

Broken Narratives

Band 4

Herausgegeben von der  
Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät  
der Universität Wien

Die Bände dieser Reihe sind peer-reviewed.

Marlen Bidwell-Steiner / Birgit Wagner (Hg.)

## **Der Spanische Bürgerkrieg als (Anti)Humanistisches Laboratorium**

Literarische und mediale Narrative aus Spanien,  
Italien und Österreich

Mit 16 Abbildungen

V&R unipress

Vienna University Press

des künstlerisch und politisch kooperierenden Paares ein, die bis heute die Übersetzungsarbeit von Ilse Barea-Kulcsar und darüber hinaus ihren Anteil an der Romantrilogie, die unter Arturos Namen erschienen ist, recht widersprüchlich bewertet.

Der Band enthält am Ende auch einen Beitrag über einen Autor, der den Spanischen Bürgerkrieg zur Schicksalsfrage der europäischen Intellektuellen erklärte. JOACHIM GATTERER beleuchtet Egon Erwin Kischs Engagements im Spanischen Bürgerkrieg, das parallel zum Kriegsverlauf von euphorischem Optimismus bis zur völligen Ernüchterung geprägt ist. Kisch schien jedoch schon früh die historische Dimension seiner Arbeit im Blick zu haben, plante er doch auch einen Sammelband mit Narrationen einfacher Frontsoldaten, den er allerdings nicht mehr realisieren konnte. Auch viele seiner eigenen Reportagen, die vor allem eine drastische figurative Sprache auszeichnet, sind noch nicht ausreichend erfasst und erforscht. Und wenn dieser Band dazu beitragen kann, weitere Bruchstücke dieses europäischen Narrativs zu erforschen, haben wir unser Ziel erreicht – in Zeiten, in denen ideologische Verwerfungen und das mit ihnen verbundene Freund-Feind-Schema eine neue, unheimliche Aktualität erfahren.

Die Herausgeberinnen danken Manuel Chemineau herzlich für die Unterstützung bei Lektorat und Layout.

Wien, im März 2019

Marlen Bidwell-Steiner  
Birgit Wagner

Hanno Ehrlicher (Tübingen)

## Im Krieg und zwischen den Extremen: *Hora de España* im Medienkontext

Der Beginn des Spanischen Bürgerkriegs durch den Putsch der Militärs unter Leitung Francisco Franco Bahamondes und anderer hochrangiger Generäle im Juli 1936 bedeutete einen zivilisatorischen Bruch auf allen Ebenen: den politischen Bruch mit der zwar umstrittenen, aber durch demokratische Wahlen legitimierten Regierung der Zweiten Republik, aber auch den Bruch mit deren kulturellen Überzeugungen, die leitend für eine ganze Reihe von Reformen im Bildungsbereich gewesen waren. Dass der Ausbruch des Kriegs zugleich den Abbruch der Kontinuitäten im noch jungen Kulturleben der Republik implizierte, ist eine logische Konsequenz und zeigt sich unter anderem in der Einstellung der bis dato zentralen Kulturzeitschriften in all ihren vielfältigen Formaten, von den kleinen Literaturzeitschriften wie *Caballo verde para la poesía* über die ambitionierten neuen Kulturzeitschriften wie *Cruz y Raya* bis zur längst etablierten *Revista de Occidente*, die über Jahrzehnte hinweg die Kulturlandschaft dominiert hatte.<sup>1</sup> Erstaunlicher als diese vielen Abbrüche sind jedoch die ebenfalls zahlreichen Neugründungen nach dem Kriegsausbruch.<sup>2</sup> In einem kulturellen Feld, dessen sonst relative gesellschaftliche Autonomie unter dem Druck der Ereignisse und dem Primat der militärischen Auseinandersetzung schlagartig verloren gegangen war und das sich nun heteronom nach dem alles beherrschenden politischen Code der Freund-Feind-Unterscheidung ausrichtete, formierten sich neue Zeitschriften, die den militärischen Kampf in beiden Lagern begleiteten und ihn kulturell überformten. In den meisten Fällen bedeutete dies eine propagandistisch engagierte Literatur, die auf Mobilisierung der emotionalen Ressourcen Empathie für den ›Freund‹ und Antipathie bzw. Empfindungslosigkeit gegenüber dem ›Feind‹ ausgerichtet war.

1 Einen Überblick über die Zeitschriftenlandschaft in Spanien zwischen 1930 und 1939 mit spezifischen Fokus auf die Literaturzeitschriften bietet Osuna 1982.

2 Die ganze Breite der Periodika der Bürgerkriegszeit wurde erstmals in der Ausstellung *Revistas y Guerra 1936–1939* im Museum Reina Sofía in Madrid im Jahr 2007 ausgelotet.

Beispielhaft für dieses ideologisch-propagandistische Engagement der Literatur im und für den Krieg kann auf republikanischer Seite *El Mono Azul* angeführt werden, *Hoja semanal de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura*.<sup>3</sup> Die militärisch-politische Logik der Feindschaft wird in ihr aufgegriffen, um den Kampf mit den Mitteln der Literatur fort- und weiterzuführen. Dabei werden besonders populäre Formen der Poesie genutzt, allen voran der seit dem Mittelalter in Spanien beliebte *Romance*, eine balladenartige epische Versdichtung mit 8-silbigen Versen, die in jeder zweiten Zeile einen Vokalreim aufweisen. Der ganz überwiegende Teil der Dichtung im *Mono Azul* ist in dieser Form gehalten, als *Romancero de la Guerra* zieht sie sich anthologisch durch die ersten elf Ausgaben. Diese eingängige Form des Erzählens ist dabei funktional gekoppelt an das Anliegen der symbolischen Mobilisierung von Kampfbereitschaft. An Felipe C. Ruanovas in der ersten Nummer erschienenem *Romance* »No disparéis, camaradas« (»Schießt nicht, Kameraden«) lässt sich dies veranschaulichen. In ironischer Verkehrung seiner Titelsemantik zielt die Erzählung nämlich gerade nicht auf eine Hemmung des Waffengebrauchs, sondern auf Ent-hemmung durch Gefühlskälte gegenüber einem Feind, dem alles Menschliche abgesprochen wird. Der Priester, der in dieser Geschichte aus dem Krieg von einer Gruppe Milizionäre aufgegriffen wird und verzweifelt um sein Leben bettelt, hat in der narrativen Inszenierung von vornherein sein Lebensrecht verwirkt. Er erscheint nur als ein schwarzes unförmiges Bündel, »un bulto negro y grueso/ un vientre y una sotana«. Sein Flehen, ihn überleben zu lassen und das Beteuern, sich zur republikanischen Seite bekehrt zu haben und im Geiste nun ein ganz »anderer« Mensch geworden zu sein, wird sarkastisch beantwortet mit dem Befehl, lediglich den »aufständigen« Körper zu erschießen, der dann aber eben doch alles gewesen sein wird, was zum Leben notwendig war:

¡Perdonádme, compañeros!  
 ¡No disparéis, camaradas!  
 [...]  
 ¡Por Dios!... digo, no...¡por Rusia!  
 no disparéis, camaradas,  
 que hoy siento nacer en mí  
 un hombre nuevo. ¡Caramba!  
 no mirarme de ese modo,  
 que se me corta hasta el habla.  
 ¿No os digo que he de ser otro?...  
 ¡Eso está bien! Camaradas  
 –dice un milicano– vamos  
 a ver si es verdad que cambia;  
 matad la parte facciosa

3 Zu dieser Zeitschrift kurz García Gabaldón 2005, ausführlich Monleón 1979.

y dejad la parte honrada.  
 ¡Apunten!, ¡Disparen! ¡Fuego!  
 Y todas sus partes eran  
 lo mismo que su sotana.<sup>4</sup>

Die krude ideologische Pointe des Gedichtes, dass der »neue« Mensch, von dem der Kommunismus in seiner materialistischen Weltansicht spricht, inkompatibel ist mit dem »homo novus« im Augustinischen Sinne, der nach spiritueller Reinigung durch Reue und Bekehrung aus dem »homo vetus« entstehen kann und auf den sich der feindliche Priester beruft, ist komisch nur dann, wenn man mit Henri Bergson Gefühlskälte und eine »vorübergehende Anästhesie des Herzens«<sup>5</sup> als eine Grundbedingung des Komischen ansieht und dessen Funktion in einem auf Exklusion des sozial Anderen basierenden Verlachen festmacht.

Das gewählte Beispiel ist in seiner grausamen Zuspitzung von Militanz und auch in seiner ästhetischen Qualität zwar nicht unbedingt repräsentativ für den gesamten *Romancero de la Guerra*, verdeutlicht aber doch symptomatisch die ethische Problematik einer Literatur, die sich direkt im Kampf engagiert und damit auch dessen antizivilisatorischer Logik zu folgen bereit sein muss. Eine Logik, in der es keine Grautöne geben kann und in welcher der Bruch mit den zivilisatorischen und ethischen Grundnormen wie der Achtung vor den Menschenrechten durch eine möglichst bruchlose ideologische Narration kaschiert werden muss.

Obwohl *Hora de España* personell in der Zusammensetzung der daran beteiligten Autorinnen und Autoren deutliche Überschneidungen zu *El Mono Azul* aufweist, wahrte diese Zeitschrift doch deutliche Distanz zu einer derart grausamen Kulturpolitik, die eine Entmenschlichung ganz anderer Art betreibt als jene *Deshumanización del arte*, die 1925 von Ortega y Gasset mit Blick auf die nicht-figurativen Darstellungsweisen der »neuen« Kunst beschrieben worden war. Bei allem Engagement für die Republik versuchte *Hora de España* doch gleichzeitig Abstand zu halten von einer Kriegsliteratur, die zugunsten ihrer Zielsetzungen das Maß des Ethischen verlor. Der Abstand ist dabei schon geographisch bedingt, denn *Hora de España* erschien ab Januar 1937 bis Oktober 1938

4 »Verzeiht mir, Genossen! Schießt nicht, Kameraden!/[...] Um Gottes, ...äh, nein..., um Russlands Willen/ schießt nicht, Kameraden!/ Denn heute fühle ich in mir die Geburt eines neuen Menschen!/ Zum Donnerwetter, schaut nicht so!.../ es verschlägt mir schier die Sprache/ Hab ich euch nicht gesagt, dass ich ganz sicher ein anderer bin!/>Es ist gut! Kameraden!/, spricht ein Milizionär, »lasst uns sehen/ ob es wahr ist und er sich ändert/. Tötet den aufständischen Teil/ und lasst den ehrenwerten am Leben/ Legt an und Feuer!/> Und all seine Teile waren/ genauso wie die Sotane.« (*El Mono Azul*, 1936/ 1, S. 4). Hier und in allen weiteren Fällen Übersetzung H.E.

5 »Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure« (Bergson 1959, S. 389).

in Valencia, das zu diesem Zeitpunkt weit entfernt von den Fronten lag.<sup>6</sup> Der Abstand von den kriegerischen Zeitläuften zeigt sich dann aber auch medial im Format der Zeitschrift, denn *Hora de España* ist nicht als mehrblättrige Flugschrift gestaltet mit dem Ziel einer möglichst unkomplizierten Produktion, Distribution und Rezeption, sondern orientiert sich als kulturelle Monatszeitschrift an den Standards von Layout und Druckqualität, wie sie Kulturzeitschriften vor dem Krieg gesetzt hatten. Innerhalb des formalen Spektrums der Zeitschrift, das vom Buch auf der einen Seite und von der Zeitung auf der anderen bestimmt wird, besetzt *Hora de España* eine Mitte, die in diesem besonderen Falle auch durchaus weltanschaulich verstanden werden kann, denn ideologisch zielte die redaktionelle Gestaltung nicht auf Extrempositionen, sondern auf deren Vermittlung und einen republikanischen Konsens auf humanistischer Basis. Wenn mit Hilfe von *El Mono Azul* der Abstand zu den militanten Blättern der Republik ermesen werden konnte, soll die falangistische *JERARQVÍA* dazu dienen, den zu den Kulturzeitschriften abzustecken, die im Lager der Nationalisten produziert wurden. Innerhalb des intermediären Spektrums der Zeitschriften ist sie ganz eindeutig am Extrempol der Buch-Zeitschrift verortet.<sup>7</sup> Die nur insgesamt vier Bände signalisierten ihren Anspruch in die Ewigkeit einzugehen, schon in Layout und Typographie des Einbands. In Goldlettern auf schwarzem Grund gedruckt will sich diese Zeitschrift nicht nur über die Niederungen des Krieges, sondern über die Zeitlichkeit schlechthin erheben und religiös-metaphysisch inspirierte Gedanken in die Welt tragen. Ángel María Pascual erläutert diese Metaphysik der Form im zweiten Heft als eine doppelte, spirituelle und materielle Aufgabe: »Die Aufgabe, das Denken der nationalsyndikalistischen Intellektuellen auf eine angemessene, exaltierte und würdige Weise zu verbreiten, so wie sich in den Chören der großen Abteien der Morgengesang erhebt. Und die Aufgabe, ihm eine greifbare Form zu verleihen mit Hilfe der Kunst der Typographie und des Drucks. Und da die Zeit angebrochen ist, halb Mönche und halb Soldaten zu sein, machten wir ein kleines Chorbuch im Quartformat«<sup>8</sup>.

Die metaphysische Ausrichtung von *JERARQVÍA* verfolgte nicht weniger ideologische Ziele als die Militanz des *Mono Azul*. Wo diese den Bruch mit ethischen Normen in Kauf nimmt zugunsten eines Angriffs auf den Feind, der

6 Eine konzise Übersicht zu den äußeren Daten und wesentlichen Inhalten der Zeitschrift bietet Fernández Hoyos 2005. Es gibt daneben eine ganze Reihe von Forschungsergebnissen, von denen ich für diesen Beitrag profitiert habe, auch wenn für meine Argumentation keine direkten Bezüge darauf nötig waren: insbesondere Salas 1978, Jiménez Millán 1982 und Villar Dégano 1986.

7 Zu den Zeitschriften der Falange allgemein Mainer 1971, S. 20–46, speziell zu *Jerarquia* S. 38–42.

8 »El oficio de lanzar el pensamiento de los intelectuales nacionalsindicalistas de un modo acorde, exaltado y grave, como en los coros de las grandes abadías se levanta el canto de la mañana. Y el oficio de darle forma tangible por medio del Arte Tipográfica, del oficio de imprimir. Y como vienen días de ser medio monjes y medio soldados, hicimos un pequeño libro de coro en un cuartel.« (Orella Martínez 2011, S. 267f.).

geschlossene Reihen und ungebrochenen Glauben an die eigene Kraft verlangt, verbrämt die falangistische Zeitschrift eine militärische Auseinandersetzung, in der Menschen in Massen starben, zu einer Vorsehung Gottes und huldigt den Toten der eigenen Seite als notwendige Opfer dieses göttlichen Plans, deren irdisches Ende *sub specie aeternitatis* nicht weiter betrauernswert ist. Zwischen beiden menschenverachtenden Positionen versucht *Hora de España*, die Werte humanistischer Kultur aufrechtzuerhalten.

Liest man die in der Zeitschrift erschienenen Texte zusammen als ein kollektives Narrativ, so erscheint dieses wesentlich vielstimmiger und in sich differenzierter als die alternativen Narrative, die sich in den Zeitschriften finden, die ich als Vergleich herangezogen habe und die ideologisch wesentlich homogener und geschlossener auftreten. Man kann also von einem in sich gebrochenen Narrativ sprechen, das jedoch, und darin liegt die eigentliche kulturelle Leistung von *Hora de España*, gerade aufgrund seiner ihm inhärenten Differenziertheit und Pluralität vom Willen zur Aufrechterhaltung der Zivilkultur zeugt, mit der andere in dieser Zeit des Krieges schon längst abgeschlossen hatten. Ich werde im Folgenden versuchen, diese These an zwei Themenkomplexen auszuführen, die den Kern des ethischen Projekts der Zeitschrift berühren: das Verhältnis zum Volk, in dessen Dienst man programmatisch die Kunst stellen wollte, und die Verarbeitung des im Krieg zwar allgegenwärtigen, in den Kriegsideologien aber weitgehend verdrängten Todes.

## Kampf und Kunst im Dienste des ›Volkes‹

Der Spanische Bürgerkrieg wurde von beiden Seiten im Namen des Volkes und angeblich für das Volk geführt, das allerdings jeweils ganz unterschiedlich bestimmt wurde. Wenn der Generalísimo Franco in seinem *Discurso al imperio de las Españas*<sup>9</sup> in der zweiten Ausgabe von *JERARQVÍA* sich ans Volk richtet, so ist »nuestro pueblo« als eine durch äußere Führung gelenkte und hierarchisch

9 Der Plural der »Spanien« erklärt sich allerdings nicht direkt aus dem Text Francos, der vielmehr auf nationale Einheit und Einheitlichkeit der Nationalisten drängt und gleich zu Beginn ein »einheitliches, großes, freies und universales Spanien« (»una España grande, libre y universal«) beschwört. Vermutlich referieren die Españas im Titel auf die Vorstellung der zwei Reiche (das himmlische Gottes und das weltliche des irdischen Cäsars), die der für die Zeitschrift verantwortliche Herausgeber Fermín Yzurdiaga Lorca vertritt und gleich im Einleitungstext der ersten Ausgabe von *JERARQVÍA* erläutert: »Die Einheit der Spanien. Zwei Imperien. Zwei Schwerter. Gott und der Kaiser« (Orella Martínez 2011, S. 48). Die Überschrift zur Rede von Franco dürfte deshalb auch nicht von diesem selbst verfasst worden sein, sondern vom Redakteur gewählt, um den Nationalpatriotismus des Caudillos besser an die eigene, katholisch geprägte Imperiumskonzeption anschließen zu können.

strukturierte Einheit definiert, von der Disziplin und Opferwillen gefordert wird und werden kann, da die »Mission« des Führers eine gottgewollte ist: »In diesem Moment, in dem Gott uns das Leben unseres Vaterlands in die Hände gelegt hat, damit wir es lenken, bündeln wir eine lange Kette von Anstrengungen, vergossenes Blut und Opfer, die wir verinnerlichen müssen, damit sie fruchtbar werden [...]«. <sup>10</sup> Von nationalistisch-falangistischer Seite wird das Volk so stets autoritär von oben herab adressiert, seine Rolle erfüllt sich in der Selbstaufgabe für höhere metaphysische Ziele, die aus einer Geschichte abgeleitet werden, an der das Volk nicht als Subjekt teilhat, sondern das ihm providenziell bestimmt ist.

Dieses Volksverständnis steht dem der republikanischen Seite, das von *Hora de España* vertreten wird, diametral gegenüber. Schon der Untertitel der Zeitschrift – »Ensayos, poesía, crítica al servicio de la causa popular« – und dessen Illustration auf der ersten Innenseite macht unmittelbar deutlich, dass das Volk, in dessen Dienst man die Literatur stellt, als revolutionäres Subjekt verstanden wird.

Soweit die erwartbaren ideologischen Grundsatzdifferenzen. Zur Begründung meiner schon formulierten These ist entscheidender als diese ideologische Kluft zum ›Feind‹ aber die interne Differenziertheit des Volkskonzeptes, das von *Hora de España* vertreten wird, denn ›Volk‹ wird darin nicht als statische nationale Einheit proklamiert und instrumentalisiert, sondern in ganz unterschiedlichen Formen diskursiv durchaus kontrovers verhandelt und ästhetisch zur Anschauung gebracht. Beispielhaft für die diskursive Verhandlung ist Rosa Chacels Beitrag zu »Cultura y pueblo« in der ersten Ausgabe der Zeitschrift. <sup>11</sup>

An ihm wird auch die behauptete Position der Zeitschrift zwischen den Extremen deutlich, denn Chacel markiert gleich zu Beginn ihres Textes, dass die Forderung nach einer Volkskultur gegenwärtig von »allen Stimmen« (»todas las voces que llenan el momento actual«) erhoben werde, situiert sich also in einer Debatte, in der sie die eigene Konzeption von Volkskultur gegen konkurrierende Ansätze begründet. Die erste Abgrenzung erfolgt dabei gegenüber der Sowjetunion und ihrem Modell von Revolution, das im Bereich der Kulturpolitik schon zu dieser Zeit (d.h. nach dem Beschluss der KP zur »Liquidierung der Assoziation proletarischer Schriftsteller« von 1932) bereits eine Festlegung auf einen sozialistischen Realismus als einzig legitime offizielle Ästhetik implizierte. Gegenüber dem sowjetischen Weg reklamiert Chacel die Freiheit zur eigenen Entwicklung: »Eine Revolution wiederholt man nicht wie einen Geschichtstext in unterschiedlichen Klassenzimmern: sie wird von einem Volk gelebt und kein anderes kann

10 »En este instante en que Dios ha confiado la vida de nuestra Patria a nuestras manos para regirla nosotros recogemos una larga cadena de esfuerzos, de sangre derramada y de sacrificios que necesitamos incorporar para que sean fecundos« (Orella Martínez 2011, S. 168).

11 *Hora de España* 1937/1, S. 13–22.

sie in gleicher Weise noch einmal leben«. <sup>12</sup> Die zweite Abgrenzung erfolgt wesentlich ausführlicher gegen Versuche eines »neuen Romantizismus«, ein Stichwort, das durch José Díaz Fernández schon 1930 lanciert wurde und die Literaturdebatte bereits vor dem Bürgerkrieg stark beeinflusst hatte. <sup>13</sup> Chacel führt diese Diskussion im veränderten Kontext weiter und kommt dabei zu einer entschiedenen doppelten Ablehnung, die sich ebenso gegen eine rein auf konservative Bewahrung ausgerichtete Folklorekunst richtet wie gegen eine ungebrochene Reaktualisierung von populären historischen Kunstformen. Der Seitenhieb gegenüber dem in *El Mono Azul* betriebenen Projekt eines *Romancero de la Guerra* könnte nicht deutlicher sein: »Eine Motorbrigade kann ihre Heldentaten nicht in Romanzenform verkünden, ohne sich in ein völlig amphibienhaftes anachronistisches Monstrum zu verwandeln. Darüber besteht kein Zweifel: der Romance und ein Fünftaktmotor können nicht gleichzeitig existieren«. <sup>14</sup>

Soweit zur argumentativ ausgetragenen Suche nach einer republikanisch engagierten Kunst für das Volk. Eigentlich anschaulich wird sie in *Hora de España* aber in unterschiedlichen erzählerischen Formaten, in denen das Volk als aktives Subjekt erscheint, das Geschichte schreibt. Sie sind gerade in ihrer Unterschiedlichkeit symptomatisch dafür, dass die proklamierte Nähe der Intellektuellen zum Volk kein bloßes Postulat bleibt, sondern sich in Anstrengungen zu einer konkreten ästhetischen Erfahrung von Volk äußert. Das narrative Spektrum umfasst dabei Texte, deren Fiktionsgehalt zwar unterschiedlich stark ausgeprägt ist, die aber trotz dieser Unterschiede doch insgesamt darauf zielen, das abstrakte Konzept von ›Volk‹ zu konkretisieren und seine Subjekthaftigkeit in einer exemplarischen Geschichte nachvollziehbar zu machen. Juan Gil-Alberts Testimonialbericht *En tierras aragonesas* und Max Aubs Kurzgeschichte *El cojo* sind in diesem Sinne trotz ihrer Gattungsdifferenz doch gut vergleichbar in ihrem Versuch, dem ›einfachen‹ Volk auf dem Lande Protagonismus und geschichtliche Würde zukommen zu lassen. Die Erzählung nimmt dabei die fast ethnographische Perspektive des Städtebewohners ein, für den das ländliche Aragon zunächst eine unbekannte und unwirtliche Fremde darstellt, die dann aber dem konkreten Erlebnis der Landschaft und der ebenso konkreten Begegnung mit den Dorfbewohnern weicht, aus denen ein elementar-humanes »tiefes Gefühl von Solidarität« entspringt <sup>15</sup>, das am Ende den Sinn des Kampfes für das Volk bestätigt. Was Juan Gil-Albert (mit eigentlichem Namen Juan de Mata Gil

12 »Una revolución no se repite como un texto de historia en diferentes aulas: la vive un pueblo y ningún otro puede volver a vivir la misma« (ebd., S. 14).

13 Vgl. Aznar Soler 2010, Bd. 1, S. 178–199.

14 »una brigada motorizada no puede recitar su gesta en romance sin convertirse en el monstruo de anacronismo más anfibio. Esto no admite discusión: el romance y el pentamotor no pueden coexistir en una hora« (*Hora de España* 1937/1, S. 19).

15 *Hora de España* 1937/2, S. 37.

Simón) in seinem grundsätzlich faktenbasierten, aber hochliterarisch stilisierten Bericht zu erreichen versucht – das ›einfache‹ Volk erfahrbar zu machen – versucht mit anderen Mitteln auch Max Aubs Kurzgeschichte vom klumpfüßigen, auch im Dorf marginalisiert lebenden besitzlosen Landarbeiter (den alle wegen seiner Behinderung nur *El cojo* nennen), der sich die längste Zeit seines Lebens unpolitisch verhalten hat, den Landbesitz, der ihm durch die Revolution im Dorf zuteil wird, dann aber bis zum letzten Atemzug zu verteidigen bereit ist. Die Freiheit des fiktionalen Erzählens ermöglicht es Aub, dabei konsequent die vordergründig ideologiefreie Innensicht seiner Figur einzusetzen und dem Leser so dessen elementare Motivation zum Kampf, den Stolz auf den Wert seiner Arbeit und der damit verbundenen eigenen Würde, intim erfahrbar zu machen. Im detailreichen realistischen Nachvollzug der Wahrnehmungswelt des Protagonisten zwingt uns der Erzähler am Ende gleichsam auf Tuchfühlung mit dem Boden, der *tierra*, die vom Helden der Geschichte unter Einsatz des eigenen Lebens verteidigt wird:

El Cojo se enricaba en la tierra, sentía su cintura y su vientre y sus muslos descansar en el suelo y su codo izquierdo hundido en la tierra rojal. A la altura de su pelo llegaban dos pedruscos pardos sirviéndole de aspillera. [...] El Cojo buscaba una palabra y no daba con ella, defendía lo suyo, su sudor, los sarmientos que había plantado y lo defendía directamente: como un hombre. Esa palabra el Cojo no la sabía, no la había sabido nunca, ni creído jamás que se pudiera emplear como posesivo. Era feliz.<sup>16</sup>

Die Außensicht des Testimonialberichts und die Innensicht der Erzählung ergänzen sich, gerade weil sie ›Volk‹ jeweils als individuelle Erfahrung zu konkretisieren versuchen: als individuelle Begegnung und Näheerfahrung des Berichterstatters bzw. als die vom Leser empathisch nachvollziehbare Weltsicht eines Individuums. Natürlich ist das Individuelle dabei symbolisch generalisiert und im humanistischen Sinne so angelegt, dass es universalisiert werden kann und soll. Dennoch bleibt diese Konzeption von Volk menschlich, weil sie anders als völkisch-nationalistische Konzepte den Wert des Einzelnen nie aus den Augen verliert.

<sup>16</sup> »Der Hinkende grub sich in die Erde wie ein Fels. Er fühlte seine Lenden, seinen Bauch und seine Schenkel auf dem Boden ruhen und den linken Ellbogen ins rote Erdreich gegraben. Zwei braune Steinbrocken reichten ihm ans Kopfhaar und dienten ihm so als Schießscharte. [...] Der Hinkende suchte nach einem Wort und fand es nicht. Er verteidigte das Seine, seinen Schweiß, die Reben, die er gepflanzt hatte; und er verteidigte es ganz direkt, wie ein Mann. Doch das gesuchte Wort kannte er nicht. Er hatte es auch nie gekannt und nie hätte er geglaubt, dass man es auf sich beziehen könnte: Er war glücklich.« (*Hora de España* 1938/17, S. 88). In der Erstausgabe der Erzählung folgt auf die zitierte Passage zwar noch ein weiterer Absatz, den Max Aub später aber umgestellt hat, sodass in allen darauffolgenden Veröffentlichungen der Abschnitt, der zweifellos den dramatischen Höhepunkt der Geschichte markiert, auch tatsächlich am Schluss steht.

## Im Angesicht der vielen Toten: Ästhetik an der Grenze des Darstellbaren

Noch deutlicher als an der Bestimmung des Volkes, in dessen Namen der Krieg jeweils geführt wurde, lässt sich der Abstand zwischen dem in sich gebrochenen, mehrstimmigen humanistischen Kriegsnarrativ von *Hora de España* zu dem zwar mehrhändig ausgeführten, aber autoritär-monologisch geschlossenen in *JERARQVÍA* an dem zeigen, was das Reale des Krieges ausmacht: der Tod. Er ist das Reale im Sinne Jacques Lacans, insofern er als psychisch wahrgenommenes Phänomen weder symbolisierbar ist, also in die Struktur der Sprache überführt werden kann, noch imaginär, sondern als der unverfügbare Rest bleibt, der sich jeder direkten Darstellung entzieht. Vom Tod wird in der Kriegspropaganda deshalb auch besser geschwiegen, und wenn davon überhaupt die Rede ist, dann nur in sublimierter und verdrängter, symbolisierbarer Form. In der »schwarzen Zeitschrift der Falange«, wie *JERARQVÍA* dank ihres Erscheinungsbildes auch genannt wurde, zeigt sich die propagandistische Instrumentalisierung der Gefallenen in ihrer mythifizierenden Überhöhung zu Opfern, die im Dienste der metaphysischen Mission zu Unsterblichkeit gelangen. Fermín Yzurdiaga Lorca beginnt seine programmatischen Erläuterungen zu »Hierarchie. Schema einer Mission« im ersten Heft denn auch mit einer solchen Mythifizierung:

He vuelto del Frente, el alma en agonía, las manos mojadas de sangre, los ojos cegados por la angustia del fuego. Mi amigo [...] hacía, de la muerte, bromas, en el parapeto de la raya de Francia.

–¡Ya no cargan!, dijo: y estirando los brazos, en un anhelo delirante de alas, saltó fuera. La ráfaga de la ametralladora ardió, un instante, su llama seca de acero. Le vi erguirse, en el choque bárbaro del plomo con la carne joven y jugosa.

–¿Llegó hasta el firmamento de un salto?

–: sobre la camisa azul, unos hilos de sangre dibujaban las flechas, el haz: era todo el corazón en una ofrenda de ansias, por España: y la espuma roja de los labios, como la rosa viva de la primavera azul [...] <sup>17</sup>

<sup>17</sup> »Ich bin von der Front zurückgekehrt, die Seele im Todeskampf, die Hände nass von Blut und die Augen geblendet vor Angst vor dem Feuer. Mein Freund [...] witzelte über den Tod, an der Brüstung zur Grenze Frankreichs. »Die laden nicht mehr!«, sagte er und breitete die Arme aus und sprang im taumelnden Wunsch nach Flügeln nach draußen. Die Salve einer Maschinenpistole leuchtet für einen Moment auf mit ihrer trockenen Eisenflamme. Ich sah, wie er sich aufbäumte unter dem barbarischen Zusammenstoß des Bleis mit seinem jungen und saftigen Fleisch. Ob er direkt in den Himmel gesprungen ist? Über seinem blauen Hemd malten Blutfäden die Pfeile, das Bündel [d.h. das Zeichen der Falange]. Das ganze Herz war eine Gabe voll Begehren nach Spanien: und der rote Schaum der Lippen war wie die lebendige Rose des blauen Frühlings [...]« (Orella Martínez 2011, S. 47).

Die vermeintlich persönliche Erinnerung an den Tod des Freundes geht sofort über in eine euphemistische, metaphorisch verblümete Auferstehungsparabel, die direkt an die florale Bildlichkeit anschließt, die auch in der Falange-Hymne *Cara al Sol* bemüht wird. Der Tote wird in dieser ideologischen Konstruktion zum Opfer, das angesichts seiner metaphysischen Entrückung in den Himmel gar nicht erst betrauert werden muss, der Fall nach dem Sprung, der logisch zwingend folgen müsste, wird in der Narration elliptisch ausgespart, um einen sofortigen, bruchlos kontinuierlichen vertikalen Aufstieg in höhere Sphären des Sinns unmittelbar im Akt des Sterbens suggerieren zu können. Als schöne Märtyrer ästhetisiert, werden die Toten der Falange so zwar einleitend ostentativ ausgestellt (vor dem Text ist den »zu Wasser, zu Lande und in der Luft Gestorbenen der Falange« auch schon ein pompöses symbolisches Grabmal errichtet worden), die Zeitschrift kann in ihrem ideologischen Narrativ dann aber ungestört über sie hinweggehen und widmet ihr intensives Nachdenken lieber geschichtsphilosophisch-theologischen Begründungen des »Kreuzzugs« gegen den Feind als einzelnen Menschen, die in einem vermeintlich »gerechten« Krieg ihr Leben lassen mussten.

Im Vergleich zu dieser martyriologischen Instrumentalisierung der Toten fällt die Beschäftigung mit dem Tod in *Hora de España* wesentlich komplexer aus. Zunächst ist dies quantitativ belegbar durch die schiere Anzahl von Texten, in denen nicht nur der Krieg allgemein thematisiert wird, sondern auch das damit verbundene Sterben konkreter Menschen. Neben dem Andenken an prominente Schriftsteller und Künstler, die kriegsbedingt starben (allen voran García Lorca<sup>18</sup>, später aber auch Gerda Taro<sup>19</sup> und Juan Barnés<sup>20</sup>) finden sich auch häufiger Todes- und Sterbeszenarien in der Dichtung, die in *Hora de España* einen ebenso prominenten Platz einnimmt wie in *El Mono Azul*, aber eben in anderen Formen und unter Vermeidung des Romanzenverses. Man kann nicht behaupten, dass die Toten dabei nicht auch häufiger instrumentalisiert würden zugunsten einer erbaulich-positiven Botschaft, die auf eine Stärkung des Kampfes- und mit zunehmendem Kriegsverlauf auch des Durchhaltewillens abzielt, dennoch finden sich auch existentialistische Töne, die im Kontext von *JERARQVÍA* völlig undenkbar wären, aber auch im militanten republikanischen Pendant *El Mono Azul*

18 Ihm ist im dritten Heft Manuel Altolaguirres »Elegía a nuestro poeta« gewidmet, wie sich auch ohne explizite Namensnennung erkennen lässt (S. 36–38), zusammen mit einem Nachruf von Pablo Neruda in der gleichen Nummer, S. 65–78. Es folgt eine weitere »Elegía a un poeta muerto« von Luis Cernuda (Heft 6, S. 33–36), die »Estancia en la muerte con Federico García Lorca« von Emilio Prados (Heft 7, S. 49–54), die »Poesía en la muerte de Federico García Lorca« von Juan Gil-Albert (Heft 15, S. 90–94) und eine weitere Hommage an Lorca von Luis Cernuda (Heft 18, S. 13–20).

19 Vgl. Luis Pérez Infante: »A Gerda Taro, muerte en el frente de Brunete« (Heft 17, S. 71).

20 Ramón Diestro: »A Juan Barnés, poeta muerto en Garabitas« (Heft 17, S. 71).

keinen Platz hätten. Antonio Machados Sonett »La muerte del niño herido« ist so ein Beispiel, das sich ganz der Existenz des Einzelnen widmet, ohne dieses einzelne Leben sofort in eine kollektive Zukunftsvision einzugemeinden und Hoffnung aus dem Tode zu schöpfen (»¿Duermes, oh dulce flor de sangre mía? / El cristal del balcón repiquetea. – Oh, fría, fría, fría, fría, fría!«<sup>21</sup>). In anderer Form, im Rahmen seiner Überlieferung der Gedanken des fiktiven Alter Ego Juan de Mairena, ist Antonio Machado überhaupt die dominante Stimme innerhalb der Zeitschrift und verbreitet dabei eine Haltung der systematischen Skepsis gegenüber allen ideologischen Gewissheiten, »una duda sincera, nada metódica, por ende, pues si yo tuviera un método, tendría un camino conducente a la verdad y mi duda sería pura simulación«.<sup>22</sup> Es mag der vom Wissen um den Kriegsverlauf geprägte Blick des nachgeborenen Lesers sein und ist schwer objektivierbar, aber bei der sukzessiven Lektüre des Kriegsnarrativs von *Hora de España* scheinen sich derartige skeptische und existentialistische Töne doch zunehmend zu häufen. Ganz sicher und nachweisbar aber ist, dass *Hora de España* in seinem letzten Heft ganz offen die Gebrechlichkeit des eigenen Republikanischen Projektes ausstellt. Diese letzte Nummer, die dreiundzwanzigste, die turnusgemäß im November 1938 hätte erscheinen sollen, entstand unter höchstem Zeitdruck in Barcelona, wo die republikanische Regierung seit Anfang 1938 ihren Sitz bezogen hatte, nachdem auch Valencia unsicher geworden war. Sie wurde zu einem Zeitpunkt fertiggestellt, als die Einnahme auch dieses letzten verbliebenen Zufluchtsorts durch die franquistischen Truppen unmittelbar bevorstand. Unter diesem Eindruck des nahenden militärischen Endes der Republik legt Antonio Machado seinem Double Juan de Mairena als letzte, posthume Botschaft eine Metaphysik des Stolzes in den Mund, die darin besteht, den »carácter faltusco, la esencial insuficiencia del existir humano« zu erkunden, um mit diesem Wissen um die eigene Zerbrechlichkeit vor Gott zu treten »para rendirle estrecha cuenta de nuestra conducta y a pedirle cuenta, no menos estrecha, de la suya«<sup>23</sup>. Hier, im letzten und erst längst nach dem faktischen Zusammenbruch der Republik veröffentlichten Heft findet sich auch die eindrucksvollste poetische Gestaltung des

21 »Schläfst du, oh süße Blume meines Blutes? / Von den Scheiben am Balkon klingt es monoton zurück/ Oh Kälte, Kälte, Kälte, Kälte!« (*Hora de España* 1938/18, S. 7).

22 »der ehrliche und deshalb ganz unmethodische Zweifel, denn wenn ich eine Methode besäße, hätte ich einen Weg, der zur Wahrheit führt und mein Zweifel wäre nur simuliert« (Antonio Machado: »Algunas ideas de Juan de Mairena sobre la guerra y la paz«, in: *Hora de España* 1938/10, S. 5–12, zit. S. 11).

23 »Am Tag unserer größten Bescheidenheit werden wir zu einer wahrhaften Metaphysik des Stolzes gelangen, sagte Juan de Mairena zu seinen Schülern, wenn wir den Fehlcharakter, die essentielle Mangelhaftigkeit des menschlichen Seins, erkundet haben und zu Gott streben, um ihm gegenüber genau Rechnung zu tragen über unser Verhalten und ihm eine ebenso genaue Rechnung über seines abzuverlangen« (Antonio Machado: »Mairena póstumo«, in: *Hora de España* 23, S. 13, Kursivsetzung im Original).

Sterbens, in César Vallejos posthum veröffentlichten Gedichten aus dem Spanienzyklus *España, aparta de mí este cáliz*. Imaginiert wird dabei ein toter Kombattant, der trotz seines Todes nicht zu Ende sterben kann. Die repetitive Wiederholung der letzten Verszeile am Schluss jeder der ersten vier Strophen – »Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo« – dehnt dieses paradoxe Weiterleiden in die Länge und fordert dabei die Empathie des Lesers, der sich damit einreihet in den Reigen der Menschen, die sich voll Mitgefühl um den Sterbenden scharen und dabei von Strophe zu Strophe zahlreicher werden. Die letzte Strophe aber bringt die Wende, als »todos los hombres de la tierra«, die gesamte Menschheit, sich in diesem Mitleid vereint, und der Sterbende gerührt aufsteht und geht.<sup>24</sup> Eine Auferstehungsszene ganz ohne metaphysischen Ausblick auf ein Jenseits, eine durch und durch weltimmanente Transzendenz des Menschlichen und eine paradoxe Sterbeszene, in der noch einmal das humanistische Ethos poetischen Ausdruck findet, das grundsätzlich auch die Zeitschrift *Hora de España* getragen hat.

Dieses Ethos ist eine Hinterlassenschaft, die trotz der Vergänglichkeit der republikanischen Staatsform Gültigkeit bewahrt hat, gerade weil es die Gebrechlichkeit des Menschen anerkennt und aus ihr den Auftrag zur Bewahrung des Menschlichen bezieht. Ein solches Ethos im Bürgerkrieg über den Zivilisationsbruch des Mordens aufrecht erhalten zu haben, scheint mir eine erinnerungswürdige kulturelle Leistung, die *Hora de España* auch heute noch lesenswert macht.

## Bibliographie

- Aznar Soler, Manuel: *República literaria y revolución (1920–1931)*. 2 Bde. Sevilla 2010.  
 Bergson, Henri: »Le rire. Essay sur la signification du comique« [1900], in: *Œuvres*. Hrsg. von André Robinet, eingeleitet von Henri Gouthier. Paris 1959, S. 383–495.

<sup>24</sup> »Al fin de la batalla, / y muerto el combatiente, / vino hacia él un hombre / y le dijo: »No mueras; te amo tanto!« / Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo. // Se le acercaron dos y repitiéronle: / »¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!« / Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo. // Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil, / clamando: »¡ Tanto amor y no poder nada contra la muerte!« / Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo. // Le rodearon millones de individuos, / con un ruego común: »¡Quédate hermano!« / Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo. // Entonces todos los hombres de la tierra / le rodearon; les vió el cadáver triste, emocionado; / incorporóse lentamente, / abrazó al primer hombre; echóse a andar...«; »Am Ende der Schlacht / als der Kombattant tot war, kam ein Mensch zu ihm / und sagte »Stirb nicht, ich liebe Dich so.« / Aber der Leichnam – ach! – er starb weiter. // Es kamen zwei zu ihm und wiederholten: / »Verlass uns nicht! Mut! Kehre zurück ins Leben!« / Aber der Leichnam – ach! – er starb weiter. // Es drängten zu ihm zwanzig, hundert, tausend, fünfhundert tausend / und riefen »So viel Liebe und keine Macht gegen den Tod.« / Aber der Leichnam – ach! – er starb weiter. // Da versammelten sich alle Menschen der Erde um ihn; / und der Leichnam sah sie traurig und bewegt / erhob sich langsam / umarmte den ersten Mensch; und begann zu gehen...« (César Vallejo: »España, aparte de mí este cáliz«, in: *Hora de España* 23, S. 17–18).

- Fernández Hoyos, Sonia: »La visibilidad de Hora de España. Notas para su estudio«, in: Ramos Ortega, Manuel J.: *Revistas literarias españolas del Siglo XX (1919–1975)*. Bd. 1. Madrid 2005, S. 519–555.  
 García Gabaldón, Jesús: »Cultura antifascista miliciana y literatura de guerra en la defensa de Madrid: El Mono Azul«, in: Ramos Ortega, Manuel J.: *Revistas literarias españolas del Siglo XX (1919–1975)*. Bd. 1. Madrid 2005, S. 477–492.  
*Hora de España*: Revista mensual. Valencia/ Barcelona 1.1937–23.1938. Reprint Glashütten/Liechtenstein 1972–1974.  
 Jiménez Millán, Antonio: »La intelectual republicana y la revista Hora de España«, in: *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras* 1982/5, 2, S. 343–39.  
 Mainer, José-Carlos (Hg): *Falange y Literatura*. Barcelona 1971.  
 Monleón, José: »El Mono Azul«. Teatro de urgencia y Romancero de la guerra civil. Madrid 1979.  
*El Mono Azul*. Madrid. 1.1936–47.1939. Reprint Glashütten/Liechtenstein 1975.  
 Orella Martínez, José L. (Hg.): *JERARQVIA. La revista negra de la Falange (1936–1938)*. Madrid 2011.  
 Ortega y Gasset, José: *La deshumanización del arte*. Madrid 1925.  
 Osuna, Rafael: *La revistas españolas entre dos dictaduras. 1931–1939*. Valencia 1982.  
*Revistas y Guerra. 1936–1939*. Katalog der Ausstellung des Museums Reina Sofia. Madrid 2007.  
 Salas, Horacio: »Hora de España o la posibilidad del humanismo«, in: *Cuadernos hispano-americanos* 1978/340, S. 182–187.  
 Villar Dégano, Juan Felipe: »Ideología y cultura en Hora de España (1937–1938)«, in: *Letras de Deusto* 1986/16, 35, S. 171–200.