

Leseprobe

Rüdiger Reinecke

Gernika

und der Luftkrieg
gegen die spanische Republik (1936-1939)
in der zeitgenössischen internationalen Literatur

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2020

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften
in Ingelheim am Rhein und der Stiftung kritische Kunst- und
Kulturwissenschaften.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2020
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Umschlaggestaltung: Germano Wallmann, unter Verwendung
eines historischen Fotos des Bombenangriffs auf Gernica
Druck: MAJUSKEL MEDIENPRODUKTION GMBH, Wetzlar
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1311-6
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	11
1. Forschungsgeschichte	26
1.1 Spanienkrieg	26
1.1.1 Spanienkriegsgeschichte	26
1.2 Literatur im Spanienkrieg	28
1.2.1 Internationale Forschung	28
1.2.2 Deutschsprachige Forschung	32
1.3 Luftkrieg	38
1.3.1 Luftkrieg-Geschichte	38
1.3.2 Luftkrieg in Literatur und Medien	53
1.4 Gernika	68
1.4.1 Historische Forschung	68
1.4.2 Kunst- und literaturwissenschaftliche Forschung	90
1.5 Die Gattungen	97
1.5.1 (Kriegs-)Reportage im Spanienkrieg – Forschungsperspektiven	98
1.5.2 Bild und Text: Fotoreportage – Fotomontage	107
1.5.3 A Poet's War: Lyrik und Lieder in der Literatur zum Spanienkrieg	110
1.5.3.1 Überblick	110
1.5.3.2 Lyrik und Lieder: Anthologien und Forschung nach 1939	112
1.5.3.2.1 Anthologien	112
1.5.3.2.2 Forschung	116
1.5.3.2.3 DDR: Anthologien, Editionen und Forschung	118
1.5.3.2.4 BRD: Anthologien, Editionen und Forschung	121
1.5.4 Spanienkriegsromane (1936-1945)	124
1.5.4.1 Internationale Forschung zum Spanienkriegsroman	124
1.5.4.2 Deutschsprachige Forschung zum Spanienkriegsroman	127

2.	Prosa: Kriegsreportagen im Spanienkrieg	130
2.1	Fragestellungen – die Gattung der literarischen Reportage	130
2.2	(Kriegs-)Reportage im Spanienkrieg – Voraussetzungen und Bedingungen	136
2.2.1	Demokratisch-kapitalistische Länder	137
2.2.2	Sowjetunion	143
2.2.3	Deutschsprachige Emigration	144
2.3	Produzentinnen und Produzenten: Ein Überblick	150
2.3.1	Kriegskorrespondentinnen – Frauen schreiben über den Spanienkrieg	150
	<i>Amerikanische Autorinnen – Autorinnen aus Großbritannien und Irland – Französische Autorinnen – Skandinavische Autorinnen – Deutschsprachige Autorinnen</i>	
2.3.2	Korrespondenten und Schriftsteller – Geoffrey Cox – Nordahl Grieg – Michail Kolzow – Ilja Ehrenburg und weitere ...	171
	<i>Nordahl Grieg – Michail Kolzow – Ilja Ehrenburg</i>	
2.4.	Reporter und Mitkämpfer – Tom Wintringham – Leibl Elski – Peder Sjögren	189
2.4.1	Deutsche AnarchosyndikalistInnen – Die Gruppe DAS – <i>Schwarzbücher</i>	192
2.4.2	Carl Einstein über die Milizen und zur faschistischen Intervention	202
2.4.3	Die Presse der Internationalen Brigaden – Brigadebücher	207
	<i>Radio- und Fotoreportage – Brigadebücher – Geschichte der 11. Internationalen Brigade</i>	
2.5	Gernika-Pressereportagen	218
2.5.1	George L. Steer: Durango und Gernika Vor-Ort-Reportage	219
2.6	Reportagen aus und über den Luftkrieg	233
2.6.1	Martha Gellhorn	233
2.6.2	Louis Fischer, Ernest Hemingway und andere	242
2.6.3	Die Kämpfe in Málaga und Almería: Franz Borkenau – Hanns-Erich Kaminski – Arthur Koestler – T. C. Worsley – Norman Bethune und andere	250
	<i>Franz Borkenau – Hanns-Erich Kaminski – Franz Borkenau – Hans Namuth, Georg Reisner – Franz Borkenau – Arthur Koestler – T. C. Worsley – Das Massaker von Málaga – Norman Bethune – George Orwell – J. Winter – Pablo Neruda – Franz Borkenau</i>	

2.6.4	Egon Erwin Kisch	270
2.6.5	Erika und Klaus Mann	276
	<i>Erika Mann</i>	
2.7	Reisereportage und historisches Sachbuch	299
2.7.1	Anna Siemsen: Spanisches Bilderbuch	299
2.7.2	Oto Bihalji-Merin	310
2.8	Gernika und der Luftkrieg – Publizistisch-politische Interventionen	312
2.8.1	Heinrich Mann: Guernica und andere Aufrufe	316
2.8.2	Joseph Roth und die Bildreportage	324
2.8.3	Emil Szittyas Anklage	327
2.9	Mediale Überschneidungen	330
2.9.1	Fotoreportagen: R. Capa, G. Taro, Chim, H. Namuth, G. Reissner, P. Senn u. a.	330
	<i>Der Tod der Anderen – Robert Capa und Gerda Taro – Robert Capa Menschen und Flugzeuge</i>	
2.9.2	John Heartfield – Plakat- und Fotomontage zum Spanienkrieg	345
2.10	Zwischenresümee	351
3.	Lyrik: Gedichte, Gedichtsammlungen und Lieder	355
3.1	AutorInnen und Gedichte	359
3.2	Gedichtsammlungen	368
3.3	Lieder, Liedsammlungen und Kompositionen	373
3.3.1	Ernst Busch	374
3.3.2	Paul Dessaus Spanienkompositionen	376
3.4	Lyrik: Gernika und der Luftkrieg	381
3.4.1	Deutschsprachige Exillyrik: Gernika und der Luftkrieg	381
3.4.1.1	Walter Mehring: <i>Hymne auf den Sieger von Guernica</i>	381
3.4.1.2	Max Zimmering <i>Bilbao</i> und ‚Legion Condor‘	385
3.4.1.3	Hugo Huppert – ‚Legionäre‘ und Luftkrieg im Baskenland	391
3.4.1.4	Bertolt Brechts Bruderkrieg	395
3.4.1.4.1	<i>Mein Bruder, der Flieger</i>	397
3.4.1.4.2	Luftkriegs-Kontinuitäten	403
3.4.1.4.3	Gernika und die Eigentumsverhältnisse	408

3.4.1.5	Wieland Herzfelde und John Heartfield – Gedicht und Montage	413
3.4.1.6	Hedda Zinner: Der Gefreite Hans Franke, Ballade oder Nachruf?	415
3.4.1.7	Kurt Kaiser-Blüth: <i>Barcelona</i> – Schweigen	417
3.4.1.8	Albin Stuebs: <i>Spanischer Tod</i>	418
3.4.1.9	Louis Fürnberg: Die Spanische Hochzeit: „So tötet den Tod“ ...	422
3.4.1.9.1	Rückblicke	424
3.4.1.9.2	Spanische (Blut-)Hochzeit	427
3.4.1.9.3	Der Gesang	430
3.4.1.9.4	Rezeption	441
3.4.2	Exillyrik Deutscher Spanienkämpfer zum Luftkrieg in Spanien	443
3.4.2.1	Ludwig Detsyni	443
3.4.2.2	Erich Weinert: ‚Humanisierer und Philanthropen‘	447
3.4.2.2.1	Untaten	450
3.4.2.2.2	<i>Wo Bomben fallen, lebt sich's nicht bequem</i>	453
3.4.2.3	Erich Arendt: <i>Die Nacht ist wie von weißen Dolchen aufgewühlt</i>	460
3.4.2.4	Josef ‚Pepi‘ Schneeweiß – Intervention und <i>Hilfe für Spanien</i> ...	464
3.4.3	Exkurs. Karl Schnog: <i>Abessinien</i>	465
3.4.4	Spanisch-republikanische Gedichte	466
3.4.4.1	Rafael Alberti: <i>Madrid – Otoño</i>	467
3.4.4.1.1	‚Herren der Lüfte‘	467
3.4.4.1.2	<i>Bajo la dinamita de tus cielos, crujiente</i>	469
3.4.4.2	Miguel Hernández	472
3.4.5	Lateinamerikanisch-spanische Verbindungen	477
3.4.5.1	César Vallejo: Trauertrommelwirbel für die Trümmer von Durango	477
3.4.5.2	Pablo Neruda: <i>España en el corazón</i> – Gesang auf einige Ruinen	482
3.4.6	Französische Lyrik über Gernika: Paul Éluard: <i>La victoire de Guernica</i>	489
3.4.7	<i>Španělsku</i> – Tschechoslowakische Stimmen für Spanien	497
3.4.7.1	Karel und Josef Čapek: <i>Bomben über der Welt</i>	501
3.4.7.2	Laco Novomeský	503
3.4.8	Oxford Poets – ‚Poet Volunteers‘: Kritik der englischen Appeasementpolitik	504
3.4.8.1	W.H. Auden: <i>Spain 1937</i>	509
3.4.8.2	Stephen Spender: <i>The Bombed Happiness</i>	511
3.4.8.2.1	Spender und Picassos Distanz zu Guernica	517
3.4.8.3	Cecil Day Lewis: <i>The Nabara</i> und <i>Bombers</i>	519
3.4.8.4	Louis MacNeice: <i>Autumn Journal</i> – von der Reportage zum Gedicht	523
3.4.8.5	Englische Satire gegen die Nicht-Intervention: E. Rickword und andere	529

3.4.8.6	Herbert Read – Anarchismus versus <i>Bombing Casualties</i>	531
3.4.8.7	George Barker – Klagen gegen Spanien	536
3.4.8.8	„Poet Volunteers“ über den Luftkrieg	540
3.4.8.8.1	David R. Marshall	541
3.4.8.8.2	Dennis Birch	544
3.4.8.8.3	Clive Branson	546
3.4.9	Afro-American Poetry. Langston Hughes	547
3.4.9.1	Luftkrieg in Spanien	547
3.4.9.2	Luftkrieg in Äthiopien und Harlem	553
3.5	Gernika, Luftkrieg und Lyrik: Versuch eines Resümees	556
3.5.1	Gernika	557
3.5.2	Luftkrieg	558
4.	Prosa: Romane und Erzählungen zum Spanien- und Luftkrieg in Spanien	561
4.1	Überblick über AutorInnen und Werke	561
4.1.1	Deutschsprachige Exilromane	561
4.1.2	Spanienkriegs-Romane in der DDR und BRD	565
4.1.2.1	Deutsche Demokratische Republik	565
4.1.2.2	Bundesrepublik Deutschland	571
4.1.3	Deutschsprachige Romane aus Luxemburg, der Schweiz und Österreich	580
4.1.4	Französische Spanienkriegsromane	582
4.1.5	Englische und US-Amerikanische Spanienkriegsromane	585
4.1.6	Skandinavische Spanienkriegsromane	590
4.1.6.1	Schweden	590
4.1.6.2	Norwegen	592
4.2	Zeitgenössische Romane zum Spanienkrieg – Luftkrieg im Roman	592
4.2.1	Deutschsprachige Exilromane über Gernika und den Luftkrieg	594
4.2.1.1	Gustav Regler: <i>Bomben aus Berlin</i>	594
4.2.1.2	Hermann Kesten: <i>Die Kinder von Gernika</i>	603
4.2.1.2.1	Entstehung	604
4.2.1.2.2	Erzählung, „[M]eine Figuren waren echt“	606
4.2.1.2.3	Luftkrieg und Narration: „Die Erde wälzte sich.“	608
4.2.1.2.4	Zeitgenössische Rezeption: „Dafür bleibt Deutschland verflucht!“	611
4.2.1.2.5	Nachkriegs-Rezeption	615
4.2.1.2.6	Literarische Rezeption: Die Kinder von Gernika im Roman	618

4.2.1.3	Bodo Uhse: Vom Gefreiten Franke zu <i>Leutnant Bertram</i>	619
4.2.1.4	Eduard Claudius <i>Grüne Oliven und nackte Berge</i>	630
4.3	Internationale Romane zum Luftkrieg	635
4.3.1	André Malraux's Roman <i>L'Espoir</i>	635
4.3.2	Ernest Hemingway: „No man is an <i>Iland</i> [...] for whom the <i>bell tolls</i> “	645
4.3.3	Arturo Barea <i>La forja de un rebelde</i>	649
4.4	Erzählungen	653
4.4.1	Willi Bredel: <i>Barcelona</i>	653
4.4.2	Rudolf Leonhard: Novellen aus dem Spanienkrieg	659
4.5	Zusammenfassung	664
Schluß: Ergebnisse und Ausblick		666
Ausblick		670
Abkürzungsverzeichnis		673
Literaturverzeichnis		675
1. Quellen		675
2. Forschungsliteratur		706
Namensregister		753
Danksagung		764
Zum Autor		765

Einleitung

Badajoz, Bujalance, Irún, Getafe, Madrid, Córdoba, Mallorca, Málaga, Motril, Almería, Cartagena, Guadalajara, Eibar, Ochandiano, Elorrio, Durango, Gernika¹, Bilbao, Gijón und Oviedo, Brunete, Teruel, Alicante, Valencia, Benicassim, Tortosa, Reus, Tarragona, Lérida, Barcelona: Diese unvollständige Aufzählung von spanischen Städten, die im Verlauf des Spanienkrieges Luftangriffen ausgesetzt sind, läßt nur vage die ungesicherte Zahl der Opfer erahnen, ihr Schicksal ist oftmals ungehört, meist nicht dokumentiert. An den systematischen Bombardierungen sind entscheidend die Militäreinheiten der faschistischen Interventionsmächte, die italienische ‚Corpo di Truppe Volontaire‘ (CTV) und die deutsche ‚Legion Condor‘, die hier die ersten Verbrechen der Wehrmacht begeht, beteiligt. Besonders die Zivilbevölkerung leidet, in einem bis dahin unbekanntem Ausmaß, unter dieser ‚neuen‘ Form der Kriegsführung, die, mittels des Luftkriegsterrors, die Angriffe weit in das Hinterland, oft abseits der Kriegsfronten, auf die Fluchtrouten der Flüchtlinge wie auch gegen die Zivilbevölkerung der großen Städte trägt.

Dieser (Luft-)Krieg wird von zahlreichen künstlerischen Werken im spanischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung Mitte Juli 1937 vor der internationalen Öffentlichkeit thematisiert.² Horacio Ferrer Morgados (1894-1978) realistisches Ölbild *Madrid 1937 (Aviones negros, Schwarze Flugzeuge)* und Picassos Bekenntnis-Wandbild *Guernica* entstehen beide 1937 in diesem Zusammenhang.³ Ausgestellt werden auch andere Kunst- und Medienformen zu diesem Thema: Paul Éluards Gedicht *La victoire de Guernica* sowie eine von Josep Renau (1907-1982) entworfene Bildwand mit Fotografien von Flüchtlingen vor dem Luftkrieg und aus dem zerstörten Gernika.⁴ Der Dokumentarfilm *Guernica* (1937) des baskischen Regisseurs Nemiso Manuel Sobrevila (1889-1969) wird im Kino-Rahmenprogramm aufgeführt.⁵ Die Ausstellung befand sich, wie Jorge Semprún rückblickend hervorhebt, „bereits mitten im

1 Im Folgenden wird die baskische Schreibweise *Gernika* zur Bezeichnung der baskischen Stadt im Gegensatz zur kastilianischen Schreibweise *Guernica* verwendet.

2 Werckmeister (2011): Picassos *Guernica*, S. 80-87, hier S. 82. Ullmann (1993): Picasso und der Krieg, S. 126. Hensbergen (2007): *Guernica*, S. 85.

3 Weitere internationale Beispiele für die Auseinandersetzung mit dem Luftkrieg in der bildenden Kunst in: Kellein; Grabner (Hg.) (2007): *Perfektion und Zerstörung*, S. 174-177. Museum Bochum (Hg.) (1986), unpag.

4 Echagüe, Ortiz: *Esto no es Guernica...* Fotografía y propaganda de la destrucción de Gernika en la prensa durante la Guerra Civil española. In: Zer, Jg. 15 (2010), H. 28, S. 151-168. Ullmann (1993): *Picasso und der Krieg*, Abb. 131, S. 125.

5 Zunzunegui (o.J. [1987]): *Guerra Civil y cine documental en el País Vasco*, S. 219-230.

Krieg“⁶. Die Schau der Dokumente der „Kriegskunst“⁷, die augenfällig die Folgen des Krieges vergegenwärtigen, steht scheinbar quer zum Selbstverständnis der Selbstdarstellung in den Ausstellungen ihrer internationalen Nachbarn.

Insgesamt stellt die Weltausstellung unter dem Motto *Exposition Internationale des arts et techniques dans la vie moderne* die moderne Technik und den damit verbundenen Fortschrittsgedanken hervor.⁸ Im Mittelpunkt steht die Funktion und Huldigung des Lichts und der Elektrizität in ihrer vielfachen Bedeutung, vom philosophischen Gedanken und Symbol der Aufklärung zum allgegenwärtigen Sinnbild der Moderne und – davon nicht zu lösen – der industriell-militärischen Verwertungs- und Vernichtungsmaschinerie. Spektakuläre Lichtinstallationen werden zur massenwirksamen Unterhaltung wie auch zur aggressiven Kennzeichnung von Macht und Dominanz oder militärisch als „Flaklichtbeschuß“⁹ genutzt, wie in G. Gays Aquarellbild *Fontaine du Champs de Mars* (1937)¹⁰ dargestellt. Besonders die Inszenierung des deutschen Monumentalpavillons durch Albert Speer – in Konfrontation direkt gegenüber dem sowjetischen Großbau – suggeriert mit den übertrieben muskulösen Thorakschen Bronze-Figurengruppen wie auch mit dem deutschen ‚Erfinder- und Technikgenius‘ einen „optimistische[n], friedlichen Fortschrittswillen“¹¹, der die Intervention in Spanien und die eigenen Kriegsvorbereitungen vergessen machen soll. Die Schau kann als ein Beispiel für die Gesellschaftsentwicklung in der späten Zwischenkriegszeit gesehen werden, die Walter Benjamin in seinem Kunstwerkaufsatz, mit Blick auf den deutschen Faschismus, kritisch als eine „Ästhetisierung des politischen Lebens“¹² verdeutlicht. Diese gerät jedoch zu einem Ausdruck des Antagonismus zwischen Individuum, Gesellschaft und

6 Semprún, Jorge: Der Spanische Bürgerkrieg in den europäischen Erinnerungskulturen. In: Asholtz; Reinecke; Schlünder (Hg.) (2009): Der spanische Bürgerkrieg in der DDR, S. 27-32, hier S. 29.

7 Alix Trueba, Josefina (Hg.): *Pabellón español. Exposición internacional de Paris 1937*, zit. n. Werckmeister (1990): *Guernica* Picasso und die Weltausstellung 1937, S. 89-125, hier S. 103.

8 Ullmann (1993): Picasso und der Krieg, S. 122, 125. Vgl. auch das Plakat für die Ausstellung von Beaudion: *Exposition Internationale 1937*, ebd.

9 Huhn (1989): *Guernica* contra Versöhnungsstrategien der Internationalen Ausstellung *Kunst und Technik im modernen Leben*, Paris 1937, S. 95-119, hier S. 104.

10 Wieder abgebildet in: Huhn (1989), S. 105. Weitere Beispiele ebd. S. 100-108.

11 Ullmann (1993): Picasso und der Krieg, S. 125. Hensbergen (2007): *Guernica. Biographie eines Bildes*, S. 83. Die französische Ausstellungskonzeption beinhaltet eine Parallelführung der Themen Technik und Fortschritt, wie auch von „Kunst und Technik als Kompensation politischer Konfrontation“, Huhn (1989), S. 98-100, hier S. 98. Die Konzeption thematisiert das Verhältnis von Krieg und Frieden, etwa in einem internationalen Friedenspavillon, vgl. Werckmeister (1997): Linke Ikonen, S. 109, Huhn (1989), S. 96.

12 Benjamin (1991): *Gesammelte Schriften* Bd. I, Teil 2, S. 473-508, hier S. 506.

technischem Fortschritt im Spannungsverhältnis von kapitalistischer Ökonomie und imperialistischem Krieg:

Wird die natürliche Verwertung der Produktivkräfte durch die Eigentumsordnung hintangehalten, so drängt die Steigerung der technischen Behelfe, der Tempi, der Kraftquellen nach einer unnatürlichen. Sie findet sie im Kriege, der mit seinen Zerstörungen den Beweis dafür antritt, daß die Gesellschaft nicht reif genug war, sich die Technik zu ihrem Organ zu machen, daß die Technik nicht ausgebildet genug war, die gesellschaftlichen Elementarkräfte zu bewältigen.¹³

Der Kampf um die weltweite Vorherrschaft führe, so Benjamin weiter, in seinen „grauenhaftesten Zügen“ dazu, die „Diskrepanz zwischen den gewaltigen Produktionsmitteln und ihrer unzulänglichen Verwertung im Produktionsprozeß (mit anderen Worten, durch die Arbeitslosigkeit und den Mangel an Absatzmärkten)“¹⁴ auszufeuchten. „Der imperialistische Krieg“ sei „ein Aufstand der Technik, die am ‚Menschenmaterial‘ die Ansprüche eintreibt, denen die Gesellschaft ihr natürliches Material entzogen hat.“ Aber „anstatt Saaten aus ihren Aeroplanen zu streuen, streut sie Brandbomben über die Städte hin, und im Gaskrieg hat sie ein Mittel gefunden, die Aura auf neue Art abzuschaffen“¹⁵.

Gerade mit den Folgen des technischen Destruktionspotentials und seiner Anwendung im Krieg beschäftigt sich die Ausstellung der spanischen Republik ausführlich. Entgegen den ersten Planungen, die vermehrt auf die Errungenschaften der sozialen Revolution eingehen sollten¹⁶, steht nunmehr, vom Kulturministerium gefordert und gefördert, die Kritik der faschistischen Kriegsführung gegen die Zivilbevölkerung im Vordergrund.¹⁷ Sie nimmt Stellung gegen den ‚totalen‘ Krieg, dokumentiert seine Folgen multimedial¹⁸ wie auch die Leugnung der Kriegsverbrechen durch die franquistischen Militärs und ihre Verbündeten, die italienischen und deutschen Interveneten.¹⁹ Gleichzeitig bleiben jedoch die Verursacher, wie in den Ausstellungsgrundsätzen von den französischen Institutionen, die jegliche politische Stellungnahme ausschließen, vorgegeben, bereits hier ungenannt.²⁰

13 Benjamin (1991): Gesammelte Schriften Bd. I, Teil 2, S. 507.

14 Benjamin (1991): Gesammelte Schriften Bd. I, Teil 2, S. 507.

15 Benjamin (1991): Gesammelte Schriften Bd. I, Teil 2, S. 507-508.

16 Holm (2005): Pablo Picasso: Traum und Lüge Francos und Guernica, S. 145-160, hier S. 152.

17 Werckmeister (1997): Linke Ikonen, S. 113, 139. Werckmeister (1990): *Guernica* Picasso und die Weltausstellung 1937, S. 101.

18 Eine Vitrine zu Ehren des von spanischen Faschisten ermordeten Schriftstellers Federico García Lorca ist ebenfalls Bestandteil der Ausstellung, vgl. Hensbergen (2007): *Guernica. Biographie eines Bildes*, S. 86.

19 Werckmeister (2011): *Picassos Guernica*, S. 83.

20 Werckmeister (1997): *Linke Ikonen*, S. 118.

Die künstlerisch-mediale Repräsentation des (Luft-)Kriegs erfolgt in der Pariser Ausstellung weitgehend durch bildnerische Mittel und neue Medien, Schrift und Literatur scheinen nur eine geringe Rolle zu spielen. Während Ferrers *Madrid 1937*, die „prominenteste Version des Luftkriegthemas“²¹, großen zeitgenössischen Zuspruch erhält²², wird Picassos *Guernica*, künstlerisch und politisch, sowohl zeitgenössisch²³ wie auch in der kunsthistorischen Forschung kontrovers diskutiert. Das Wandbild könne nicht auf den „künstlerische[n] Protest gegen einen Luftkrieg“ reduziert werden, verkünde mithin „keinen Pazifismus, sondern die Notwendigkeit, Partei zu ergreifen, den Willen zu kämpfen“ und sei als ein „Propagandabild für einen Volkskrieg“²⁴ konzipiert, so Otto Karl Werckmeister. Andere InterpretInnen sehen es im Kontext der spanischen politischen Entwicklungen, etwa den innerrepublikanischen Kämpfen im Mai 1937 zwischen KommunistInnen auf der einen und AnarchistInnen und LinkskommunistInnen auf der anderen Seite und dem folgenden Rücktritt des Premierministers Francisco Largo Caballero²⁵ oder weniger als Beispiel für eine „Entpolitisierung“, als für eine „Entparteiopolitisierung“.²⁶

Erst im Nachhinein erhält Picassos Arbeit den Stellenwert einer „emblematische[n] Verallgemeinerung“ und einer „politischen Ikone“²⁷, da es „durch seine Präsenz und nicht durch seinen Gehalt“²⁸ wirke, sich „von seinem historischen Ursprung“ entferne und eine „fortdauernde[] Aktualität befördert“²⁹ habe. Die funktionalen Wandlungen werden von historischen Veränderungen bestimmt, etwa wenn der *Guernica*-Wandteppich im UN-Sicherheitsrat, am 3. Februar 2003 beim Vortrag des damaligen Außenministers Colin Powell zum Angriffskrieg gegen den Irak mit einem, später als *Guernica Cover-Up* bezeichneten, Tuch verhängen wird und zum Verstummen gebracht werden soll.³⁰ Gleichzeitig erscheint *Guernica* als Referenz und Label, etwa für

21 Werckmeister (2011): Picassos *Guernica*, S. 82.

22 Werckmeister (2011): Picassos *Guernica*, ebd.

23 Hensbergen (2007): *Guernica*. Biographie eines Bildes, S. 90-94.

24 Werckmeister (1997): Linke Ikonen, S. 111. Erst die Bearbeitungen Picassos an *Guernica*, etwa die Entfernung der hochgereckten Faust einer Kriegerfigur, habe „ein Bild des Widerstands, zu einem Bild der Katastrophe“, Werckmeister (2011): Picassos *Guernica*, S. 82 und zu einem „wirkungsvolle[n] Protestbild“ gemacht, Werckmeister (1997): Linke Ikonen, S. 109.

25 Capelle (1989): Die Bedeutung der Maitage in Barcelona in der ikonographischen Entwicklung von Picassos *Guernica*, S. 76-94, hier S. 88-89, 92-93.

26 Holm (2005): Pablo Picasso: Traum und Lüge Francos und *Guernica*, S. 155. Hervorhebung im Original.

27 Werckmeister (2011): Picassos *Guernica*, S. 82 und S. 80.

28 Werckmeister (2011): Picassos *Guernica*, S. 87.

29 Werckmeister (1997): Linke Ikonen, S. 119.

30 Schweizer; Vorholt (2003): Der *Guernica Cover-Up* vom Februar 2003.

Veröffentlichungen im Kontext des Spanienkriegs.³¹ Die vergangene Friedensbewegung gegen die atomare Aufrüstung in den 1980er Jahren rückt es in den Kontext neuer Kriegstechniken, GewerkschafterInnen führen es mahnend zum jährlichen Anti-Kriegstag an. Dagegen wird insbesondere nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001, aber auch bereits angesichts der militärischen Invasion in den Irak seit 1999, in der deutschen Linken über die Befürwortung von Angriffskriegen unter dem Motto *Antifa heißt Luftangriff*³² und eine offensive Bejahung der (Luft-)Kriegsführung gestritten.

Hiervon zu unterscheiden sind die Diskussionen um die Erinnerungskultur und ihre politischen Implikationen, die im Kontext des Luftkrieges und der beiden deutschen Weltkriege wie auch der Shoah Gernika mit einbeziehen. Aleida Assmann gliedert diesen Angriff, historisch übergreifend, in die deutschen Verbrechen in Europa in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zwischen 1914 bis 1945 ein: „Das Netz von Todes- und Arbeitslagern, das während der NS-Diktatur ganz Europa wie ein Ausschlag überzog, die Schlachtfelder der beiden Weltkriege von der Marne bis Stalingrad und die zerbombten Städte von Guernica über Coventry bis Dresden“ bildeten „europäische ‚lieux de mémoire‘“³³, konstatiert sie in ihren „Regeln für einen verträglichen Umgang mit nationalen Erinnerungen“³⁴. Die hier bereits avisierte Erinnerung im europäischem Maßstab sieht in „Guernica“, in „geradezu idealer Weise“, die Etablierung eines „europäische[n] Erinnerungsort[s]“³⁵. Während Pierre Noras *Les Lieux de Mémoire* (1984-1992) und das Pendant *Deutsche Erinnerungsorte* (2001)³⁶ noch nationalstaatlich figu-

31 In unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen, etwa: Karmasin; Faulstich (Hg.) (2007): Krieg – Medien – Kultur. Bernecker (1991): Krieg in Spanien 1936-1939. Ders.: (2005), 2. überarb. und erw. Aufl.

32 Parole des Auftaktredebeitrags von Tjark Kunstreich für das Berliner Bündnis gegen die IG Farben anlässlich der Demonstration zum 58. Jahrestag der Niederschlagung des Nazi-Faschismus am 8. Mai 2003 in Berlin unter dem Motto *Ohne Befreiung keine Revolution!* <http://www.redaktion-bahamas.org/aktuell/Beitraege8-5.html>, zuletzt geprüft 12.06.2016, vgl. zur Gegenposition: Witt-Stahl; Sommer (Hg.) (2014): *Antifa heißt Luftangriff!* – Regression einer revolutionären Bewegung.

33 Assmann (2006): Der lange Schatten der Vergangenheit, S. 265.

34 Assmann (2006): Der lange Schatten der Vergangenheit, S. 264.

35 Kreis (o.J. [2015]): *Guernica*, S. 445-454, hier S. 445. Die Historikerin Stefanie Schüler-Springorum sieht in „Guernica [...] eine[n] zentralen europäischen Erinnerungsort“, dies. (2009): Mythos Guernica, S. 84.

36 Dort gibt es auch unter der Kapitelüberschrift *Heimat* einen Artikel über den Erinnerungsort Dresden. Der Autor thematisiert den Luftangriff der Alliierten im Februar 1945, die Aktion ‚Donnerschlag‘, weil hier die „Einmaligkeit der Zerstörung nicht nur in der Schlagfertigkeit und Radikalität lag, sondern auch in der Vernichtung besonderer architektonischer Qualität. [...] Ein beklemmender Augenblick im feuchten Frösteln des Februars.“ Rader, Olaf B.: Dresden. In: François; Schulze (Hg.) (2001): *Deutsche Erinnerungsorte*, S. 451-470, hier S. 455. Zwar konstatiert Rader

riert sind, wird nun dem Symbolort Gernika, als „Ausnahmefall“, der „sozusagen alle Erfordernisse eines Erinnerungsorts“³⁷ erfülle, seine Besonderung attestiert. Gleichzeitig sei Gernika „wie ‚Auschwitz‘ Teil des negativen Gründungsmythos der Nachkriegsgemeinschaft“. Es verweise, so diese heutige Lesart, „auf einen Zustand, den man mit der neuen Ordnung überwunden“³⁸ habe. Dementsprechend ergibt sich für die deutsche Perspektive der Eindruck, daß es, nach langen Jahrzehnten der Ignoranz und Leugnung des Verbrechens – mit Paul Ricœur könnte auch von manipulierter Erinnerung gesprochen werden³⁹ –, nun nicht schnell genug gehen kann, die mahnende Erinnerung, auch über die direkt beteiligten Erinnerungskollektive möglichst weit hinaus, in eine europäische Verantwortung einzulagern und damit den einstigen Opfern des deutschen Interventionskriegs nunmehr scheinbar egalitär gegenüber-zu-treten.

Der Schriftsteller W. G. Sebald knüpft in seiner literarhistorischen Betrachtung über den Zusammenhang von *Luftkrieg und Literatur* (1999) dagegen an die konkreten historischen Ereignisse und Besonderheiten für den Erinnerungsprozeß an. Die „Brandnächte von Köln und Hamburg und Dresden“⁴⁰ seien nicht nur zeitlich von den deutschen Luftangriffen auf „Guernica, Warschau, Belgrad, Rotterdam“ nicht zu trennen, sondern auch eng verknüpft mit den deutschen Eroberungs- und Vernichtungsvisionen, etwa gegen die Sowjetunion. Dort sei

bereits im August 1942, als die Spitzen der sechsten Armee die Wolga erreicht hatten und als nicht wenige davon träumten, wie sie nach dem Krieg in den Kirschgärten am stillen Don auf einem Landgut sich niederlassen wollten, die Stadt Stalingrad, die zu jenem Zeitpunkt wie später Dresden von Flüchtlingsströmen angeschwollen war [...] von zwölfhundert Fliegern [bombardiert] worden.

In den Angriffen ließen Tausende Menschen ihr Leben, während dies unter den „am anderen Ufer stehenden deutschen Truppen [...] Hochgefühle auslöste“.

Diese Lesart, in der Sebalds Verdienst liegt, ist gerade in Deutschland jedoch minoritär. Dort erreicht die Diskussion um den Luftangriff auf Gernika, jenseits der funktionalen Zielbestimmungen als ein Erinnerungsobjekt im apostrophierten ‚Haus Europa‘, im Gegensatz zu Picassos *Guernica*, nur eine eingeschränkte

in diesem Zusammenhang dem Lichtstrahl der folgenden Kriegsführung folgend, daß „die Kriege aus der Luft, ob am Persischen Golf oder um das Kosovo, [...] nun als ‚sauber‘ und ‚edel‘“ bezeichnet, „eine Präzision vor[gaukeln]“, die erlaube, „nur das militärische Ziel zu vernichten, und die Perspektiven des Todes und der Angst in den Kellern“ ausblende, ebd. S. 457. Ein Hinweis und ein Rückbezug auf Gernika und den Spanienkrieg ist hier hingegen nicht zu finden.

37 Kreis (o.J. [2015]): „Guernica“, S. 445.

38 Kreis (o.J. [2015]): „Guernica“, S. 452.

39 Ricœur (2002): *Geschichtsschreibung und Repräsentation der Vergangenheit*, S. 20.

40 Sebald (2002): *Luftkrieg und Literatur*, S. 110. Folgende Zitate ebd.

Öffentlichkeit und ein geringes allgemeines Interesse. Dies schließt den Bildungsbereich, besonders die höheren Schulformen und die dort verwendeten Schulbücher und Unterrichtsmaterialien, ein. In den deutschen Schulbüchern findet der Spanienkrieg und somit Gernika nicht statt. In einem Unterrichtskompendium für den Leistungskurs Geschichte der Sekundarstufe II wird die Herrschaft des deutschen „Nationalsozialismus“ zwar ausführlich thematisiert, allerdings unter dem Signum für die gemeinschaftliche Ausbildung der „Wurzel unserer Identität“⁴¹ subsumiert. Gleichfalls ausgeblendet bleibt der nicht staatstragende Widerstand in Nazi-Deutschland und der Krieg in Spanien. Im Kontext der faschistischen Achsenbündnisse und des „Antikominternpakts“ wird zwar erwähnt, daß Nazi-Deutschland, wie auch das faschistische Italien, „General Franco [...] massiv unterstützt“⁴² habe. Wie es hierzu kam, warum und wie der Krieg geführt wurde, bleibt aber ebenso unerwähnt wie die Intervention der ‚Legion Condor‘ und der Angriff auf Gernika.⁴³

Hier war die Diskussion schon mal etwas weiter.⁴⁴ In der ausführlich eingeleiteten und interdisziplinär konzipierten Unterrichtseinheit *Tod über Guernica. Ein Terrorangriff und seine Folgen* (1999) für die Sekundarstufe I, wird die „Zerstörung der Stadt Guernica während des spanischen Bürgerkrieges und die Beteiligung der deutschen Wehrmacht [...] durch zahlreiche Zeitdokumente dargestellt“⁴⁵. Fächerübergreifend wird Picassos *Guernica* in seiner Entstehung und seiner Interpretation miteinbezogen. Im Vergleich hierzu erfahren die Schülerinnen und Schüler auch, wie Paul Dessau dieses geschichtliche Ereignis musikalisch verarbeitet hat. Hierbei wird nicht nur auf Beispiele aus der bildenden Kunst und Musik zurückgegriffen, sondern auch der Gernika-Artikel des Journalisten George L. Steer in Auszügen zitiert, und Augenzeugenberichte der Luftangriffe werden den Nazi-Verlautbarungen und -Erinnerungen gegenübergestellt. Vergleichende diachrone Forschungen zur didaktischen Vermittlung

41 Ahbe; Pfändtner; Schell; Wunderer (2013): Nationalsozialismus und deutsches Selbstverständnis.

42 Ahbe; Pfändtner; Schell; Wunderer (2013): Nationalsozialismus und deutsches Selbstverständnis, S. 48, Hervorhebung im Original.

43 Stattdessen wird der „Luftterror“ der Alliierten und seine propagandistischen Indienstnahmen anhand von J. Friedrichs Buch *Der Brand* (2002) dargestellt, ebd. S. 56-57, hier S. 56.

44 Weitere Beispiele, auch im Vergleich mit Darstellungen in DDR-Geschichtsbüchern bis zum Beginn der 1990er Jahre, Bernecker (Hg.) (1986): *Der spanischer Bürgerkrieg. Materialien und Quellen*, S. 202-209. Schopf (1996): *Weltereignis oder Randerscheinung*. Wüstenhagen (1997): *Der spanische Bürgerkrieg in Historiographie und Schulbüchern der DDR (1953-1989)*. Neuere Analysen für deutsche Schulbücher liegen nicht vor.

45 Vgl. Frech; Mannel; Krämer (1999): *Tod über Guernica. Ein Terrorangriff und seine Folgen*, S. 51-67, hier S. 51.

des Spanienkrieges und der deutschen Verbrechen dort, die die neueren, auch internationalen, wissenschaftlichen Erkenntnisse, miteinbeziehen, fehlen.

Insgesamt ist allenfalls ein auf einzelne Gesellschaftsgruppen begrenztes historisch-politisches Interesse und Gedenken zu beobachten. Durch das Engagement und die Öffentlichkeitsarbeit des Berliner deutsch-baskischen Kulturvereins *Berlingo Euskal Etxea* konnte im Berliner Stadtteil Zehlendorf der Spanischen Allee ein Guernica-Platz gegenüber gestellt werden. Erst nach jahrelangem Streit wurde am Ausgang der 1939 eigens in Spanische Allee, vormals Wannseeallee, benannten Paradedstraße der ‚Legion Condor‘ ein kleiner Platz umbenannt und eine Gedenktafel aufgestellt.⁴⁶

Öffentliche Debatten über Gernika entstehen temporär im Zusammenhang mit den Diskussionen über das Traditions- und Feindbild der Bundeswehr.⁴⁷ Etwa 1990 aus Anlaß der bundesdeutschen Militärwerbeoffensive mit Picassos *Guernica*-Wandbild⁴⁸ nach der Auflösung des „Warschauer Pakts“. In ihr behauptet die Bundeswehr, sie habe angesichts der veränderten politischen Weltlage nunmehr keine „Feindbilder“⁴⁹, die Kriegsgefahr, wie auch von pazifistischer Seite aufgezeigt, bestehe jedoch weiter. Die Anzeige verdeutlicht erneut die Möglichkeit der Vereinhaltung, diesmal zu Werbezwecken und zur funktionalisierenden Aufrechterhaltung der Kriegsbereitschaft, jenseits jeglichen historischen Bewußtseins.

Die Kasernen der Bundeswehr, noch bis in die jüngste Gegenwart nach den geehrten ‚Helden‘ der ‚Legion Condor‘ und der späteren Wehrmacht benannt, vergegenwärtigen eine Entwicklung, die Victor Klemperer Mitte 1944 anlässlich eines Goebbels-Artikels über die möglichen „Schreckbilder der Niederlage“, so der NS-Jargon, hervorhebt, in dem die ‚Umerziehung‘ deutscher Kinder betrieben und ihre militärischen Heldenvorbilder, „Männer wie Prien, Mölders, Dietl als Verbrecher verurteilt würden, während man Dürer, Leibniz, Beethoven und Goethe zu Weltbürgern erklären würde...“.⁵⁰ Die Einrichtungen sind, gegen den

46 Schütze, Elmar: In Zehlendorf wird Gedenktafel enthüllt. Jahrelanger Streit geht mit Umbenennung zu Ende. In: Berliner Zeitung, 27.11.1998, vgl. ebd. 28.11.1998.

47 Brieden; Rademacher (2010): Luftwaffe, Judenvernichtung, totaler Krieg. Brieden; Dettinger; Hirschfeld (1997): *Ein voller Erfolg der Luftwaffe*. Die Vernichtung Guernicas und deutsche Traditionspflege. Brieden; Dettinger; Hirschfeld, et al. (Hg.) (1984): Fliegerhorst Wunstorf.

48 Die Anzeige erscheint unter anderem in: Der Spiegel, Nr. 37, 10.09.1990 und im Stern, 06.09.1990. Herding, Klaus: Picasso an die Front! Die Bundeswehr wirbt mit dem Kriegs-Bild *Guernica* potentielle Mörder an. In: Konkret, 1990, H. 11, S. 35. Werckmeister (1997): Linke Ikonen, S. 102-106.

49 Wieder in: Bastian; Kelly (Hg.) (1992): Guernica und die Deutschen, S. 170-171. Zur Diskussion ebd. S. 169-213.

50 *Das Reich* vom 20.8.[1944] zitiert nach: Klemperer (1996): Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher. Bd. 2, S. 578.

Widerstand konservativer Kreise, mittlerweile umbenannt⁵¹, jedoch führt dies, wie etwa im Fall von Mölders, weiterhin zu Diskussionen.⁵²

Der *Condor-Flug-Dienst* eine internationale Fluggesellschaft, die im touristischen Reisegeschäft tätig ist, darunter auch zahlreiche spanische Reiseziele ansteuert, hält an der vermeintlich unkriegerischen Namensgebung fest. Der Name des Konzerns erinnert unfreiwillig daran, daß die damalige *Deutsche Luft Hansa*, ab 1933 in *Lufthansa* umbenannt, den spanischen Generälen, nach dem Placet der Nazi-Regierung, die umgerüsteten Transportmaschinen und ihre Piloten überließ.⁵³ Unter dem Signet des „Kranichs“⁵⁴ wurden, mit der Einrichtung der ersten Luftbrücke, die afrikanischen Franco-Söldner von Spanisch-Marokko auf das iberische Festland befördert und somit eine wesentliche Voraussetzung dafür geschaffen die rasche Niederlage der Putschisten zu verhindern.

Nach 80 Jahren des Schweigens entschuldigt sich die deutsche Botschaft für die Luftangriffe der ‚Legion Condor‘ auf asturische Städte.⁵⁵ Allein Entschädigungen bleiben aus.⁵⁶ Jahrzehntelang produzierte die Mehrheit der Presse in der Bundesrepublik, vor dem Hintergrund der politischen Zusammenarbeit deutscher Regierungen mit der Franco-Diktatur, eine „Minimierung der deutschen Verantwortung“⁵⁷. Das „Spanienbild“ wurde aus der „nationalsozialistische[n] Propaganda“⁵⁸ von Schriftstellern, wie Werner Beumelberg⁵⁹ und dem Gründer des *Emnid-Instituts* für Markt- und Meinungsforschung Karl-Georg von

51 bip: Luftwaffe tilgt Namen von Nazi-Offizieren. In: Süddeutsche Zeitung, 03.09.2005, S. 55. bip: Fortsetzung folgt. Fliegerhorst wird weitere Straßenschilder abhängen. In: Süddeutsche Zeitung, 26.03.2005, S. R 3. hl.: Flieger wollen weiter „Mölders“ heißen. Streit wegen der von Struck angeordneten Geschwaderumbenennungen. In: Die Welt, 04.03.2005. Löwenstein, Stephan: Das *Geschwader Mölders* muß alle Wappen übermalen. Die Bundeswehr will nicht mehr in der Tradition des Wehrmachtspiloten stehen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 05.03.2005.

52 Leersch, Hans-Jürgen: Ehrenrettung für Mölders. Neues Dokument belegt die Nähe des Jagdfliegers zum katholischen Widerstand. In: Die Welt, 29.06.2006. Hagen (2008): Jagdflieger Werner Mölders. Die Würde des Menschen reicht über den Tod hinaus.

53 Budraß (2016): Adler und Kranich. Die Lufthansa und ihre Geschichte 1926-1955.

54 Norden, Jörg van: Spanischer Bürgerkrieg und Erinnerungskultur. Online verfügbar unter <http://Lernen-aus-der-geschichte.de/Lernen-und-Lehren/content/12689>, zuletzt aktualisiert am 16.12.2015, zuletzt geprüft am 20.05.2016.

55 <http://www.elcomercio.es/asturias/oriente/201602/24/embajada-alemana-disculpa-espana-20160224002411-v.html> (13.06.2016).

56 Kasper (1998): Gernika und Deutschland, S. 36-39.

57 Bernecker (1995): Anklage und Symbol. Pablo Picasso *Guernica* (1937), S. 273-298, hier S. 294.

58 Bernecker (1995): Anklage und Symbol. Pablo Picasso *Guernica* (1937), ebd.

59 Vgl. Schmigalle (1986): Deutsche schreiben für Hitler und Franco, S. 197-243, hier S. 207-208. Klee (2007): Das Kulturlexikon zum Dritten Reich, S. 50.

Stackelberg⁶⁰ entworfen, wirkte fort und wurde kontinuierlich konserviert, ähnlich wie in Spanien wo die Sieger-Diktatur die „eigene Version der Ereignisse, ihre Symbole, ihre Mahnmale, ihre Gedenkorte“⁶¹ verbreitet und bis in die jüngste Zeit dominiert. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Gernika ist in der Bundesrepublik weiterhin „ausgesprochen gering“ und es überwiegen „pseudo-historische Darstellungen aus dem rechten Lager“⁶². Es kann somit auch, in Anlehnung an ähnliche Prozesse des Vergessens in südeuropäischen Ländern, etwa an die deutsche Okkupation und Vernichtungsspur in Griechenland und Italien, von einem „Gedächtnis der Ignoranz“⁶³ gesprochen werden.

Jenseits der historischen und aktuellen (Nicht-)Erinnerungskonjunkturen ist grundlegender zu fragen, wie literarische Texte auf die ‚Schrecken des Luftkrieges‘ im Spanienkrieg reagierten – eine Frage, die bisher allenfalls für die spanische Literatur mit Blick auf Gernika anhand eines zeitgenössischen und bis in die jüngste Gegenwart reichenden Textkorpus gestellt und erforscht wird.⁶⁴ Der Blick von Außen auf dieses Ereignis blieb bisher dagegen unbeachtet. Aus internationaler Sicht, wie auch aus der Perspektive der deutschsprachigen Literatur, den Forschungen zur Kriegs- und zur Exilliteratur, aber auch aus der Sicht der wenigen Forschungen zur Literatur und Kunst des Spanienkriegs, ist das Thema, trotz oder wegen der unmittelbaren deutschen Kriegsbeteiligung, weitgehend ausgespart geblieben. Die historiographischen Rekonstruktionen der deutschen Intervention der ‚Legion Condor‘ im Baskenland wie auch an anderen Orten sind dagegen bis heute kontrovers und umkämpft.

Der Luftkrieg ist im Kontext des Spanienkriegs erstmals auf internationaler Ebene Gegenstand zahlreicher literarischer Texte. „Kaum einmal“, so Reinhold Görling bereits in seiner 1985 vorgelegten Dissertation, fehle „in den vielen Beschreibungen des Krieges die tastende sprachliche Reflexion, was dieser Blick auf die zerbombten Häuser, die ihr aufgerissenes Inneres schutzlos preisgeben“⁶⁵, bedeute. Am Beispiel Gernikas wie auch weiter hinausgreifend, mit Bezug auf die zahlreichen weiteren Kriegsorte, ist zu fragen, welche literarischen Reaktionen das bis dahin in Europa weitgehend unbekanntes Zerstörungspotential des Luftkrieges gegen die Zivilbevölkerung in Spanien hervorgerufen hat. Wie ist diese Erfahrung von antifaschistischer Seite literarisch gestaltet und reflektiert

60 Vgl. Schmigalle (1986): Deutsche schreiben für Hitler und Franco, S. 197-243, hier S. 233-235. Klee (2007): Das Kulturlexikon zum Dritten Reich, S. 581-582.

61 Pichler (2013): Gegenwart der Vergangenheit, S. 72, vgl. ebd. S. 69. Bernecker; Brinkmann (2006): Kampf der Erinnerungen, S. 151-227.

62 Bernecker (2009): Die historische Aufarbeitung des Spanischen Bürgerkrieges in der (west-)deutschen Geschichtsschreibung, S. 35-55, hier S. 44.

63 Kambas; Mitsou (2015): Einleitung. Zwei Gedächtnisse einer Vergangenheit und ihre Gegenwart, S. 9-28, hier S. 26.

64 Vgl. zum Stand der Forschung das folgende Kapitel.

65 Görling (1986): *Dinamita Cerebral*, S. 65.

worden, oder versagt – wie bereits im Ersten Weltkrieg befürchtet⁶⁶ und nach dem Zweiten Weltkrieg erneut bekräftigt⁶⁷ – die literarische Stimme angesichts dieser Aufgabe? Kann „das Zerstörerische“, wie Peter Weiss formuliert, das sich „über Spanien hermachte [...] nicht nur Menschen und Städte, sondern auch die Ausdrucksfähigkeit vernichten“⁶⁸? Wie wird die historische Erfahrung des Luftkrieges, der „shock“, den Gernika auslöst, diese „new and horrible form of modern warfare“⁶⁹, von der der US-amerikanische Freiwillige in den Internationalen Brigaden Abe Osheroff (1915-2008) rückblickend spricht, dargestellt?

Spielen zur Darstellung dieses hervorstechenden Mittels der Kriegsführung auch ästhetisch, womöglich neue, innovative Verfahren eine Rolle? Oder wird, ähnlich wie in der Fliegerliteratur, die im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg entsteht, erneut auf kriegsverherrlichende und selbststilisierende Inszenierungen zurückgegriffen? Dominieren hierbei eher traditionelle, dem Realismus verpflichtete Schreibweisen und Schreibstrategien? Oder zeichnet diese Notate, verfaßt von „Augenzeugen, Besuchern und Kommentatoren des Krieges und von seinen Mitakteuren“, die „kurz nach den Ereignissen“ aus der direkten Erinnerung entstehen und „noch mit dem Glauben versehen [sind], genau so, wie beschrieben, habe sich alles abgespielt“, eine „authentische Frische“⁷⁰ aus?

Es ist also nach den ästhetischen Strategien in dieser Literatur und nach ihrem Erneuerungspotential zu fragen. Gibt es eine technikbegeisterte, den Geschwindigkeitsrausch adaptierende Literatur, die etwa in der literaturhistorischen Kontinuität des deutschen Expressionismus und italienischen Futurismus steht, sind Anleihen aus der historischen Avantgarde zu erkennen? Werden darüber hinaus Formelemente aus der zeitgenössischen modernen Kunst oder inspiriert von Picassos *Guernica*-Arbeiten, Gestaltungsmittel wie Abstraktion und Montage, von der Literatur aufgegriffen, adaptiert und womöglich auch in Auseinandersetzung mit realistischen Schreibweisen weiterentwickelt? Ist die Darstellung des entwickelten technischen Kriegs- und Destruktionspotentials,

66 Henry James äußert 1915 gegenüber der *New York Times* seine Irritation über die Ausdrucksfähigkeit im Angesicht des Krieges: „Bei alledem fällt einem die Annäherung mit Hilfe der eigenen Worte genauso schwer wie das Festhalten an den eigenen Gedanken. Der Krieg hat die Wörter verbraucht; sie haben ihre Kraft verloren, sie sind verdorben...“ zit. n. Sontag (2005): *Die Leiden anderer betrachten*, S. 33.

67 Forte, Dieter: Menschen werden zu Herdentieren. In: *Der Spiegel*, 1999, H. 14, S. 220-223, hier S. 222. „Wir bilden uns ein, alles aufschreiben und festhalten zu können, um es weiterzugeben. Ich glaube das ist ein Irrtum. Wenn es nicht durch verdichtendes Erzählen von Generation zu Generation weitergegeben wird, sich tief einprägend, so daß es zum unvergessenen Schreckensbild im Erzählen wird, ist es für die Nachkommen verloren.“

68 Weiss (1983): *Die Ästhetik des Widerstands*. Bd. 1, S. 335.

69 Osheroff, Abe: *Reflections of a Civil War Veteran*. In: Pérez; Aycock (Hg.) (1990): *The Spanish Civil War in literature*, S. 9-22, hier S. 10.

70 Schoeller (Hg.) (2004): *Die Kinder von Guernica*, S. 268.

das dem ökonomischen Verwertungsprozeß folgt, an bestimmte ästhetische Mittel und Formen gebunden? Welche literarischen Gattungen werden dabei bevorzugt, welche Strategien, Metaphern, Gleichnisse gebraucht? Welches politische Selbstverständnis prägt diese Literatur, resultiert hieraus eine dogmatische Propagandaliteratur nach der Provenienz des ‚sozialistischen Realismus‘ oder entstehen parteiliche, antifaschistisch orientierte Interventionen, die das kommende Vernichtungspotential literarisch-medial antizipieren und als warnende Stimmen vor dem Luftkriegsterror zu vernehmen sind? Prägen unterschiedliche Perspektivierungen und Standorte, etwa die Sicht von Außen, gegenüber den Texten, die direkt vor Ort entstehen, die literarische Produktion? In welchem Verhältnis steht die Darstellung des Krieges zu anderen Themen, die die Spanienkriegsliteratur charakterisieren, etwa die Soziale Revolution, die internationale Solidarität und die Internationalen Brigaden, oder umgekehrt, welchen Anteil räumen umfangreiche, panoramahafte Formen, besonders der Roman, der Luftkriegsdarstellung ein?

Schließlich ist nach der Wirkung und Rezeption dieser Literatur zu fragen. Welche Verbreitungsmöglichkeiten sind unter den einschränkenden Bedingungen des Krieges und des teilweisen Exils, aber auch der sowohl in den parlamentarisch-demokratischen wie den staatssozialistischen Ländern ausgeübten Lenkung und Zensur, und der redaktionellen Bearbeitung, besonders im Pressebereich, und angesichts der Hürden der Publikation möglich? Welches Publikum, welche LeserInnen werden angesprochen, welche Reaktionen der Kritik und der literarischen Öffentlichkeit melden sich zu Wort? Welche Wirkungen erfolgen auf die literarischen Warnungen? Biographisch rückblickend berichtet Elias Canetti von der Verstörung am Tag der Nachricht von der Zerstörung Gernikas im Londoner Exil. Er habe erst später, angesichts der deutschen Luftangriffe auf England, seinen damaligen, ebenfalls exilierten Gesprächspartner, verstanden, der hervorhob, er „zitterte um die Städte.“⁷¹

Der Spanische Bürgerkrieg wird gleichzeitig als erster moderner Medienkrieg ausgefochten, in dem nicht nur traditionelle Medienformen, wie die vielfältigen Formen der Literatur und Presse, genutzt werden. Zum Einsatz kommt gleichfalls die Fotografie, hier in der Kombination von Text und Bild zur Fotoreportage, das Radio etwa im Radiofeature, aber auch der Film, hier wird der Dokumentar- und Propagandafilm intensiv genutzt. Zahlreiche Schriftstellerinnen und Schriftsteller bleiben nicht mehr auf ihr ureigenstes Medium beschränkt, sondern experimentieren und nutzen die Möglichkeiten der medialen Vielfalt. Wie wird der Luftkrieg in diesen unterschiedlichen Medienformen repräsentiert? Gibt es Vermittlungen und Bezugnahmen zwischen den ‚klassischen‘ literarischen Formen und den neuen medial-künstlerischen Darstellungs- und Ausdrucksformen? Bisher wurden die Einflüsse und produktiven Adaptionsentwicklungen recht eindimensional in der Wirkungsrichtung von *Guernica* auf

71 Canetti (1985): Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937, S. 321.

andere Künste wie Musik, Literatur und Film, in der „Ausstrahlung von Picassos Werk auf andere Kunstschaffende“⁷² verfolgt. Parallele mediale Kontexte und Beeinflussungen, etwa durch die Bedeutung der Nachrichten- und Presseverbreitung, mit entsprechenden Bildreportagen oder auch die Tradierung von Kriegs-, Krisen- und Terrordiskursen in der Literatur bilden die Ausnahme.⁷³

Der Korpus der untersuchten Literatur greift dem internationalen Charakter des historischen Ereignisses und entsprechend der weltweiten Beteiligung von Schriftstellerinnen und Schriftstellern über einen nationalliterarischen Rahmen komparatistisch hinaus. Im Mittelpunkt steht die zeitgenössische, zwischen 1936 bis 1939, in Einzelfällen im antifaschistischen Exil bis 1945 veröffentlichte Literatur. Neben der deutschsprachigen Exilliteratur, die sich als politische und kulturelle Opposition zur deutschen faschistischen Interventionsmacht in Spanien sieht, werden das weite Spektrum der englischsprachigen und französischen Literatur, die sich mit den jeweiligen Nicht-Interventionsmächten, etwa Großbritannien, Frankreich, USA, konfrontiert sieht, sowie in einzelnen, ergänzenden Fällen in Übersetzungen auch russische und tschechische AutorInnen miteinbezogen. Hierdurch soll ein umfassendes literarisches Spektrum vorgestellt werden und auf die politisch-kulturellen Aspekte – etwa die starke Politisierung zahlreicher Schriftstellerinnen und Schriftsteller und ihrer Literatur in dieser historischen Epoche – wie auch auf die nationalen literarhistorischen Besonderheiten aufmerksam gemacht werden. Haben sich insbesondere die deutschen ExilschriftstellerInnen mit der deutschen Intervention beschäftigt, gibt es dabei präferierte literarische Formen? Welche Inhalte favorisieren die AutorInnen aus den parlamentarisch-demokratischen Ländern, auch im Gegensatz zu SchriftstellerInnen aus sozialistischen Ländern?

Das grundlegende Ordnungskriterium für die zahlreichen literarischen Publikationen und Beiträge, die bisher nur weit verstreut und zusammenhanglos zu finden sind, bildet jedoch die literarische Gattung. Ihr wird, im Gegensatz zu alternativen Strukturierungen, beispielsweise in einer ereignishaften Anlehnung an herausragende Luftangriffe wie etwa Gernika, der Vorrang gegeben, um das Thema literaturwissenschaftlich zu profilieren. Hierbei stechen die Prosa und das lyrische Genre hervor. Während die Prosaformen besonders weit gespreizt vom klassischen Zeitungsbericht über die literarische Zeitschriftenreportage, wie auch in Essayformen und politischen Aufrufen oder das Feature (Kapitel 2) bis zur fikionalisierten Kurzgeschichte und Erzählung sowie dem

72 Gratzer; Neumaier: Vorwort. In: Dies. (Hg.) (2010): *Guernica. Über Gewalt und politische Kunst*, S. 7. Der explizit interdisziplinär angelegte Tagungsband zeigt deutliche Verbindungen zur Musik und Literatur, hier etwa zu den Gedichten Rafael Albertis, Paul Éluards, zur englischen Lyrik sowie zu Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands und Christoph Janacs Essay *Schweigen über Guernica*.

73 Winter (2012): *Terror and History. Faces, voices, and the shadow of catastrophe*, S. 13-44.

klassischen Roman reichen (Kapitel 4), ist besonders die Gedichtform, weniger dagegen Lieder, häufig verwendet worden (Kapitel 3). Dort dominieren lyrische Gebrauchsformen, etwa die Ballade und das Klagegedicht, aber auch ironisch-satirische Verse in der Tradition der politischen Dichtung, vor dem Hintergrund der jeweiligen literarisch-kulturellen Entwicklungen. Ein Überblick über die Gattungen der Spanienkriegsliteratur begründet die Auswahl und weist auf die Vernachlässigung des Theaters hin.

Angesichts der bisher nur unvollständig verzeichneten internationalen Literatur zum Spanienkrieg, ein Desiderat, das bereits Pichler (1991) beklagt⁷⁴, sind den jeweiligen Kapiteln, die die Analysen zu den einzelnen Genres bearbeiten, Überblicke über die AutorInnen, ihre Werke und Arbeiten vorangestellt. Hervorzuheben ist hier die Übersicht über die (Kriegs-)Reporterinnen, deren Stimme im Spanienkrieg erstmals deutlich zu vernehmen ist, die jedoch in der Forschung nur geringe Beachtung gefunden haben. In Anbetracht der bereits sehr umfangreichen Primärliteratur wird an dieser Stelle auf einen parallelen und methodisch sich anbietenden Vergleich mit der deutschen faschistischen Literatur und Medien sowie weiterer profranquistischer AutorInnen und ihren Veröffentlichungen, trotz ihrer Wirkmächtigkeit, verzichtet. Auch die Einbeziehung der Literatur, die nach der Befreiung vom deutschen Faschismus und respektive nach dem Ende der franquistischen Diktatur entstanden ist, wird hier gleichfalls nicht berücksichtigt.

Um die zeitgenössisch entstandene Literatur entsprechend interpretieren zu können ist der Rückgriff auf den historischen Kontext, der sowohl die Entwicklung des Spanienkrieges, wie auch im Besonderen die Ereignisse in Gernika und ihrer kontroversen Darstellung umfaßt, unumgänglich. Einen weiteren wesentlichen methodischen Bezugspunkt bildet der interdisziplinäre Rückblick auf die seit der Jahrhundertwende einsetzende Diskussion um die Kriegsform des Luftkriegs und auf die in der Zwischenkriegszeit geführten konkreten Diskussionen um den ‚totalen Krieg‘ – „a category that [...] does offer insights into the dynamics of the Spanish Civil War, consequently requires something like a total history.“⁷⁵ Hier wird nicht nur ein Militärkonzept diskutiert, sondern eine „rauschhafte Zerstörungsvision“⁷⁶, wie W. G. Sebald in der Schlußbetrachtung seiner *Zürcher Vorlesungen* über den Zusammenhang von *Luftkrieg und Literatur* formuliert. Die „Pionierleistungen auf diesem Gebiet“ seien von deutscher Seite in ihrem Vernichtungskrieg in Europa vollbracht worden.⁷⁷

74 Pichler (1991): Der Spanische Bürgerkrieg (1936-1939) im deutschsprachigen Roman, S. 447.

75 Chickering (2008): The Spanish Civil War in the Age of Total War, S. 28-43, hier S. 42-43.

76 Sebald (2002): Luftkrieg und Literatur, S. 110.

77 W. G. Sebald im Gespräch mit Volker Hage, in: Hage (2003): Zeugen der Zerstörung, S. 274.

Die Periode der Literatur des Spanischen Bürgerkrieges ist als eine Entwicklung vom „Tod der Literaten“, etwa prominent hervorstechend zu Beginn des Militärputsches durch die Ermordung von Federico García Lorca und am Ende durch die tödliche Flucht von Antonio Machado, zu einem „Tod der Literatur“⁷⁸ charakterisiert worden. Dieser Exodus ist nicht nur aus spanischer Sicht, sondern auch aus der Perspektive der deutschen Exilliteratur, wie auch international in Frage zu stellen. Die Literatur, die in diesem Kontext entstanden ist, dies zeigen nicht zuletzt die folgenden Beispiele, ist nicht nur quantitativ immens. Den Bezugspunkt dieser Produktivität bildet ein übergeordneter ideologischer Konflikt, in dem erstmals der Faschismus auf offenen Widerstand trifft, und dem sich viele SchriftstellerInnen nicht entziehen, sondern das Engagement und die Solidarität wählen. Der Spanienkrieg verweist über den Bürgerkrieg hinaus auf die innerrepublikanischen Konfrontationen, die die außerspanischen Machtkonstellationen – nicht nur die Einflußnahme der Sowjetunion – spiegeln und auf die „verlorenen Illusionen des Engagements“⁷⁹ verweisen. Die Parteinahmen für die spanische Republik wie auch für die soziale Befreiung finden vor dem Hintergrund der faschistischen Barbarei, dem Ahnen um die Zertrümmerung der Welt statt. Sie führen gleichzeitig Intellektuelle wie auch die internationalen Freiwilligen über ihre staatlich-nationalen Grenzen hinaus und in ihrem Bestreben zusammen, sich diesen Verwüstungen zu widersetzen und eine Hoffnung zu verfolgen, die Bertolt Brecht 1945, trotzig im Angesicht der immensen Trümmerfelder reformuliert und bekräftigt.⁸⁰

78 Gumbrecht (1990): Eine Geschichte der spanischen Literatur, S. 908.

79 Asholt (2008): Die Literatur und der Spanische Bürgerkrieg, S. 16.

80 Brecht, Bertolt: Das Manifest. [3. Fassung, April 1945]. In: Ders. (1993): GBA. Bd. 15, S. 135-148.