe Jaccottet, *Libretto* (1990), in : *id.*, *Œuvres*, 777–809, ici : 792.

6 Philippe Jaccottet, *Observations et autres notes anciennes* (1998), in : *id.*, *Œuvres*, 23–76, ici : 28.

7 François-René de Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, cité d'après Sabine Forero-Mendoza, *Le Temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel 2002, 13.

8 Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève 1974, 169.

9 Alphonse de Lamartine, « Première vision », in : *id.*, *Les Visions* (1823), in : *id.*, *Œuvres poétiques complètes*, éd. par Marius-François Guyard, Paris 1963, 1409–1423, ici : 1413–1414.

Mais on peut penser aussi à Charles Baudelaire décrivant l'édification du Paris haussmannien sur les ruines du Vieux Paris dans « Le Cygne »[10] ou encore à Giacomo Leopardi évoquant les ruines de Pompéi dans « La Ginestra ».[11] La vision des villes bombardées réactive de la sorte un topos littéraire qui, lui-même, renvoie sans doute à l'un des plus anciens et des plus répandus thèmes élégiaques : celui, par exemple, des *Lamentations* de Jérémie dans l'*Ancien Testament*. Opérant la synthèse de l'histoire et du mythe, les bombardements informent durablement l'imaginaire du poète et cela explique peut-être qu'il ait « le sentiment, alors même [qu'il longe] le trottoir de tous les jours et que le métro, les magasins, les bureaux et les feux rouges fonctionnent encore normalement, de traverser des ruines ».[12]

2.2 L'imaginaire d'une génération

Comme pour d'autres écrivains de sa génération, dont l'enfance et l'adolescence se sont déroulées pendant la guerre, les bombardements donnent à la ville moderne sa forme essentielle : celle de la ville en ruines. C'est ainsi que Pascal Quignard écrit, par exemple, dans *Les Désarçonnés*, publié en 2012, qu'« [il] n'[a] jamais quitté les ruines du Havre ».[13] De même, Roger Caillois, dans *Le Fleuve Alphée*, attribue son goût des ruines naturelles à « [ses] jeux parmi les murs écroulés et les caves béantes de [son] enfance »[14] passée dans les ruines de Reims bombardée. Il écrit : « Les décombres procuraient le terrain habituel de nos jeux d'écoliers. [...] Ces décombres, où poussaient des herbes folles et des arbustes sauvages, n'étaient ni solennels ni coupés de la vie quotidienne. Ils *étaient* la vie quotidienne ».[15] Pour ces auteurs, comme pour Philippe Jaccottet, c'est donc à la guerre que l'on peut attribuer en premier lieu la résurgence de cette sensibilité ruiniste qui leur fait appréhender l'urbain sous la forme de l'écroulement ou de la débâcle. Chez Jacques Réda, autre poète de la même génération, dans un recueil daté de 1977 et intitulé *Les Ruines de Paris*, « Tout se ratatine au sommet et croule comme du plâtre ».[16] Chez Philippe Jaccottet, quant à lui, « le monde se réduit [...] à un fatras

10 Charles Baudelaire, « Le Cygne », in : *Les Fleurs du mal*, in : *id.*, *Œuvres complètes*, t. 1, éd. par Claude Pichois, Paris 1976, 85–87, ici : 85–86.

11 Giacomo Leopardi, « Le Genêt ou la fleur du désert », in : *id.*, *Chants*, trad. par René de Ceccatty, Paris 2011, 313–315.

12 Jaccottet, *Observations*, 32–33.

13 Pascal Quignard, *Les Désarçonnés*, Paris 2012, 328.

14 Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Paris 1978, 42.

15 Caillois, *Fleuve*, 31–34.

16 Jacques Réda, *Les Ruines de Paris*, Paris 1993 (1977), 20.

de vieilleries, à une immobile dégringolade de masques, d'ossements et de rognures »[17] et « la seule réalité visible est cette débâcle immobile et sempiternelle de tout ».[18] Des années plus tard, en octobre 1998, alors qu'il loge dans un hôtel de Sicile, par la fenêtre de sa chambre, Philippe Jaccottet observe la ville et décrit « un quartier probablement bombardé autrefois », constitué de

> [...] hangars couverts de tôle et de quelques tuiles éparses, de cours de garage où rôdent des chiens [...]. Au centre de ce décor [il voit] s'élève[r] une maison de quatre étages, au crépi blanc moisi, aux tuyaux de descente bien visibles entre des fenêtres dont certaines sont à demi obturée par des moellons ou des sacs de sable, comme si l'on était encore en plein conflit [...].[19]

2.3 Le déclin de Paris et la perte de prestige de l'Europe

Pour Philippe Jaccottet, donc, comme pour Pascal Quignard, Jacques Réda ou encore Roger Caillois, « le moderne [...] est arrivé, par les hasards de la vie, à l'état de ruine ».[20] La ville, « chronotope par excellence de la modernité »,[21] en vient non seulement à désigner la modernité et réciproquement, mais surtout la modernité s'accomplit comme urbanité en ruines, urbanité bombardée. Par un double jeu de métonymie, le sort fait à la capitale française, décrite par Walter Benjamin, comme « capitale du XIX^{e} siècle »,[22] reflète le sort fait à la modernité tout entière, comme le lieu d'émergence et de défaite de la notion de Progrès. Aussi, Philippe Jaccottet, durant ses années parisiennes, décrit-il la ville comme un « grand empire de sable »[23] ou encore comme une « coalition de poussière ».[24] Ces images expriment à la fois la puissance et le déclin : la ville porte déjà dans sa pleine maturité et, ce dès sa fondation, son destin de destruction. Le déclin de Paris démontre, à la suite de celui de Babylone, ou de Rome, « la mobilité du moderne »[25] qui, du fait de sa constitution hégémonique (ce que désigne la notion d'« empire »), déserte un lieu pour se refonder à partir d'un autre, témoignant du destin de finitude de toute

17 Jaccottet, *Observations*, 31.
18 Jaccottet, *Observations*, 32.
19 Philippe Jaccottet, *La Semaison* (2001), in : *id.*, *Œuvres*, 1005–1089, ici : 1084–1085.
20 Quignard, *Les Désarçonnés*, 328.
21 Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris 2000, 93.
22 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^{e} siècle. Le livre des passages*, trad. par Jean Lacoste, Paris 1989.
23 Jaccottet, *L'Ignorant*, 149.
24 Jaccottet, *Observations*, 32.
25 Henri Meschonnic, *Modernité, modernité*, Paris 1988, 30.

civilisation. L'évolution d'une civilisation semble se concevoir sur le modèle des organismes vivants, selon le paradigme exposé par la morphologie historique d'Oswald Spengler dans *Le Déclin de l'Occident*,[26] où les civilisations émergent, s'épanouissent, prolifèrent, déclinent et meurent pour se succéder les unes aux autres comme le font les générations. Philippe Jaccottet déclarant que « les vieux empires s'écroulent »,[27] le bombardement des grandes capitales européennes annonce le déclin de l'Europe, et l'avènement d'un monde où l'hégémonie se déplace de l'Occident vers cet Extrême-Occident que sont les États-Unis.

2.4 L'œuvre comme réponse

Si la guerre n'est pas le sujet de l'œuvre, celle-ci s'élabore comme en réponse à la perte de sens qui en ressort. Or, c'est le contexte urbain de production de l'œuvre qui met en contact le poète avec les circonstances historiques. Celles-ci mettent la poésie au défi de continuer à affirmer ou plutôt à poursuivre un sens dans le non-sens d'une modernité où le projet progressiste des Lumières a abouti à la guerre totale. Quel sens peut avoir la poésie, demande Philippe Jaccottet « au regard [...] des événements » ?[28] S'interrogeant de la sorte, la voix du poète suisse s'associe à celle de toute une génération qui remet en cause jusqu'à la possibilité du poème. Il n'y a qu'à se souvenir de la célèbre et provocante formule de Theodor Adorno : « écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes ».[29] La question à laquelle s'affronte l'œuvre de Philippe Jaccottet est de savoir quel poème écrire après Auschwitz ou après Hiroshima. La catastrophe des camps et de la bombe atomique remet en cause non seulement la poésie mais aussi l'ensemble de la culture et la possibilité d'une opposition nette entre culture et barbarie. C'est pourquoi, dans les mêmes années, Philippe Jaccottet note : « Bâton d'Hiroshima. Gourdin du savoir »[30] et décrit sa poésie comme « plus croulant[e] que les ruines elles-mêmes » :

26 Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'Histoire universelle*, t. 1, *Forme et réalité*, trad. par Mohand Tazerout, Paris 1948.

27 Philippe Jaccottet, *Éléments d'un songe* (1961), in : *id.*, *Œuvres*, 255–332, ici : 332.

28 Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres* (1956), in : *id.*, *Œuvres*, 77–139, ici : 108.

29 Theodor W. Adorno, « Critique de la culture et société » (1949), in : *id.*, *Prismes*, trad. par Geneviève Rochlitz/Rainer Rochlitz, Paris 1986, 8–31, ici : 30–31.

30 Jaccottet, *La Semaison*, 402.

> C'est sans doute qu'il y a des jours où la foi qu'on voudrait toujours avoir en la poésie, et singulièrement en celle-là, chancelle ; et la bonne raison qu'elle a de chanceler, c'est le scandale du monde contemporain qui nous obsède et ne nous lâche plus. Nul besoin d'en chercher des exemples, dont notre vie quotidienne foisonne, pour savoir qu'avec le sens de l'humain se perd chaque jour un peu plus le sens de la qualité, et que les mots eux-mêmes n'ont plus de sens. Aussi presque tout ce que l'on essaie de construire est-il plus croulant que les ruines elles-mêmes.[31]

3 La ville comme univers concentrationnaire

Cette barbarie de la culture est exprimée exemplairement par l'avènement de la ville industrielle, et par la manière dont le mode de production industriel contamine l'ensemble des domaines de l'existence. Ainsi, le monde urbain apparaît-il dans son ensemble comme « une triste région d'industrie » où des « foule[s] immense[s] [sont] rassemblée[s] » et où « tout le monde [est] vêtu de la même façon », rappelant – c'est Philippe Jaccottet lui-même qui fait le rapprochement – les « foules de [Raymond] Mason ».[32] L'une des sculptures de Raymond Mason, installée dans le Jardin des Tuileries à Paris, représente en effet la foule des métropoles contemporaines, « l'homme multiplié. Moi-même semblable aux autres, me répétant à l'infini, dans le mouvement [de la ville] ».[33] Philippe Jaccottet à travers cette évocation insiste donc sur l'uniformisation qui détermine l'existence du citadin comme parangon de l'homme moderne. De même, les évocations des films *Métropolis* de Fritz Lang et *Les Temps modernes* de Charlie Chaplin dans *La Semaison* permettent d'associer la ville moderne avec l'architecture industrielle.[34]

3.1 L'usine

La géographie urbaine de Philippe Jaccottet se partage, en effet, le plus souvent entre bâtiments industriels et terrains vagues, comme dans cette description d'une promenade au bord de la Seine dans la banlieue parisienne :

---

31 Philippe Jaccottet, « La crise de la poésie ou de Rilke à Artaud », in : Jean-Pierre Vidal, *Philippe Jaccottet. Pages retrouvées. Inédits. Entretiens. Dossier critique. Bibliographie*, Lausanne 1989, 21–24, ici : 21.

32 Jaccottet, *La Semaison*, 973.

33 Raymond Mason, cité in : Paul-Louis Ruiny, « Mason Raymond (1922–2010) », in : *Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis.fr/encyclopedie/raymond-mason/ (consulté le 20.07.2022).

34 Jaccottet, *La Semaison*, 973 ; 613.

> Sur les quais s'élèvent des usines, sur la première île des entrepôts de charbon avec leurs grues à pont, au-dessous desquelles des chalands sont ancrés. Plus loin, on voit passer des wagons sur le fleuve, on voit aussi le soleil rouge descendre à travers les arbres et la brume comme une énorme masse d'acier incandescent. Puis on découvre la seconde île, coupée en deux par le pont. À droite, une sorte de terrain vague avec des baraques, de rares arbres, du sable et des détritus ; à gauche une pointe étroite, tout entière recouverte de feuillages haillonneux, jusqu'aux rives qui tombent presque à pic dans l'eau.[35]

L'univers urbain, caractérisé par la décomposition (détritus, feuillages haillonneux) et enveloppé d'une brume « comme une énorme masse d'acier incandescent » pareille à la forge de Vulcain, est placé sous le signe du travail et de la machine. De même, dans un poème de *L'Effraie* (1953), où le poète se remémore les jeux de son enfance sur les bords de la Broye, le cours d'eau est désigné comme le « canal miroitant qu'on suivait / le canal de l'usine ».[36] Or, dans un texte plus explicitement autobiographique, l'auteur avoue que « Plutôt que d'une usine (le rythme a de ces exigences), il devait s'agir d'une petite fabrique ou même d'une scierie à la périphérie de la ville ».[37] Si le poète invoque, pour justifier la substitution, le prétexte du rythme, on peut néanmoins s'interroger sur la présence récurrente du motif de l'usine dans son imaginaire urbain. Cette présence se marque également sur le plan auditif, par exemple dans *Airs* (1967), où Philippe Jaccottet écrit : « On n'entend pas d'oiseaux parmi ces pierres / seulement, très loin, des marteaux ».[38]

3.2 Les péripéties du chagrin

Cette uniformisation du paysage urbain comme du vêtement des foules qui le composent paraît atteindre jusqu'à l'intimité ou l'intériorité des individus. Dans un autre recueil de prose, intitulé *Éléments d'un songe*, et publié en 1961, les « péripéties du chagrin », pareilles aux produits de l'industrie, sont dites « interchangeables ».[39] Cette interchangeabilité semble alors témoigner « d'un vaste malaise dans la civilisation capitaliste et urbaine »[40] où, soumis au règne hégémonique de la technique, les êtres humains sont, à l'instar des marchandises qu'ils s'échangent, standardisés et réifiés. Le citadin, sous la forme de cet être humain standard,

---

35 Jaccottet, *Observations*, 56–57.
36 Philippe Jaccottet, *L'Effraie* (1953), in : *id.*, *Œuvres*, 1–21, ici : 18.
37 Philippe Jaccottet, *Le Cours de la Broye, suite moudonnaise*, Moudon 2008, 26.
38 Philippe Jaccottet, *Airs* (1967), in : *id.*, *Œuvres*, 419–445, ici : 425.
39 Philippe Jaccottet, *Éléments d'un songe* (1961), in : *id.*, *Œuvres*, 255–332, ici : 306.
40 Pierre Loubier, *Le Poète au labyrinthe. Ville, errance, écriture*, Fontenay-aux-Roses 1998, 14.

«l'une de ces ombres innombrables» que rien ne «distingue de la foule»,[41] correspond à la description heideggérienne de l'*être-dans-la-moyenne* dont la «tendance essentielle» est «le *nivellement* de toutes les possibilités d'être»[42] où le «soi-même *propre*»[43] est dispersé dans la «publicité» du «*nous-on*».[44] La quête de celui-ci dans ces «mêmes rues qui sont le chemin du travail»[45] s'achève ironiquement et pathétiquement par un vulgaire accident de la route, comme celui que le poète raconte dans le chapitre intitulé «Devant l'ombre maltraitée» des *Éléments d'un songe.* Dans ce chapitre, le poète relate la «minuscule et lente mort»[46] d'un homme renversé par un camion. La mort elle-même travaille «avec la patiente lenteur d'une machine» et emprunte à l'industrie ses méthodes. Le trépas de ce «petit homme de piètre apparence [...], malingre, pitoyable, obscur, pauvrement vêtu», «sans nom», «sans force, sans courage» est ainsi le reflet fidèle de son existence «banale, [...] sans résistance, sans grandeur, sans foi aucune, peut-être presque entièrement dépourvue de mérites».[47]

3.3 La petite vie et la mort anonyme

Or, cet homme, défini presque uniquement par des qualités négatives qui en font un parfait exemple d'antihéros, apparaît comme un échantillon représentatif de l'ensemble de l'humanité moderne : «il nous représentait tous, et aussi bien les gros marchands, les capitaines, les génies».[48] L'accident de la route est l'exemple même de la mort urbaine, absurde et pitoyable, dévolue à la «petite vie», aux «milliers de petites vies [...] semblables»[49] de l'homme moderne ou, pour reprendre le titre du roman de Robert Musil traduit par Jaccottet, dont l'incipit relate également un accident de la route,[50] de «l'homme sans qualités». Les voitures, aux «[m]oteurs agressifs»,[51] dont «le bruit [...] est aussi comme celui d'une machine, d'un outil qui s'enfoncerait dans la matière de l'air pour la percer»,[52] symbolisent

41 Jaccottet, *Éléments*, 298–299.
42 Martin Heidegger, *Être et temps*, trad. par François Vezin, Paris 1986, 170.
43 Heidegger, *Être et temps*, 172.
44 Heidegger, *Être et temps*, 170–172.
45 Jaccottet, *Éléments*, 276.
46 Jaccottet, *Éléments*, 303.
47 Jaccottet, *Éléments*, 298–299.
48 Jaccottet, *Éléments*, 299.
49 Jaccottet, *Éléments*, 303.
50 Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, t. 1, trad. par Philippe Jaccottet, Paris 2004 (1956), 33.
51 Jaccottet, *La Semaison,* 384.
52 Jaccottet, *La Semaison*, 353.

la domination de la technique et constituent, dans le texte jaccottéen comme dans ses intertextes musilien et rilkéen, le principal prédateur du citadin. Dans la société moderne, le trépas est aussi anonyme que la vie elle-même et dans le récit que fait Jaccottet de l'agonie dans un lit d'hôpital d'un accidenté de la route, au début des *Éléments d'un songe*, on entend l'écho de la critique de Rainer Maria Rilke, dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, des hôpitaux aux « cinq cent cinquante-neuf lits » où l'on meurt « en série, comme à l'usine ».[53] Le héros de Rilke est en effet lui aussi hanté par l'inquiétude de l'accident de la route. Avec l'industrialisation, dont l'automobile est le produit prototypique, l'avènement de la société de masse n'a pas seulement remodelé l'organisation du travail, elle a aussi profondément modifié les existences en les standardisant jusqu'à les priver d'une mort singulière, capable de perpétuer le souvenir du défunt dans la statue du héros. La Seconde Guerre mondiale, en industrialisant la mort à travers les chambres à gaz et en interdisant de la sorte tout héroïsme guerrier, n'apparaîtrait alors que comme l'achèvement paroxystique de la société industrielle.

3.4 Ville concentrationnaire et cimetière

Ce passage anonyme, sans grandeur, de vie à trépas illustre donc la profonde médiocrité de l'existence urbaine. Or, dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, de la minéralité de la ville à la minéralité de la tombe, il n'y a pas loin et chaque pierre est susceptible d'être « changé[e] en une stèle ».[54] Dans son article « L'Aire du tombeau », Aline Bergé associe les deux termes sous la forme du mot composé : « villes-tombeaux ».[55] Ces « paysages minéralisés »[56] que sont les villes se constituent de « lourdes pierres, entassées les unes sur les autres »,[57] de monuments semblables à des « tombeau[x] superbe[s] et vain[s] ».[58] Toutes sortes de scènes mortuaires s'y déroulent : là, les funérailles de Louis Braille,[59] ailleurs, des « [d]ébris d'hommes mis en caisse, puis couverts de fleurs »,[60] ailleurs encore, l'en-

53 Rainer Maria Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, in : *id.*, *Œuvres en prose*, éd. par Claude David, Paris 1993, 433–604, ici : 436.
54 Jaccottet, *La Semaison*, 1027.
55 Aline Bergé, « L'Aire du tombeau », *La Licorne* 29 (1994), 331–345, ici : 340.
56 Andreea Bugiac, « Paysages minéralisés. Les figures stélaires dans l'écriture poétique de Philippe Jaccottet », *Cahiers ERTA* 6 (2014), 99–113.
57 Jaccottet, *Observations*, 32–33.
58 Jaccottet, *Obscurité*, 252.
59 Jaccottet, *Observations*, 51.
60 Jaccottet, *Observations*, 56.

terrement anticipé de « jeunes gens misérables qui [de désespoir] se couchent sur la pierre des villes ».[61] De manière plus explicite, Philippe Jaccottet écrit de la ville de Syracuse qu'elle « ressembl[e] un peu à un cimetière en formation, un peu à un lent naufrage ; avec ceci d'infiniment touchant qu'une trace de vie, de l'espèce la plus humble, y subsist[e], persistante comme l'est la pervenche ou le lierre ».[62] De même, à Jérusalem, Jaccottet remarque de « la vaste nécropole juive qui a été saccagée entre 1949 et 1967[,] cette couleur uniformément grise sous le ciel [...] gris de fer » et « cet aspect, presque, de dépotoir ».[63] Plus loin, il parle aussi de « l'enfer gris des camps ».[64] C'est « l'insinuation de grisaille le long des murs » [65] de la capitale française, « grisaille » [66] dont sont enveloppées les vies obscures, « couleur uniformément grise » de « la vaste nécropole juive » de Jérusalem, qui rapproche la ville de « l'enfer gris des camps »[67] et par extension d'un cimetière. De la sorte, la couleur grise dévoile la solution de continuité qui existe entre l'urbanité moderne, le cimetière et l'univers concentrationnaire, tout en rapprochant la plainte élégiaque du poète jaccottéen sur le déclin de Paris, comme capitale de la modernité, et la lamentation de Jérémie sur la Jérusalem biblique.

4 L'errance labyrinthique

L'urbanité, comme chronotope de la modernité, urbanité tout à la fois persistante et soustraite où lieu et non-lieu se confondent, est alors, comme les rêves que rapporte Jaccottet dans les carnets de *La Semaison*, un « labyrinthe où l'on erre sans fil d'Ariane ou avec un fil qui s'emmêle et se rompt sans cesse ».[68] L'absence de fil dans le labyrinthe est à la fois la métaphore d'une parole décousue, intarissable puisque sans but précis, et d'une existence (existence individuelle du poète et existence collective de l'humanité) dépourvue de lieu comme de finalité. La perte du sens (direction et signification) conduit alors le poète, pareil au « voyageur

61 Jaccottet, *La Semaison*, 401.
62 Jaccottet, *La Semaison*, 1028.
63 Philippe Jaccottet, *Israël, cahier bleu*, Fontfroide-le-haut 2004, 39.
64 Jaccottet, *Israël*, 43.
65 Jaccottet, *Obscurité*, 203.
66 Philippe Jaccottet, *Tout n'est pas dit. Billets pour la Béroche*, Cognac 1994, 56.
67 Jaccottet, *Israël*, 43.
68 Jaccottet, *La Semaison*, 1055.

infatigable, [au] fou de l'espace [qu'est] le Juif errant [...] représenté comme un vieillard », à une errance perpétuelle « dans l'espace et dans le temps ».[69]

4.1 La ville onirique

Dans l'univers onirique du poète, le cauchemar de la ville-labyrinthe fait retour à intervalles réguliers figurant cette déambulation qui tourne en rond et revient toujours au même point. Le monde moderne, où le poète « tâtonne pour retrouver le fil »,[70] ressemble à la « forêt » (obscure) dans laquelle le vieillard dément, arrivé au terme de son existence et non pas au milieu comme Dante, « a passé une nuit entière ».[71] Dans les rêves du poète, l'association entre la ville, l'industrie et les camps est encore plus explicite. Dans les carnets des années 1995 à 1998 de *La Semaison*, les récits de rêve se multiplient et un scénario revient de manière récurrente : la nuit tombée, le narrateur se retrouve aux abords d'une ville, et il ne parvient pas à trouver de taxi pour se rendre à l'endroit familier où il est attendu. La rencontre d'individus à l'allure inquiétante augmente encore son angoisse tandis qu'il traverse des « terrains vagues »[72] et des rues sombres où prédomine une architecture industrielle.

> *Cauchemar.* L'autre nuit, c'est Venise que je n'arrive plus à rejoindre, perdu que je suis dans des paysages de banlieues misérables, sans le moindre taxi à espérer. Et cette nuit, ce conflit, en « Bulgarie » [...] ; cet homme grand, tout de noir vêtu, qui nous menace de son arme, au fond d'un hangar. [...] Comme si nous étions des résistants ou des espions.[73]

D'autres fois, le narrateur est enfermé dans un bâtiment (usine ou hangar) aux dimensions gigantesques. Il est entouré là d'une foule d'autres hommes, hagards, et encadré par des militaires dont la figure évoque celle de soldats nazis ou soviétiques associant, de la sorte, cette situation d'enfermement à celle des prisonniers des camps ou du goulag. Le quartier, où habite par exemple le maître, est décrit comme une « espèce de fosse, [un] quartier de survivants ».[74] Comme l'écrit Hervé Ferrage dans sa notice à *La Semaison*, la représentation de la ville par les

69 Pierre Brunel, « La vieillesse et l'espace », in : Claudine Attias-Donfut/Pierre Brunel *et al.*, *Penser l'espace pour lire la vieillesse*, Paris 2006, 11–50, ici : 13.
70 Jaccottet, *La Semaison*, 387.
71 Philippe Jaccottet, *Ce peu de bruits* (2008), in : *id.*, *Œuvres*, 1215–1270, ici : 1234.
72 Jaccottet, *La Semaison*, 1057.
73 Jaccottet, *La Semaison*, 1087.
74 Jaccottet, *Obscurité*, 186.

récits de rêve fait « entrer dans le dispositif des carnets ce qui pourrait être reconnu comme leur impensé » :[75] l'inquiétude de l'âge industriel minant, dans l'abandon du sommeil, la résolution diurne de régler œuvre et vie sur ce qu'Hervé Ferrage nomme, en titre de son étude consacrée à Jaccottet, le « pari de l'inactuel ».[76] Il y a une fatalité de la ville qui entre dans l'œuvre par la petite porte du songe, enchaînant destin individuel du poète et condition historique de l'homme moderne.

> Un fragment de rêve, le seul qui me soit resté : nous sommes cinq hommes, en tenue assez misérable, rassemblés probablement [...] pour être envoyés dans un camp ou une prison. L'un d'eux est Yves Bonnefoy ; comme il a laissé tomber ses papiers d'identité, je les ramasse et lis son nom : *Barstein* ; sur quoi je dis, ou me dis : pas étonnant qu'il porte ce nom, puisqu'il signifie, en allemand, « pierre nue » (en pensant à son recueil, *Pierre écrite*). Et j'ajoute, pour quelqu'un, que je suis fier d'être là avec ces quatre amis juifs.[77]

4.2 Le poète et le juif

À travers ce rêve, où Philippe Jaccottet attribue à ses amis poètes une judéité fictive, il identifie de manière fantasmatique la communauté poétique et la diaspora juive à travers la forme discontinue dans le temps et dans l'espace d'un « réseau [...] d'esprits très proches les uns des autres »,[78] d'une « confrérie discrète, sinon secrète »[79] et qui sont « disséminé[s] à travers le monde »,[80] dispersés dans la société. Ainsi l'identification du poète avec la figure du juif s'étaye de cette citation de Paul Celan dans *Truinas, le 21 avril 2001* : « Nous, Juif, venus ici, comme Lenz, à travers la montagne » :[81]

> Ce que nous sommes encore quelques-uns à écrire n'a pas sa place dans ce monde-là ; c'est pourquoi nous devons être subventionnés, protégés, entretenus comme les dernières églises, les dernières ruines – par compassion, ou par mauvaise conscience ?[82]

La désignation de ces « encore quelques-uns à écrire » réactualise, dans l'Europe reconfigurée par la Seconde Guerre mondiale, le mythe romantique de « la com-

75 Hervé Ferrage, « Notice à *La Semaison* », in : Philippe Jaccottet, *Œuvres*, 1408–1419, ici : 1413.
76 Hervé Ferrage, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, Paris 2000.
77 Jaccottet, *La Semaison*, 903.
78 Jaccottet, *La Semaison*, 999.
79 Jaccottet, *La Semaison*, 1049.
80 Jaccottet, *La Semaison*, 601.
81 Philippe Jaccottet, *Truinas, le 21 avril 2001* (2004), in : *id.*, *Œuvres*, 1193–1214, ici : 1205.
82 Jaccottet, *Semaison*, 985.

munauté littéraire »[83] (les *happy few* dans sa version stendhalienne) comme une communauté de survivants dispersés de par le monde.

4.3 La fin du monde

À travers sa description de la ville, fortement péjorative, Philippe Jaccottet nous décrit un monde proche de l'apocalypse ou même post-apocalyptique. Déjà au matin « le ciel y est couvert, très sombre », les êtres humains sont condamnés à une vie d'errance, faite de « camp[s] qu'on lève », de « lits pliants », de « sacs de couchage ».[84] Les « anciens dieux [sont] enseveli[s] dans les déserts, les cendres, les eaux ; [les] tiares jetées aux ordures avec les crânes de chevaux ; [les] églises pleines de foin ou de barriques » et d'« énormes cloches de bronze [...] descendent rejoindre au fond des rivières les canons de conquêtes depuis longtemps oubliées ou annulées ».[85] Sans faire le relevé exhaustif de l'ensemble de ces évocations de la fin du monde, on peut donc dire à travers ces quelques exemples, que celles-ci empruntent tant aux prédictions qui ont été celles de toutes les traditions religieuses qu'à la culture populaire vulgarisant sous la forme des récits d'anticipation divers occultismes ou encore aux événements réels qui ont marqué l'Histoire du XX^{e} siècle. Si les hommes ont toujours imaginé que leur civilisation prenne fin, et que cette fin puisse se généraliser à leur espèce sous la forme du jugement dernier, de l'Apocalypse, ou autre, la fin du XX^{e} siècle présente une situation inédite : la possibilité réelle, tangible, que « tous les mondes se roulent comme tente au lever du camp » :[86] la possibilité de l'Apocalypse nucléaire. Peu après avoir évoqué ce « gourdin du Savoir » qu'est le « Bâton d'Hiroshima »,[87] Philippe Jaccottet écrit : « Nul avant nous n'aura songé de plus aveugle songe / ni de plus près vu plus vaste désordre ».[88] Ces vers que Jaccottet écrit en 1959 évoquent implicitement les bombardements atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki et avec eux la possibilité pour l'Humanité de son autodestruction. C'est là le sens de ce « Nul avant nous ». La fin du monde, qui « ne laissera rien debout de nos songes / de nos refuges »,[89] n'est

83 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris 2004, 160.
84 Jaccottet, *La Semaison*, 666.
85 Jaccottet, *Éléments*, 285.
86 Jaccottet, *La Semaison*, 347.
87 Jaccottet, *La Semaison*, 402.
88 Jaccottet, *La Semaison*, 347.
89 Jaccottet, *La Semaison*, 346.

pas seulement possible, elle est aussi, écrit-il, « de plus en plus probable »[90] et la pensée de son imminence introduit un profond hiatus entre l'époque actuelle et le passé qui l'a précédé. Ainsi, Ungaretti, l'un des modèles poétiques revendiqués par Philippe Jaccottet, « s'avoue[-t-il] à la fois, depuis que l'humanité a le pouvoir de se détruire elle-même, coupé des œuvres anciennes les plus aimées et doutant qu'une rhétorique nouvelle soit encore possible »[91].

5 Conclusion

Le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale semble avoir durablement façonné la vision du monde portée par le poète. De même que l'image de la ville en ruines procède à la fois d'une mémoire culturelle et des souvenirs de la fin des années quarante, à travers lesquels le thème ruiniste se trouve refondu par un nouvel imaginaire concentrationnaire, l'image de la vie moderne comme d'une vie souterraine, où des « taupes aveugles » errent en creusant leurs galeries à la recherche d'une issue, provient à la fois de références littéraires (Kafka, Dostoïevski) et des images d'actualité qui montrent la « Guerre », où les hommes prennent l'allure de « vieillard[s] au[x] corps amaigri[s] [...] incapables de marcher » et où les « [f] amilles [sont] terrées dans des caves, des égouts ».[92] Ainsi, l'association entre vie souterraine, univers concentrationnaire et urbanité moderne est-elle sous-tendue par une référence commune à l'imagerie traditionnelle qui représente l'Enfer comme un monde souterrain, fortement peuplé, chaotique et minéral. Dans *La Semaison*, le poète se montre plus explicite encore sur les liens qu'entretient sa poésie avec les événements historiques :

> C'est à cause des caves sous les ruines
> où je n'ai pas été contraint de m'enterrer pour survivre
> avec les rats
> que je parle aujourd'hui ainsi
> comme si ce n'était plus moi qui parlais
> mais quiconque va finir par s'effilocher dans la boue.[93]

Le poète, qui « n'[a] pas été contraint de [s']enterrer pour survivre », est pourtant porteur d'une mémoire collective, impersonnelle (« l'estampille que le temps im-

90 Philippe Jaccottet, *Un Calme Feu, Liban – Syrie – Liban automne 2004*, Fontfroide-le-haut 2007, 89.
91 Jaccottet, *Éléments*, 308.
92 Jaccottet, *Bruits*, 1226.
93 Jaccottet, *La Semaison*, 1094.

prime à nos sensations» comme l'appelle Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*),[94] à travers laquelle il s'efforce de témoigner de son siècle, et de la manière dont son siècle a modelé sa propre sensibilité et celle de ses contemporains. De la sorte, même la sensation douloureuse, liée au vieillissement, finit par être décrite dans l'un des derniers recueils publiés par Philippe Jaccottet, dans les termes de la violence politique. Lorsque l'on parcourt l'ensemble de l'œuvre, on observe donc un renversement de perspective : alors que les évènements historiques étaient, dans les premiers recueils, abordés sous une perspective universalisante qui, à travers le mythe, tendait à en gommer la référence, dans les dernières publications, ce sont les thèmes universels du lyrisme, la mort, le temps, la souffrance liée au deuil, la vieillesse, qui sont informés par la référence à l'histoire. C'est le cas par exemple dans l'extrait suivant de *Ce peu de bruits*, recueil publié en 2008 :

> L'épaule qui grince comme un gond rouillé. Douleur, même insignifiante encore, qui pourrait s'aviver ; comme il en est qui annoncent que la mort a commencé de vous faire sentir sa poigne. Je ne devrais pas oser écrire que cette douleur de rien du tout m'a paru me rapprocher un tant soit peu de ce paysan tchétchène qu'un soldat russe empoignait brutalement à l'épaule pour le forcer à rentrer chez lui, ou à sortir du champ de la caméra.[95]

Bibliographie

Adorno, Theodor W., «Critique de la culture et société» (1949), in : *id.*, *Prismes*, trad. par Geneviève Rochlitz/Rainer Rochlitz, Paris 1986, 7–31.

Baudelaire, Charles, «Le Cygne», in : *Les Fleurs du mal*, in : *id.*, *Œuvres complètes*, t. 1, éd. par Claude Pichois, Paris 1976, 85–87.

Baudelaire, Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, in : *id.*, *Œuvres complètes*, t. 2, éd. par Claude Pichois, Paris 1976, 683–724.

Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. par Jean Lacoste, Paris 1989.

Bergé, Aline, «L'Aire du tombeau», *La Licorne* 29 (1994), 331–345.

Blanchot, Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris 1983.

Brunel, Pierre, «La vieillesse et l'espace», in : Claudine Attias-Donfut/Pierre Brunel *et al.*, *Penser l'espace pour lire la vieillesse*, Paris 2006, 11–50.

Bugiac, Andreea, «Paysages minéralisés. Les figures stélaires dans l'écriture poétique de Philippe Jaccottet», *Cahiers ERTA* 6 (2014), 99–113.

Caillois, Roger, *Le Fleuve Alphée*, Paris 1978.

Ferrage, Hervé, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, Paris 2000.

94 Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, in : *id.*, *Œuvres complètes*, t. 2, éd. par Claude Pichois, Paris 1976, 683–724, ici : 696.

95 Jaccottet, *Bruits*, 1240.

Forero-Mendoza, Sabine, *Le Temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel 2002.
Heidegger, Martin, *Être et temps*, trad. par François Vezin, Paris 1986.
Jaccottet, Philippe, «La crise de la poésie ou de Rilke à Artaud», in : Jean-Pierre Vidal, *Philippe Jaccottet. Pages retrouvées. Inédits. Entretiens. Dossier critique. Bibliographie*, Lausanne 1989, 21–24.
Jaccottet, Philippe, *Tout n'est pas dit. Billets pour la Béroche*, Cognac 1994.
Jaccottet, Philippe, *Israël, cahier bleu*, Fontfroide-le-haut 2004.
Jaccottet, Philippe, *Un Calme Feu, Liban – Syrie – Liban automne 2004*, Fontfroide-le-haut 2007.
Jaccottet, Philippe, *Le Cours de la Broye, suite moudonnaise*, Moudon 2008.
Jaccottet, Philippe, *Œuvres*, éd. par José-Flore Tappy, Paris 2014.
Lamartine, Alphonse de, «Première vision», in : *id.*, *Les Visions* (1823), in : *id.*, *Œuvres poétiques complètes*, éd. par Marius-François Guyard, Paris 1963, 1409–1423.
Leopardi, Giacomo, «Le Genêt ou la fleur du désert», in : *id.*, *Chants*, trad. par René de Ceccatty, Paris 2011, 313–315.
Loubier, Pierre, *Le Poète au labyrinthe. Ville, errance, écriture*, Fontenay-aux-Roses 1998.
Maulpoix, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris 2000.
Meschonnic, Henri, *Modernité, modernité*, Paris 1988.
Mortier, Roland, *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève 1974.
Musil, Robert, *L'Homme sans qualités*, t. 1, trad. par Philippe Jaccottet, Paris 2004 ([1]1956).
Nancy, Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris 2004.
Quignard, Pascal, *Les Désarçonnés*, Paris 2012.
Réda, Jacques, *Les Ruines de Paris*, Paris 1993 ([1]1977).
Rilke, Rainer Maria, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, in : *id.*, *Œuvres en prose*, éd. par Claude David, Paris 1993, 433–604.
Ruiny, Paul-Louis, «Mason Raymond (1922–2010)», in : *Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis.fr/encyclopedie/raymond-mason/ (consulté le 20.07.2022).
Spengler, Oswald, *Le Déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'Histoire universelle*, t. 1, *Forme et réalité*, trad. par Mohand Tazerout, Paris 1948.

Die Autorinnen und Autoren dieses Bandes

Wolfgang Asholt (*1944), Professor für romanische Literaturwissenschaft in Osnabrück (bis 2011), seit 2013 Honorarprofessor am Institut für Romanistik der HU Berlin. Herausgeber des *Frankreich-Jahrbuchs* 1995 bis 2005 und von *lendemains* zwischen 2000 und 2012. Mitglied des *Conseil* von Cerisy. Arbeiten zur französischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts sowie zur Gegenwartsliteratur und zu den europäischen Avantgarden und ihren Theorien.
Ausgewählte Publikationen: *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2006; (Hg., mit W. Fähnders und R. Reinecke), *UPTHEREPUBLIC. Literatur und Medien im Spanischen Krieg (1936–1939)*, Bielefeld 2006; (Hg.), *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*, Berlin/New York 2014; (Hg., mit L. Gauvin), *Assia Djebar et la transgression des limites linguistiques, littéraires et culturelles*, Paris 2017; (Hg., mit J.-P. Morel und V. Pauval), *Alexander Kluge. Cartographie d'une œuvre plurielle* [Colloque de Cerisy], Paris 2022.

Tobias Berneiser ist wissenschaftlicher Mitarbeiter für Romanische Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft an der Universität Siegen. Er promovierte im Jahr 2016 mit einer Arbeit zum französisch-spanischen Literaturtransfer im späten 18. Jahrhundert an der Goethe-Universität Frankfurt. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die literarische Repräsentation städtischer Räume, historiographische Diskurse in literarischen und filmischen Medien, mediale Erinnerungskulturen im Kontext politischer Umbruchsphasen sowie frühneuzeitliche Bukolik. Aktuell verfolgt er ein Habilitationsprojekt zur medialen Erinnerung an die Neapolitanische Republik von 1799 in Literatur und Film.
Ausgewählte Publikationen: *Die Cervantes-Adaptionen des Jean-Pierre Claris de Florian (1755–1794). Eine Studie zum französisch-spanischen Literaturtransfer im späten 18. Jahrhundert*, Heidelberg 2018; „Von der heroischen Patriotin zur intellektuellen Außenseiterin. Eleonora de Fonseca Pimentel in Enzo Strianos *Il resto di niente*", *apropos. Perspektiven auf die Romania* 5 (2020), 32–51.

Steffen Bruendel (*1970) ist promovierter Historiker. Er leitet die PwC-Stiftung zur Förderung der Kulturellen und der Ökonomischen Bildung. Bis 2019 war er Forschungsdirektor des Forschungszentrums Historische Geisteswissenschaften der Goethe-Universität Frankfurt a. M. Zu seinen Forschungsgebieten gehören die Kulturgeschichte Europas unter besonderer Berücksichtigung des Ersten Weltkriegs und der Nachkriegsordnung, die deutsche Kolonialgeschichte, die Geschichte Neuer Sozialer Bewegungen in Großbritannien und der verfassungsgeschichtliche deutsch-spanische Diktaturvergleich.
Ausgewählte Publikationen: *Volksgemeinschaft oder Volksstaat. Die ‚Ideen von 1914' und die Neuordnung Deutschlands im Ersten Weltkrieg*, Berlin 2003; *Zeitenwende 1914. Künstler, Dichter und Denker im Ersten Weltkrieg*, München 2014; *Jahre ohne Sommer. Europäische Künstler in Kälte und Krieg*, München 2016; (Hg., mit Frank Estelmann), *Disasters of War. Perceptions and Representations from 1914 to the Present*, München 2019.

Ahmed Cheniki (*1955), vormals Journalist und Professor an der Université d'Annaba (Algerien) sowie Gastprofessor an Universitäten in arabischen und europäischen Ländern. Doktorat (Paris IV-Sorbonne, 1993) und Habilitation (HDR, Université Paris 12, 2001). Sein Forschungsgebiet ist u. a. das algerische Theater.
Ausgewählte Publikationen: *Le Théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*, Aix en Provence 2002; *Théâtres arabes, genèse et emprunts*, Dar el Gharb 2006; *Théâtre et guerre*, Oran 2016; *L'Algérie contemporaine. Cul-*

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-021

tures et identités, Paris 2019; *Pays arabes et africains–« Occident ». Jeux de puissance et docilité*, Paris 2019.

Maria Coors (*1986) ist Historikerin und evangelische Theologin. Sie arbeitet als wissenschaftliche Projektleiterin für das interreligiöse Projekt „Weißt du, wer ich bin?“ und forscht zu den Themen Antisemitismus, jüdische Geschichte und christlich-jüdische Beziehungen.
Ausgewählte Publikationen: „Tewje in Deutschland: Zu Übersetzungspraktiken von Werken eines jiddischen Autors im Kontext der deutsch-jüdischen Geschichte des 20. Jahrhunderts“, *PaRDeS. Zeitschrift der Vereinigung für Jüdische Studien e.V.* 25 (2019), Themenheft *Transformative Translations in Jewish History and Culture*, hg. v. Mirjam Thulin/Markus Krah/Bianca Pick, 57–72; „Far Yidishe Kinder – Jüdische Bildung und Jugend in Wilna“, in: Doron Kiesel (Hg.), *Die Jüdische Jugendbewegung – Eine Geschichte von Aufbruch und Erneuerung*, Leipzig 2021, 250–257; „Sünde gegen Gott und die Menschheit – Judenfeindliche Semantiken im evangelischen Diskurs über Israel“, *Jahrbuch für Antisemitismusforschung* 31 (2022), angenommen zum Druck.

Anna Eremeeva (*1964) ist promovierte Historikerin und wirkt als leitende Forscherin am Russischen Forschungszentrum für kulturelles und natürliches Erbe (Abteilung Süd). Ihre Forschung befasst sich mit Fragen der Kulturgeschichte, der historischen Erinnerung sowie der Sozialgeschichte der Wissenschaft.
Ausgewählte Publikationen: „Woman and Violence in Artistic Discourse of the Russian Revolution and Civil War“, *Gender & History* 16, 3 (2004), 726–743; „The Woman-Scientist in Soviet Artistic Discourse“, in: E. Saurer/M. Lanzinger/E. Frysak (Hg.), *Women's Movements. Networks and Debates in Post-Communist Countries in the 19th and 20th Centuries*, Wien 2006, 339–361; „The Regional Dimension of Space Propaganda“, in: E. Maurer/J. Richers/M. Rüthers/C. Scheide (Hg.), *Soviet Space Culture. Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies*, New York 2011, 139–150; „Находясь по условиям времени в провинции…“: практики выживания российскихученых в годы Гражданской войны [„Being in a Provincial Area under the Conditions of the Time…“: The Survival Practices of Russian Scientists in the Years of the Civil War], Krasnodar 2017.

Frank Estelmann (*1970) ist habilitierter Akademischer Oberrat am Institut für Romanische Sprachen und Literaturen der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt a. M. Seine Forschungsschwerpunkte liegen auf dem Reisebericht und dem pikaresken Roman. Er hat sich intensiv mit der Literatur über Krieg und Krise, insbesondere den kulturellen Erinnerungen des Ersten Weltkriegs in Frankreich, mit der europäischen Romantik und der literarischen Darstellung der modernen Großstadt beschäftigt.
Ausgewählte Publikationen: (Hg., mit Steffen Bruendel), *Disasters of War: Perceptions and Representations from 1914 to the Present*, Paderborn/Münster 2019; (Hg., mit Aurore Peyroles), *Villes en guerre, 1800–1914. L'urbanité en conflit*, Rennes 2021.

Alfred Gall (*1971) ist Professor für westslavische Literatur- und Kulturwissenschaft sowie wissenschaftlicher Leiter des Mainzer Polonicums an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz. Zu seinen Forschungsgebieten gehören die Funktion von Literatur in der Verflechtung mit anderen Diskursen und sozialen Systemen (Religion, Philosophie, Politik), literarische Auseinandersetzungen mit Extremerfahrungen und literarisches Schreiben als Zivilisationspoetik.
Ausgewählte Publikationen: *Hermetische Romantik: Die religiöse Lyrik und Versepik F.N. Glinkas aus systemtheoretischer Sicht*, Bern u. a. 2001; *Performativer Humanismus. Die Auseinandersetzung mit Philosophie in der literarischen Praxis von Witold Gombrowicz*, Dresden 2007; *Schreiben und Extremerfahrung –*

die polnische Gulag-Literatur in komparatistischer Perspektive, Berlin 2012; *Stanisław Lem: Leben in der Zukunft*, Darmstadt 2021.

Florian Grafl ist Historiker mit Forschungsschwerpunkten in der Geschichte der kollektiven Gewalt in Spanien, der westeuropäischen Stadtgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert sowie der transatlantischen Wissensgeschichte. Er promovierte an der Universität Gießen zur städtischen Gewalt in Barcelona während der Zwischenkriegszeit (1918–1939). Zur Zeit ist er an der Heidelberg School of Education, einer gemeinschaftlichen Institution der Universität Heidelberg und der Pädagogischen Hochschule Heidelberg, als Koordinator des Forschungs- und Transferclusters „Kulturelles Erbe und Kanonisierung von Wissen" tätig.
Ausgewählte Publikationen: *Terroristas, Pistoleros, Atracadores. Akteure, Praktiken und Topographien kollektiver Gewalt in Barcelona während der Zwischenkriegszeit 1918–1936*, Göttingen 2017; „‚Visca Catalunya Lliure!' – Battles for Catalan Autonomy in the Ramblas in the Immediate Aftermath of World War One", *Studies on National Movements* 7/1 (2021), 1–22; „Pintados por sí mismos. Visualisierungen von Moden in hispano-amerikanischen Skizzensammlungen unter transatlantischer Perspektive", *Miradas* 5 (2022), 137–160.

Henning Hufnagel (*1977), ehemaliger Stipendiat der Scuola Normale Superiore, Pisa, Visiting Fellow an der Harvard University und Junior Fellow am Freiburg Institute for Advanced Studies (FRIAS), ist Privatdozent und Oberassistent am Romanischen Seminar der Universität Zürich. Nach einer Gastprofessur am Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale (DIUM) der Università degli Studi di Udine ist er derzeit Gastprofessor an der Paris-Lodron-Universität Salzburg und vertritt zugleich den Lehrstuhl für Romanische Literaturwissenschaft, insbesondere Frankreich und Italien an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i.Br. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören das Verhältnis von Literatur und Wissensgeschichte, transkulturelle Kontaktphänomene der Rezeption und Übersetzung sowie Fragen der Intermedialität, insbesondere in der frankophonen und italophonen Literatur, u. a. der französischen Lyrik des 19. Jahrhunderts, der italienischen Renaissance, dem *Siècle des Lumières* und der Neoavantgarde, bei Giordano Bruno und Friedrich Nietzsche.
Ausgewählte Publikationen: *Ein Stück von jeder Wissenschaft. Gattungshybridisierung, Argumentation und Erkenntnis in Giordano Brunos italienischen Dialogen*, Stuttgart 2009; *Wissen und Diskurshoheit. Zum Wissenschaftsbezug in Lyrik, Poetologie und Kritik des Parnasse 1840–1900*, Berlin/Boston 2017; (Hg., mit Frank Jäger und Nicolas Wanlin), Themenheft *Ernst Haeckel entre science et esthétique*, *Arts et Savoirs* 9 (2018); „Edoardo Sanguineti nelle vesti di Cathy Berberian: il concetto di 'travestimento' e le sue radici", *Testo* 79 (2020), 95–116; (Hg., mit Beatrice Nickel), *Interkulturelle Begegnungsräume in der französischen und frankophonen Literatur der Aufklärung/Lieux de rencontre interculturelle dans la littérature française et francophone au siècle des Lumières*, Oxford/Bern/Berlin 2023.

Nikolas Immer (*1978) ist Privatdozent für Germanistische Literaturwissenschaft und Nachwuchsgruppenleiter im DFG-Kolleg *Lyrik in Transition* an der Universität Trier. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die Literatur der Aufklärung und des Weimarer Klassizismus, die Ästhetik des Heroismus, die Nachkriegs- und Reiselyrik sowie deutsch-französische Kulturtransfers.
Ausgewählte Publikationen: *Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie* (Dissertation), Heidelberg 2008; *Mnemopoetik. Erinnerung und Gedächtnis in der deutschsprachigen Lyrik des 19. Jahrhunderts* (Habilitation), Manuskript 2017, Druck in Vorbereitung; (mit Thomas Boyken), *Nachkriegslyrik. Poesie und Poetik zwischen 1945 und 1965*, Stuttgart 2020; (Hg., mit Johannes Görbert), *Ambulante Poesie. Explorationen deutschsprachiger Reiselyrik seit dem 18. Jahrhundert*, Stuttgart 2020; (Hg., mit Matthi-

as Fechner und Henrieke Stahl), *Wiederkehr des Subjekts? Perspektiven auf Philosophie, Poetik und die Lyrik der Gegenwart*, Frankfurt a. M. u. a. 2022.

Joseph Jurt (*1940) war Professor für französische Literaturwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br. (1981–2005) und Directeur de recherches associé an der EHESS/Paris (1987–1998). Forschungsschwerpunkte: Literatur und Politik, empirische Rezeptionsforschung, das Konzept des literarischen Feldes (Pierre Bourdieu), Geschichte der Intellektuellen in Frankreich und Deutschland; Literatur und Malerei.
Ausgewählte Publikationen: *Frankreichs engagierte Intellektuelle. Von Zola bis Bourdieu*, Göttingen 2012; *Sprache, Literatur und nationale Identität. Die Debatten zum Universellen und zum Partikulären in Frankreich und Deutschland*, Berlin/Boston 2014; *Naciones literarias: una sociología histórica del campo literario*, Villa María/Argentinien 2014; *Les arts rivaux. Littérature et arts visuels d'Homère à Huysmans*, Paris 2018; *La réception littéraire en France et en Allemagne. André Malraux, Georges Bernanos, Émile Zola, Günter Grass*, Paris 2020; *Assaigs d'història comparada dels intellectuals*, Barcelona 2021; *Le champ littéraire. Le concept de Pierre Bourdieu: contextes, théorie, pratiques*, Paris 2022.

Thomas Klinkert (*1964), Romanist, ist ordentlicher Professor für französische Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören Fragen der Literaturtheorie (Theorie der Fiktion, Systemtheorie), der Zusammenhang von Wissen und Literatur und die Funktion von Erinnerung in literarischen Texten.
Ausgewählte Publikationen: *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen 1996; *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, Berlin 2000 (5. Aufl. 2017); *Literarische Selbstreflexion im Medium der Liebe. Untersuchungen zur Liebessemantik bei Rousseau und in der europäischen Romantik*, Freiburg 2002; *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin/New York 2010; *Muße und Erzählen: ein poetologischer Zusammenhang. Vom „Roman de la Rose" bis zu Jorge Semprún*, Tübingen 2016; *Fiktion, Wissen, Gedächtnis. Literaturtheoretische Studien*, Baden-Baden 2020; *La modernità di Dante. Prospettive semiotiche sulla* Commedia, Ravenna 2021.

Jean-Marc Largeaud ist Maître de conférences in zeitgenössischer Geschichte an der Université de Tours. Seine Forschungen befassen sich mit der Anthropologie des Krieges, dem Verhältnis zwischen der Wirklichkeit militärischer Konflikte (in der Wahrnehmung der Kombattanten und gemäß den Analysen der Militärhistoriker) und der Erinnerung an sie und mit dem Erzählen vom Krieg im Rahmen einer Kulturgeschichte des Militärischen in Frankreich und Europa (19.–20. Jahrhundert).
Ausgewählte Publikationen: (Hg., mit Philippe Chassaigne), *Villes en guerre*, Paris 2004; *Napoléon et Waterloo, la défaite glorieuse*, Paris 2006; *Un paysan dans la Grande Guerre, Mémoires d'Alexandre Chrétien*, Tours 2017; *Bir Hakeim. Évènement et mémoires*, Paris 2022.

Olaf Müller (*1968) ist Professor für französische und italienische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg. In seinen Arbeiten beschäftigt er sich insbesondere mit der Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration und mit der kulturellen Erinnerung an den Ersten Weltkrieg sowie an Faschismus und Widerstand. Er arbeitet außerdem über die Zirkulation und Rezeption von Literatur in und durch Übersetzung.
Ausgewählte Publikationen: *Der unmögliche Roman. Antikriegsliteratur in Frankreich zwischen den Weltkriegen*, Frankfurt a. M. 2006; (Hg., mit Martine Boyer-Weinmann und Frank Estelmann), *Das Münchener Abkommen und die Intellektuellen. Literatur und Exil in Frankreich zwischen Krise und Krieg*, Tübingen 2008; *Literatur im Exil. Zur Konstitution romantischer Autorschaft in Frankreich und Italien*, Frankfurt a. M.

2012; (Hg., mit Elena Polledri), *Theateradaptionen. Interkulturelle Transformationen moderner Bühnentexte*, Heidelberg 2021.

Ludivine Moulière (*1985) wurde in französischer Sprach- und Literaturwissenschaft promoviert. Sie befasst sich mit französischer und französischsprachiger Dichtung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, insbesondere mit dem Dichter Philippe Jaccottet.
Ausgewählte Publikationen: „Modernité et poétique du déclin dans l'œuvre de Philippe Jaccottet", *Études Francophones* 30 (2019), 165–179 ; „Iconologie mélancolique et écriture du vieillir", *Alkemie. Revue semestrielle de littérature et philosophie* 19/1 (2017), 127–143.

Nicolas Offenstadt, Historiker, Maître de conférence habilité (HDR) an der Université de Paris I, Mitglied des Institut d'histoire moderne et contemporaine (IHMC), ist Spezialist für Fragen der Erinnerung, insbesondere im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg und der DDR. Er befasst sich außerdem mit Stadterkundung als Werkzeug der Geschichtsschreibung und der Sozialwissenschaften.
Ausgewählte Publikationen: *Le Pays disparu. Sur les traces de la RDA*, Paris 2018 (erweiterte Neuauflage 2019); *Urbex RDA*, Paris 2019; (Mit-Hg.), *Das rote Erbe der Front. Der Erste Weltkrieg in der DDR*, Berlin 2022; *Urbex*, Paris 2022.

Anna Seidel promoviert in Allgemeiner und Vergleichender Literaturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen die raumbezogene Analyse literarischer Repräsentationen von Städten in (kriegerischen) Ausnahmezuständen, die Entwicklung neuer literaturgeografischer und -kartografischer Analysemethoden sowie die Untersuchung des Verhältnisses zwischen Literatur und Illustration. Seit 2020 ist sie Promotionsstipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes.
Ausgewählte Publikationen: „Imagination zwischen Klischee und Originalität. Zum Konkurrenzverhältnis von Bild und Literatur in Gustave Flauberts *Madame Bovary*", in: Joanna Godlewicz-Adamiec/Paweł Piszczatowski/Tomasz Szybisty (Hg.), *Literatur und Malerei*, Kraków 2018, 57–69; „Das Subversive literarischer Raumästhetik in Miron Białoszewskis *Pamiętnik z powstania warszawskiego*", in: Daria Khrushcheva/Mark Schwindt/Oleksandr Zabirko (Hg.), *Figurationen des Ostens. Zwischen Literatur, Philosophie und Politik*, Berlin 2022, 337–357.

Ulrich Winter (*1964) ist Professor für Romanische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg. Zu seinen Forschungsgebieten gehört die literarische und visuelle Darstellung und Aufarbeitung politischer Gewalt in Spanien und Lateinamerika.
Ausgewählte Publikationen: „Lenguajes fotográficos de la memoria transatlántica. Discursos jurídicos, estéticos e historiográficos en la fotografía de la desaparición forzada y el 'subtierro' (Argentina – España)", in: Patrick Eser u. a. (Hg.), *Transiciones democráticas y memoria en el mundo hispánico. Miradas transatlánticas: historia, cultura, política*, Berlin 2019, 325–353; „Entre trauma y memoria. Narrativas sobre la Guerra Civil española y la dictadura franquista", in: Roland Spiller u. a. (Hg.), *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*, Berlin 2020, 337–350.

Personenregister

Abelló, Teresa 258
Abramowicz, Hirsz 149, 157
Adam, Roger 265 f., 270 f., 278
Adenauer, Konrad 320
Adorno, Theodor W. 36, 161 f., 207, 434
Agamben, Giorgio 206
Agostini-Ouafi, Viviana 103, 114
Agulhon, Maurice 136
Ajchenbaum, Yves-Marc 124 f., 127 f., 133–135
Ajchenrand, Lajser 414
Albes, Wolf-Dietrich 394
Alekseev, Mikhail 186
Alexander, Harold 364
Alexander der Große 105
André, Etkar Josef 425
Andreoli, Annamaria 105, 107
Angelow, Jürgen 325
Antebi, Andrés 265 f., 270 f., 278
Apollinaire, Guillaume 195–200, 202, 206
Aragon, Louis 195 f., 202–206, 420
Ariosto, Ludovico 109
Armengol, Bernardo 258
Artelt, Karl 213, 226
Aschenbrenner, Cord 326
Asholt, Wolfgang 1, 33, 36, 39, 42, 195
Assmann, Aleida 62 f.
Astre, Georges-Albert 385
Attenborough, Richard 340, 342
Auge, Oliver 216, 221 f., 225, 235 f.
Averchenko, Arkady 190

Babkina, Kateryna 50
Bachtin, Michail 18
Badia, Gilbert 214
Badoglio, Pietro 359
Baecker, Dirk 280
Bailey, Anne J. 9
Balcells, Albert 249–251
Baldasso, Franco 378, 382
Baldwin, Clive 383
Ball, Hugo 15
Balmer, Hans Rudolf 412
Banti, Anna 373
Bantzer, Günther 221
Barrès, Maurice 25, 99, 101, 103 f., 106–111, 113, 115, 117 f.
Barret, José 252, 254 f.
Barthes, Roland 16–18, 27
Barthou, Louis 107
Baßler, Moritz 1
Baudelaire, Charles 23, 43, 432, 444
Bauer, Cornelis 344
Baumeister, Martin 6, 254
Beauvoir, Simone de 38, 121, 127–130, 133–136, 138
Becerril Longares, María Elena 289
Bechhofer Roberts, Carl Eric 180, 187, 191
Beckers, Hans 218–220, 226, 235
Beethoven, Ludwig van 198
Beevor, Anthony 351
Behr, Winrich 354
Benayoun, Robert 340
Benet, Josep 248 f.
Benet, Tomás 257
Bengoechea, Soledad 251, 254
Benjamin, Walter 22, 204, 206, 265, 267, 433
Benn, Gottfried 423
Bennett, David 351 f.
Benvindo, Bruno 313
Bergé, Aline 438
Bergengruen, Vera 47
Bergman, Ingrid 191
Bergson, Henri-Louis 85
Bermani, Cesare 359
Bernard, Jacqueline 123
Bernard, Jean Guy 123
Bernari, Carlo 378
Berneiser, Tobias 6, 34, 37, 41, 377
Bernhardt, Katja 5
Berros Sánchez, José 257
Bethmann Hollweg, Theobald von 321
Bhabha, Homi 409
Biagioli, Mario 21
Białoszewski, Miron 29, 38, 61, 63–69, 72, 75
Bianchi, Bruna 103–105
Bianchini, Roger 342

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733921-022

Biberauer, Katharina 251
Bidault, Georges 122
Bilibin, Ivan 190
Biro, Matthew 15
Bischoff, Sebastian 311–313, 317, 322, 330
Bismarck, Otto von 322
Blanchot, Maurice 430
Blasius, Rainer 326
Bloch, Marc 348
Blum, Léon 204, 296
Bocca, Giorgio 359
Boccaccio, Giovanni 388
Boeree, Theodor A. 344
Bogarde, Dirk 341
Bogousslavsky, Julien 90
Böhme, Hartmut 80
Bohrer, Karl Heinz 22 f.
Bollier, André 123
Bonilla, Juan 285
Bonola, Anna 167
Boots, Max 217
Bošković, Dragan 163, 165
Boucharenc, Myriam 286
Bourdet, Claude 123
Braham, Randolph L. 163
Braille, Louis 438
Brandis, Cordt von 210
Brandler, Juliett 414
Brandt, Susanne 106
Brangulí, Josep 266, 270, 272
Bratny, Roman 64
Bravo Portillo, Manuel 256 f.
Brecht, Bertolt 204, 210
Breker, Arno 28
Brenan, Gerald 256 f.
Breton, André 195 f., 202, 204–206
Breuste, Hans-Jürgen 221–223
Bröckling, Ulrich 13 f.
Browning, Frederick 341, 350, 353 f.
Bru, Sascha 206
Bruendel, Steffen 2, 34, 37, 40, 42, 307, 325
Brunel, Pierre 440
Bubbio, Teodoro 368
Bugiac, Andreea 438
Bühler, Karl 32
Bürgi, Markus 417
Burns, John Horne 377–379, 383–385, 388 f., 392, 396
Buzzati, Dino 30

Cadorna, Luigi 108
Caillois, Roger 432 f.
Caizergues, Pierre 198
Calderón, Francisco 257
Calvino, Italo 369 f., 374
Camerano, Vito 369 f.
Camino, Jaime 281
Camus, Albert 31, 121, 123–128, 130 f., 134, 385, 387, 403, 406
Capa, Robert 264, 271, 278
Cartier-Bresson, Henri 271, 278, 282
Casal Gómez, Manuel 257
Castelton Knight, Leonard 339
Castro Morales, Federico 278
Cavaglion, Alberto 361
Cavani, Liliana 378
Celan, Paul 441
Céline, Louis-Ferdinand 35, 39, 79–81, 89–92, 95
Cendrars, Blaise 195–197, 199–202, 204, 206
Centelles, Agustí 37, 40, 263–269, 271 f., 274 f., 277–279, 282
Certeau, Michel de 18 f., 27, 61 f., 279
Chateaubriand, François-René de 431
Chaves Nogales, Manuel 37, 40, 285–302
Chekh, Artem 50
Cheniki, Ahmed 33, 37 f., 401
Chersonskij, Boris 50
Chickering, Roger 4, 8, 12
Chiodi, Pietro 360 f., 373
Chirikov, Evgeny 190
Churchill, Winston 300
Cintas, Isabel 285, 287 f., 302
Clark, Christopher 325–327
Clark, Lloyd 350
Claussen, Detlev 173
Cocito, Leonardo 360 f.
Cocteau, Jean 28
Coletti, Duilio 378
Compagnon, Antoine 91
Conget, José María 296
Connelly, Mark 345
Connery, Sean 341

Contarini, Silvia 5
Contat, Michel 128 f.
Conze, Werner 320
Coors, Maria 1 f., 11, 34, 36, 38, 145
Coppola, Francis F. 340
Corderot, Didier 289
Corino, Karl 412–415
Cornelißen, Christoph 4–7, 10, 319
Cornellà-Detrell, Jordi 256
Corni, Gustavo 318
Cornille, Jean-Louis 81
Coromines, Pere 250
Cortada, James W. 281
Cortina, Rino 201
Cruañas i Tor, Josep 266
Cumberbatch, Benedict 378

Dahlmanns, Karsten 3
Daladier, Édouard 296
Damerini, Gino 102, 104
Danker, Uwe 216, 221
D'Annunzio, Gabriele 35, 40, 99–106, 108–118
Dante 388, 390 f., 440
d'Aquino, Maria 388
Daudet, Léon 8 f., 11–13
Davis, Leslie 89
De Filippo, Eduardo 378
de Gaulle, Charles 2, 121–123, 137
de las Heras, Beatriz 264, 272, 278, 294
De Michelis, Cesare 104
De Santis, Dario 5
De Simone, Roberto 378
Deak, Andrija 163
Décaudin, Michel 198
del Rey, Fernando 254, 256
Delić, Jovan 163, 165
Delporte, Florent 216, 219
Denikin, Anton 180, 186–188, 190–192
Depierris, Jean-Louis 385, 388 f.
Deresch, Ljubko 50
Derrida, Jacques 18 f., 406
Dervillé, France Stéphane 107
Desmoulins, Camille 190
Deville, Robert 325
d'Humières, Robert 88
Diderot, Denis 431
Diefendorf, Jeffrey M. 5
Diender, Jos 346
Dietrich, Reinhard 224
Diniz Mendonça, Cristina 133 f., 139 f.
Dmytrychyn, Iryna 50
Döblin, Alfred 24
Doctorow, E. L. 9
Dolderer, Winfried 320
Domańska, Ewa 173
Dorgelès, Roland 8
Doroshevich, Vlas 190
Dorrenbach, Heinrich 213
Dos Passos, John 24
Dostoevskij, Feodor 42, 443
Dotoli, Giovanni 3
Doudet, Sophie 127
Dowdall, Alex 5
Dr. Friken [Marshak, Samuel] 181, 187 f.
Drozdov, Alexander 180 f., 189
Dubnow, Simon 145, 154–156, 158
Duchamp, Marcel 198
Dufour, Jean-Louis 26
Dülffer, Jost 309, 326
Dünne, Jörg 81
Düspohl, Martin 228

Echternkamp, Jörg 215
Eckardt, Ilse-Dore 225
Eckardt, Wolfgang 224 f., 227
Egli, Thomas 416
Eichenlaub, René 223
Einaudi, Luigi 367
Einstein, Albert 18
Éluard, Paul 416, 420, 426
Engelhardt, Otto 254
Epkenhans, Michael 329 f.
Eremeeva, Anna 1, 34, 36, 41, 179 f.
Ermol'eva, Zinaida 185
Ertl, Wolfgang 420
Escolar, Marisa 379, 383 f., 388, 395
Espinosa, Francisco 300
Essler Smith, Alan 339
Essner, Cornelia 323
Estelmann, Frank 1 f., 6, 10, 26 f., 29–31, 33, 35, 37, 40, 285
Etter, Philipp 412

Faja, Lothar 221
Fajen, Robert 17 f., 21, 24
Fanon, Frantz 408
Fariñas Tornero, Remedios 302
Fénelon, Bertrand de 88
Fenoglio, Beppe 39, 357–361, 364, 368–375
Ferrage, Hervé 440 f.
Ferré, Teresa 265 f., 270 f., 278
Ferré Panisello, Teresa 266
Ferri, Marino 36
Fiaux, Lélo 430
Field, Frank 25, 107
Fischer, Fritz 321
Fischer, Rolf 216, 235
Fischer, Ulrich 219
Flaubert, Gustave 136
Flores, Marcello 358, 364
Focardi, Filippo 368
Focela, Mary 249
Forsthoff, Ernst 13 f.
Fort, Paul 202
Foucault, Michel 86
Franco, Francisco 263, 266, 290
Franzinelli, Mimmo 358, 364
Freise, Matthias 3
Frenay, Henry 123
Frick, Werner 1, 3
Friedländer, Saul 158
Friedrich, Jörg 310, 313 f., 316, 327
Frieser, Karl-Heinz 46
Frijhoff, Willem 345
Funck, Marcus 4
Fussell, Paul 6, 80

Gabriel, Pere 252
Gaida, Oliver 215, 227
Galilei, Galileo 20 f.
Gall, Alfred 11, 33–35, 39, 161
Gallus, Alexander 237
Ganghofer, Ludwig 107
García, Hugo 269
Gast, Albert 230, 233
Gast, Fritz 230, 233
Gatrell, Peter 147
Gatt-Rutter, John 378, 380, 383
Gavura, Ján 5
Geest, Mark de 311
Geist, Rosemarie 414, 416
Gengenbach, Oliver Th. 415, 417 f., 420
Gentile, Carlo 364
Geppert, Dominik 325
Gerwarth, Robert 5, 248
Giannini, Guglielmo 372
Gide, André 123
Gietinger, Klaus 213 f.
Ginsburg, Lidia 38, 61, 63, 67–72, 75
Ginzburg, Natalia 370
Glatthaar, Joseph T. 9
Glesener, Jeanne E. 3
Glynn, Ruth 378 f., 381 f.
Gnesin, Mikhail 186
Godard, Henri 89
Goebbels, Joseph 8, 28, 297
Goebel, Stefan 5, 345
Goethe, Johann Wolfgang 22, 105, 190
Gogol, Nikolaj V. 165
Goldhagen, Daniel 323
Golding, Louis 339
Goldman, William 340
Gómez, Restituto 257
Gómez Bravo, Gutmaro 290
Gómez López-Quiñones, Antonio 295
González, Pablo 265 f., 270 f., 278
González Calleja, Eduardo 250, 252 f.
Göring, Hermann 28
Goya, Francisco 274
Gracq, Julien 30
Grafl, Florian 1, 37, 41 f., 247
Grandgirard, Marie-Laure 3
Grassi, Luigi Maria 360–363, 367
Graupera, Félix 257
Gray, Ezio Maria 105
Greenbaum, Masha 149
Grohmann, Alexis 288 f.
Große Kracht, Klaus 321
Grosz, George 15
Grynberg, Henryk 168
Gual Villalbí, Pedro 250
Guazzotti, Giorgio 372
Gürttler, Karin R. 426
Guzmán, Juan 264

Haberland, Detlef 3
Hafenstein, H. 215

Haffner, Sebastian 322
Hagen, Louis 337, 348–354
Hahn, Reynaldo 88
Halbwachs, Maurice 85, 308, 319
Halmos, Paul R. 12
Halpert Zamir, Lily 166 f.
Hankel, Gerd 310, 318, 324, 331
Hansen, Troels H. 89
Hartewig, Karin 413
Hartmann, Christian 323 f.
Harvey, Giles 50
Hauser, Benedikt 323
Hausmann, Raoul 15
Héber, Jacques-René 190
Hedin, Sven 107
Heidegger, Martin 360, 437
Heims, Steve J. 11
Herber, Grazyna Ewa 5
Herbert, Ulrich 322
Hermlin, Stephan 37, 42, 411–421, 423–426
Hertrampf, Martina Ortrud M. 3
Herzfeld, Hans 319, 321
Heusler, Andreas 364
Hibbert, Christopher 350
Hilbrenner, Anke 154
Hindenburg, Paul von 254
Hinterhäuser, Hans 100
Hinz, Manfred 196
Hirschfeld, Gerhard 321, 324, 343
Hitler, Adolf 28, 46, 219, 322, 344, 351, 354
Hodenberg, Christina von 321
Hoeres, Peter 324 f., 328 f.
Hofmann, Jürgen 227, 230, 233
Hohl, Reinhold 84
Hölderlin, Friedrich 425
Holt, Tonie 347
Holt, Valmal 347
Honold, Alexander 3
Honorez, Luc 342
Hope, William 380
Horn, Daniel 211
Horne, John 5, 12, 45, 248, 248, 312–316, 323–325, 327–330
Huchel, Peter 420
Huck, Stephan 215
Hudemann, Rainer 4
Hufnagel, Henning 1, 6 f., 21, 25, 34 f., 40, 99
Hugo, Victor 431
Hürlimann, Martin 412
Hurst, Brian Desmond 339
Hürter, Johannes 323
Hüttemann, Felix 3

Ifri, Pascal A. 81
Immer, Nikolas 33, 37, 42, 411, 414, 418, 420, 424
Isella, Dante 357
Isenberg, Charles 167
Ivanji, Ivan 163

Jaccottet, Philippe 37, 42, 429–444
Jahr, Christoph 324
Jakymtschuk, Ljuba 50
Janion, Maria 64–67
Jansen, Hans 169
Jasienski, Bruno 205
Jeannelle, Jean-Louis 35
Jeismann, Michael 312, 317
Jensen, Jürgen 221 f.
Jockusch, Laura 155
Jones, Mark 213 f.
Jordan, Günter 231
Joyce, James 24
Julien, Elise 197
Jungclas, Georg 219
Jünger, Ernst 7–9, 11–16
Jureit, Ulrike 323
Jurt, Joseph 30, 33, 35, 38, 121, 127, 136

Kachalov, Vasilii 191
Kadish, Mortimer 395
Kafka, Franz 42, 167, 443
Kaiser Wilhelm II. 315
Kalman, Emmerich 190
Kalscheuer, Daniela 3
Kaminski, Hanns-Erich 281
Kant, Hermann 413
Kantorowicz, Alfred 412 f.
Kaplan, Iris 312
Karahasan, Dževad 61, 63, 72–75
Karpa, Irena 50
Karwath, Uwe 234
Kassow, Samuel D. 153, 155
Kaulbarsch, Vera 6

Keller, Luzius 79, 88
Keller, Ulrich 313 f., 316 f., 320, 327–330
Kellerhoff, Sven Felix 324, 330
Kennan, George F. 79
Kenneweg, Anne Cornelia 163
Kerenski, Alexander Fjodorowitsch 45
Kershaw, Ian 2
Kershaw, Robert 347 f.
Kessel, Eberhard 320
Kesselring, Albert 363
Khachatryants, Yakov 189
Kharitonov, Nikolai 190
Khelidi, Ghania 403
Kies, Hans 228 f.
Kilb, Andreas 326
Kinzler, Sonja 212, 214
Kipling, Rudyard 107, 315
Kiš, Danilo 35, 39, 161–167, 173
Kisling, Moïse 199 f.
Kitschun, Susanne 215, 227 f., 230
Kittler, Friedrich 19 f.
Klein, Fritz 321
Klijn, Margo 346
Klinkert, Thomas 1, 7, 32 f., 35, 37, 39, 79, 82, 86
Kloskomski, Stefan 221
Knipper-Chekhov, Olga 191
Köbis, Albin 211 f., 214, 216, 218–220, 222, 224–226, 230 f., 233, 235, 239 f.
Koch, Christian 311
Koepke, Wulf 425
Koestler, Arthur 139
Kohns, Oliver 3
Kornilov, Lavr 186
Koš, Erih 163
Kosta, Barbara 3
Kovář, Jaroslav 411 f.
Kowal, Grzegorz 3
Krall, Hanna 168
Kramer, Alan 312–316, 318, 323–325, 327–330
Kraus, Karl 107
Kreutzer, Max 221
Kristeva, Julia 381
Krivanec, Eva 6, 199
Krumeich, Gerd 319, 321, 326–329
Kubrick, Stanley 340
Kuczynski, Jürgen 411, 413
Kugelstadt, Hermann 216
Kühne, Thomas 323
Kuhnt, Bernhard 234
Kundera, Milan 380
Kurkow, Andrij 50

Lachenal, François 416
Lagrou, Pieter 343 f.
Lajolo, Davide 371–373, 375
Lamartine, Alphonse de 431
Lamblin, Annie 420
Lancere, Nicholas 190
Landolfi, Tommaso 395
Lang, Fritz 15, 435
Lange, Dietmar 214 f., 227, 230, 233
Langendorff, Jean-Jacques 352
Langenhove, Fernand van 317, 320, 324, 328 f.
Laporta, Julio 258
Largeaud, Jean-Marc 6, 10 f., 26, 28, 30, 34, 37, 40, 42, 46, 337
Latorre, Domènec 248 f.
Le Bon de Beauvoir, Sylvie 129
Leary [Klopotovsky, Vladimir] 181, 187
Lechleiter, Georg 425
Leigh, Vivian 191
Leleu, Jean-Luc 343
Lemmes, Fabian 364
Lenger, Friedrich 4
Leon Ignacio, Jacinto 257 f.
Leonhard, Jörn 80, 325, 327
Leopardi, Giacomo 432
Levi, Primo 35
Lévi-Strauss, Claude 18
Levine, Joseph E. 340
Levkova, Anastasia 50
Lewis, Norman 378
Liebe, Peter 45
Liebknecht, Karl 214, 228, 230
Liggieri, Kevin 3
Lingen, Kirsten von 364
Linklater, Eric 395
Lipkes, Jeff 323
Lipphardt, Anna 148
Lischke, Ralph-Jürgen 228, 230
Litvak, Anatol 191
Liulevicius, Vejas 148, 323
Ljubka, Andrij 50
Llanque, Marcus 325

Lloyd George, David 319, 326
Lomartire, Carlo Maria 372
Lombardi, Giulia 43
Longhi, Roberto 373
Longo, Davide 357
Loubier, Pierre 436
Löw, Martina 61 f.
Lübcke, Christian 216 f.
Ludendorff, Erich 12, 14

Machtan, Lothar 326
Madrid, Fernando 257
Maetzig, Kurt 212
Maghraoui, Driss 395
Mährle, Wolfgang 329
Maillol, Aristide 28
Majerus, Benoit 313
Malaparte, Curzio 25 f., 41, 377–383, 387, 391 f., 395 f.
Mallarmé, Stéphane 21 f., 43
Malraux, André 127, 139 f.
Maluquer, Joaquim 250 f.
Mandelstam, Ossip 167
Mann, Thomas 204
Mansfeld, Michael 216
Manzano Casabalder, Alberto 257
Marat, Jean-Paul 190
Margry, Karel 338, 347
Marinetti, Filippo Tommaso 103, 195–197
Marix Evans, Martin 318
Marqués, Juan 285
Martinelli, Vittorio 106
Martínez, Ricard 263, 266, 272, 282 f.
Martínez Garrido, Elisa 380
Martínez Illán, Antonio 294
Martini Mauri, Enrico 361–363, 365–369, 371–373
Mason, Raymond 435
Mastroianni, Marcello 41
Mastroianni, Umberto 374
Materna, Ingo 214
Maulpoix, Jean-Michel 433
Maur, Hans 221, 227 f., 233 f.
Maurier, Daphne du 341
Mauron, Charles 407
Maxted, Stanley 338
Mayer, Arno J. 2
Mayer, Hans 42, 412, 416–420
McMeekin, Sean 325 f.
Mecke, Jochen 3
Meid, Volker 419
Meier, Gernot 3
Meier, Walter 417, 419
Meierhofer, Christian 3
Mendoza, Eduardo 255 f.
Mercier, Louis-Sébastien 20 f., 23
Merkl, Tanja 239
Merletti, Camilo 266
Mermod, Henry-Louis 429
Meschonnic, Henri 433
Messinger, Gary S. 316
Metzger, Marina 5
Meurer, Christian 318
Miaja, José 290
Mick, Christoph 5
Miethe, Anna Dora 232
Mihály, Csilla 3
Mihaly, Jo 414
Miller, Alisa 387
Minow, Juliane 210
Mittenzwei, Werner 417
Mola, Emilio 292
Molisak, Alina 168, 170–172
Moll, Martin 324
Möllers, Heiner 46
Monet, Claude 28
Monnet, Jean 354
Montiel, Luis 294
Morales Flores, Mónica 274
Morand, Paul 205
Moravia, Alberto 395
Morelli, Anne 308, 311 f.
Morrow, John H. 102
Mortier, Roland 431
Moulière, Ludivine 33, 37, 42, 429
Mühsam, Erich 307 f., 331
Muller, Albert 2
Müller, Jakob 329
Müller, Olaf 1, 6, 34, 37, 39, 42, 357
Münkler, Herfried 280, 327
Murer, Franz 157
Murray, Ian 349 f.
Musil, Robert 437
Mussert, Anton 343

Mussolini, Benito 358 f., 363
Mykhed, Oleksandr 50

Nabokov, Vladimir 45 f.
Nagel, Klaus-Jürgen 249–251
Namuth, Hans 264
Nancy, Jean-Luc 442
Naumann, Klaus 45
Nazhivin, Ivan 190
Nedeljkovic, Marijana 167
Negri Scaglione, Piero 362, 368
Neitzel, Sönke 328–330
Netzer, Shlomo 149
Neuhaus, Patrick 28
Nickel, Beatrice 3
Nicolosi, Riccardo 74
Niess, Wolfgang 212, 226, 237
Niestlé, Daniel 200
Nikitina, Evdoxia 190
Nitsch, Wolfram 85
Noailles, Anna de 202
Nolte, Ernst 2

Oberschelp, Malte 324
Oberto, Simona 43
Offenstadt, Nicolas 1, 33, 36, 40, 42, 209, 212, 224 f.
Ojetti, Ugo 107
Oliver, Roy 338
Olivera Zaldúa, María 269, 288
Olivieri, Maria 377
Orosz, Magdolna 3
Ortega y Gasset, José 293, 299
Ortmann, Werner 218–220
Oszwald, Robert 318

Panas, Władysław 170
Panofsky, Erwin 267
Paris, Michael 347
Patierno, Francesco 378
Paul, Gerhard 294, 300
Paulis-Dalembert, Maria Pia de 380
Pavone, Claudio 358
Peccate, Patrick 339
Pedullà, Gabriele 361, 371
Peinado Elliot, Carlos 295
Pekár, Martin 4–6, 10
Peli, Santo 358, 362
Pérez Álvarez, Álvaro 288, 294
Pérez de Rozas, Carlo 263, 266
Pérez Ortiz, Luis 278
Peri, Alexis 70
Peter, Jürgen 322
Petrbok, Václav 4–6, 10
Petri, Franz 320
Petrovna, Elizaveta 182
Petzer, Tatjana 163, 167
Peyroles, Aurore 6, 10, 26 f., 29–31, 35
Pianciola, Cesare 361
Picasso, Pablo 10, 199 f., 264
Picherit, Hervé G. 81
Pickens, Dianna 378
Picon, Antoine 4
Piette, Adam 11
Pindar 105
Piscator, Erwin 210
Pitassio, Francesco 5
Plievier, Theodor 210
Pöhlmann, Markus 324, 328–331
Pons i Prades, Eduard 266
Popp, Lothar 213, 217, 221, 226
Porcel, Baltasar 255
Pradas Baena, Maria Amàlia 257
Pratt, Hugo 118
Pratt, Mary Louise 41, 377, 379 f., 382
Presman, Matvey 191
Primo de Rivera, Miguel 247, 249
Prochasko, Taras 50
Proust, Marcel 8, 25, 32, 35, 39, 79–86, 88 f., 91–93, 95
Puig Farrán, Joan Andreu 266
Puiseux, Hélène 340
Pujol, Enric 249 f.
Purcell, Hugh 350
Puschkin, Alexander 181

Queralt, Ernesto 258
Quignard, Pascal 432 f.
Quinn, Tom 89 f.

Rafejenko, Volodymyr 50
Rakova, Albina 180
Rakusa, Ilma 162, 167
Rancière, Jacques 133

Rau, Karl 221
Rauch, Christian Daniel 422
Rea, Domenico 378
Réda, Jacques 432 f.
Redford, Robert 341
Régnier, Henri de 99–101, 103–105, 108 f., 113–118
Regulski, Christoph 211
Reichardt, Sven 254
Reichpietsch, Max 211 f., 214–216, 218–220, 222, 224–226, 233, 235, 239 f.
Reinecke, Stefan 326
Reisner, Georg 264
Reyes Cano, Rogelio 287
Reyzen, Zalmen 153 f., 157
Riegert, Guy 386
Rilke, Rainer Maria 435, 438
Rimbaud, Arthur 21
Rimskij-Korsakov, Nikolai 192
Ritchie, Sebastian 341
Ritter, Gerhard 319, 321
Robert, Hubert 431
Robert, Jean-Louis 4, 6
Roblès, Emmanuel 37, 377, 379, 385–396
Rodin, Auguste 28
Röhl, John C. G. 326
Rohlfing, Friedrich 221
Rol-Tanguy, Henri 122
Rolland, Romain 79, 106
Romero Salvadó, Francisco 248, 257
Rosch, Eleanor 16
Rose, Andreas 325 f.
Rosing, Boris 180, 192
Rossellini, Roberto 378
Rossol, Nadine 237
Rost, Maritta 414, 416
Rostand, Edmond 202
Rother, Rainer 315
Rothfels, Hans 320 f.
Rousseau, Jean-Jacques 105, 135
Roy, Claude 133 f., 136
Roynette, Odile 90
Rozier, Micheline Alice 386–388
Ruben, Emmanuel 50 f.
Rudolph, Harriet 316
Ruge, Friedrich 216 f.
Rummel, Rudolph J. 80
Rust, Josef 216
Ryan, Cornelius 340, 342
Rybalka, Michel 128 f.
Rychner, Max 418

Sabater, Jordi 249 f.
Sagarra, Josep María 266 f., 270
Said, Edward 406, 408
Saint-Point, Valentine de 196
Salacrou, Armand 130, 133
Sales, Joan 256
Salikovsky, Alexander 184
Salm, Jan 5
Saluschnyj, Walerij 47
Salverda, Reinier 345 f.
Sánchez-Biosca, Vicente 269
Sánchez Vigil, Miguel 269
Sánchez Zapatero, Javier 289
Sanders, Michael L. 311, 314 f., 317
Sanhordt, Dennis 235
Santangelo, Giovanni Saverio 385
Sanz, Mariano 258
Sapiro, Gisèle 127
Sartre, Jean-Paul 35, 38, 121, 127–133, 135–140, 409
Sasse, Dirk 2
Saussure, Ferdinand de 16
Scarabello, Giovanni 102
Schaepdrijver, Sophie De 311 f.
Schivelbusch, Wolfgang 314 f., 319, 322
Schlenstedt, Silvia 416–418, 421
Schlögel, Karl 10 f.
Schlosser, Christine 420
Schmidt, Anne 311
Schmidt, Stefan 325
Schmidt-Bergmann, Hansgeorg 3
Schmitt, Carl 13 f., 206, 308–311, 317, 331
Schmitz, Hilger 223
Schmitz-Emans, Monika 1
Schneider, Gerhard 315
Schneider, Rolf 419
Schnell, Felix 44
Schnitzler, Günter 3
Schoeps, Julius H. 323
Schöller, Peter 320, 322–324, 328
Schreiber, Gerhard 363
Schulin, Ernst 79

Schulz, Kristina 417
Schulze, Ingo 214
Schulze-Iburg, Karl-Ludwig 233
Schuster, Simon 47
Schwabe, Astrid 236
Schwaller, Hugo 416
Schwartz, Eugene 191
Schwarz, Jan 156
Schwengler, Walter 318
Sciann, Bastian Matteo 329
Seeger, Alan 387
Seibt, Gustav 326
Seidel, Anna 2, 29, 33, 35, 38 f., 61
Seidler, Miriam 3
Senghor, Léopold S. 409
Serge, Victor 258
Sethe, Paul 321
Setta, Sandro 372
Sevskii, Victor [Krasnushkin, Veniamin] 188 f.
Shabad, Tsemakh 149, 153–157
Shaginyan, Marietta 181, 189 f.
Sherman, William T. 9 f., 46
Shoults, Julie 3
Sieg, Ulrich 325
Siegrist, Dominik 417
Simmel, Georg 22, 299 f.
Sims, James 349
Sivry, Éric 3
Smart, Judith 311
Smith, Angel 249–251, 257
Soler, Antonio 257
Sontag, Susan 269
Sorge, Siegfried 217
Soroka, Marina 325
Sösemann, Bernd 315
Soubeyroux, Jacques 256
Soukupová, Blanka 5
Soupault, Philippe 195 f., 202, 205
Spengler, Oswald 434
Spielberg, Steven 340, 342
Spinoza, Baruch 167
Spoerer, Mark 364
Spraul, Gunter 316, 327–330
Stafford, Katherine 266
Stalin, Josef Wissarionowitsch 28
Stallmann, Fritz 255–259
Stanislavski, Konstantin 191
Starobinski, Jean 136 f.
Stauffenberg, Claus Graf Schenk von 47
Steer, George L. 269
Steinhoff, Peter A. 227
Stendhal, *i. e.* Henri Beyle 31
Stierle, Karlheinz 20
Stoppa, Carlo 367
Storch, Otto 210
Strathern, Paul 11
Streit, Pierre 342, 352
Strohmeier, Paul 43
Sueiro Seoane, Susana 256
Surguchev, Ilya 190
Süss, Dietmar 5
Suvorin, Boris 189
Suvorin, Mikhail 189

Tarantino, Quentin 28
Tasis, Rafael 249
Tasso, Torquato 105
Tatu, Laurent 90
Taylor, Philip M. 311, 314 f., 317
Tchaikovskii, Petr 192
Teffi, Nadezhda 180, 188, 190
Temple, Neville 362
Terebesi, Mátyás G. 234
Termes, Josep 258
Thomas, Emory M. 180
Thun-Hohenstein, Franziska 69 f.
Tiedemann, Rolf 161 f.
Tiepolo, Giambattista 104
Tillmann, Doris 211 f., 214 f.
Tišma, Alexsander 163
Tizian 104
Todd, Olivier 123 f., 128
Toller, Ernst 210, 222 f.
Tonini, Camillo 102, 104 f., 169
Topitsch, Klaus 314
Torkewitz, Dieter 105
Torrens, Pedro 257
Torrents, Pau Lluís 266, 272, 275
Totò 105
Touret, Michèle 201 f.
Tranche, Rafael R. 264, 272, 278, 294
Trapiello, Andrés 300
Trefflich, Arno 210
Treskow, Isabella von 316

Trevisan, Carine 197
Trévoux, Daniel 416
Trischler, Helmuth 364
Truesdale, David 339
Tsitron, Shmuel 154
Tvelkmeyer, Lidia 180, 186, 192
Tyrkova, Ariadna 181
Tzara, Tristan 202

Ucelay da Cal, Enric 249
Uellenberg-van Dawen, Wolfgang 218
Ulbricht, Walter 212, 224 f., 228, 230
Ullrich, Volker 324, 326
Ungaretti, Giuseppe 443
Ungern-Sternberg, Jürgen von 316 f.
Ungern-Sternberg, Wolfgang von 316 f.
Urbanczyk, Sebastian 235
Urquhart, Robert 341, 348

Valéry, Paul 44
van der Zee, Henri 344
Vauban, Sébastien Le Prestre de 29
Vautier, Patrice 341
Veldeman, Piet 310, 314
Verdi, Giuseppe 49
Vertinskii, Alexander 190
Vigny, Alfred de 431
Vinken, Barbara 197
Virilio, Paul 29
Vitini, Mariano 275
Vittorini, Elio 369 f.
Vittorio Emanuele, König von Italien 359
Vogl, Hermann 219
Voldman, Danièle 5
Völker, Klaus 416
Volney, François de 431
von Hammerstein, Katharina 3
von Manstein, Erich 45–47
von Neumann, John 11 f., 20
von Treskow, Henning 47

Wagner, Daniela 219
Wagner, Richard 190
Walter, François 4
Warmbrunn, Werner 345
Warneke, Heinz 228
Warning, Rainer 86
Waßmer, Johannes 3
Weber, Max 80
Weeks, Theodore 147
Wegner, Bernd 46
Wehler, Hans-Ulrich 2, 321, 326
Wells, Herbert George 30
Wendland, Anna Veronika 44
Werber, Niels 3
Werneburg, Brigitte 15
Wernecke, Klaus 326
Westerwelle, Karin 85
Wichner, Ernest 7
Wieczorek, Paul 213, 230 f.
Wieland, Lothar 313, 320, 322, 328–330
Wilkins, Ernest H. 388
Williams, Harold 181, 187
Willms, Johannes 324
Winkler, Heinrich August 326
Winter, Jay 4, 6
Winter, Ulrich 1, 37, 40, 263
Wintringham, Tom 350
Wirsching, Andreas 326
Wirshuvski, Avram 154
Witt, Horst 225
Witt, Sabine 380
Wittek, Thomas 318
Witz, Friedrich 412
Wojdowski, Bogdan 35, 39, 161 f., 168–173
Wolf, Friedrich 210
Wołkowicz, Anna 3
Wörner, Jens 3
Wouters, Nico 343
Wulf, Joseph 158
Wulf, Peter 221 f.
Wygodzki, Jakub 38, 145–158
Wyrwa, Ulrich 326, 329 f.

Yacine, Kateb 37 f., 401–403, 405–409
Yahil, Leni 163
Yatsenko, Petro 50
Yekelchyk, Serhy 45
Young, Terence 339
Ypersele, Laurence van 313
Yunger, Alexander 190

Zagdanski, Stéphane 81
Zar Nikolaus II. 185

Zar Peter der Große 182
Zarin Katharina II. 182
Zavacká, Marína 5
Zhemchuzhnaya, Zinaida 180, 191
Ziemann, Benjamin 226, 237
Zimmer, Katrin 226
Zimmerer, Jürgen 323
Zolotkovska, Tais 50
Zubbini, Ezio 362 f.
Zuckerman, Larry 323
Zweig, Arnold 313
Zworykin, Vladimir 180