

Rezensionen

Geschichte im Museum

Alice von Plato: Präsentierte Geschichte. Ausstellungskultur und Massenpublikum im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Campus, Frankfurt a.M. / New York 2000, 411 S., 51 €

Wie wird Geschichte in Museen und Ausstellungen präsentiert – mit welchen Mitteln, welchen Methoden und vor allem mit welcher Zielsetzung? Mit diesen auf den ersten Blick museumskundlichen Fragen befasst sich *Alice von Plato* in dem angezeigten Buch, das aus einer Dissertation an der Universität Hannover hervorgegangen ist. Allerdings nähert sie sich dem Thema nicht als Museumspädagogin oder kunstgeschichtliche Expertin für moderne Großausstellungen, sondern als Historikerin und Romanistin. Und das macht das Buch so besonders interessant und hebt es aus der Fülle neuerer Veröffentlichungen zum modernen Ausstellungs- und Museumsbetrieb heraus.

Ihr Untersuchungsfeld ist das Frankreich des 19. Jahrhunderts. Denn dort entstanden schon wenige Jahre nach der Französischen Revolution die ersten (kultur)historischen Museen, und dort fanden in der zweiten Hälfte des so genannten 'siècle de l'histoire' die großen Pariser Weltausstellungen statt, die das moderne Ausstellungswesen in ganz Europa nachhaltig beeinflusst haben. Das Frankreich des 19. Jahrhunderts ist als Untersuchungsfeld für dieses Thema auch deshalb ganz besonders geeignet, weil es während dieser Epoche wie kein anderes europäisches

Land radikale politische Umbrüche und Regimewechsel von historischer Tragweite zu verkraften hatte und auf Grund dieser Umbrüche – ähnlich wie in Deutschland im 20. Jahrhundert – ein neues Verhältnis zu seiner Geschichte und eine neue nationale Identität suchte.

Ausgangspunkt der Arbeit sind das Musée des Monuments Français (1791–1816) und das Musée de Cluny in Paris sowie die Pariser Weltausstellungen zwischen 1855 und 1900. Sie werden mit wissenschaftlicher Akribie und unter Berücksichtigung einer breiten, nicht nur französischen Literatur sowie von Originalquellen in ihrem geschichtlichen Kontext und unter Herausarbeitung ihrer spezifischen Zielsetzungen untersucht. Was die Verfasserin dabei am meisten interessiert, ist der eklatante Wandel des Museums- und Ausstellungsbetriebs in Frankreich im Laufe des 19. Jahrhunderts: vom Präsentierteller für ein Sammelsurium geschichtlicher und antiquarischer Gegenstände mit vorwiegend konservatorischer Ausrichtung (Musée des Monuments Français) zum Massenmedium mit politischer – um nicht zu sagen propagandistischer – Zielsetzung (die letzten Pariser Weltausstellungen). In dem wohl interessantesten Kapitel des Buches analysiert *Alice von Plato* unter der Überschrift „Geschichte auf Umwegen“ die wesentlichen Elemente dieses Wandels, nämlich die andauernde Suche nach nationaler Identität, das schließlich als gemeinsamer Nenner gefundene Selbstverständnis Frankreichs als „Hort der Zivilisation“, das Entstehen eines Massenpublikums mit neuartigen Interessen und Gewohnheiten sowie die Einbeziehung auch der eigenen Alltags- und Sozialgeschichte in die Ausstellungsthematik.

Das Buch richtet sich nicht nur an Romanisten und Historiker. Auch für den heute aktiven Kulturpolitiker und Ausstellungsmacher ist es voller interessanter Einsichten und Anregungen. Denn gerade in den letzten Jahrzehnten des 20. und zu Beginn des 21.

Jahrhunderts ist die Diskussion um das nationale kulturelle Erbe und seine Visualisierung in Form von Ausstellungen oder Denkmälern wieder neu entbrannt. Wie soll Geschichte, insbesondere wenn sie eine Epoche des politischen und moralischen Niedergangs betrifft, heutzutage einer breiten Öffentlichkeit präsentiert werden? Dabei geht es nicht um museums- und ausstellungspädagogische Fragen, sondern vor allem um des „Was“. Was wird in Museen und Großausstellungen gezeigt beziehungsweise was wird nicht dargestellt, was wird bewusst ausgelassen oder nur sehr oberflächlich angesprochen? Ist es richtig, die Darstellung der neueren deutschen Geschichte in Museen und Ausstellungen auf die Zeit des Nationalsozialismus zu konzentrieren, weil hier lange ein großer Nachholbedarf bestand? Wie lange noch bleibt die Geschichte der französischen Kollaboration während des Zweiten Weltkriegs in französischen und deutschen Museen ein Tabuthema? Wann wird die Geschichte der Vertreibung von Deutschen und

Polen während und nach dem Zweiten Weltkrieg auch einem breiteren Publikum in Deutschland, Polen, Tschechien oder Russland im Rahmen großer Ausstellungsprojekte vermittelt? Wann wird die Geschichte der deutschen Wiedervereinigung zum zentralen Thema internationaler Ausstellungen gemacht?

Dies sind hochaktuelle Fragen, die den heutigen Umgang mit unserer Geschichte und – genereller gesagt – mit unserer viel zitierten „Erinnerungskultur“ betreffen. Und es sind Fragen, die nicht nur in Deutschland und Frankreich diskutiert werden sollten, sondern in allen Ländern Europas, die dabei sind, auch in ihrem nationalen und historischen Selbstverständnis sowie in der Art und Weise, wie sie ihre Geschichte präsentieren, immer enger zusammenwachsen. Auch unter diesem Aspekt kann das Buch von Alice von Plato einem breiten deutsch-französischen Leserkreis uneingeschränkt empfohlen werden.

STEPHAN FRHR. VON WELCK

Das Deutsch-Französische Jugendwerk als Forschungsgegenstand

Hans Manfred Bock (Hg.): *Deutsch-französische Begegnung und europäischer Bürgersinn. Studien zum Deutsch-Französischen Jugendwerk 1963–2003*. Leske + Budrich, Opladen 2003, 303 S., 24,90 €

Das Deutsch-Französische Jugendwerk stellt aus heutiger Sicht fraglos eines der zukunfts-trächtigsten Ergebnisse des Élysée-Vertrages vom 22. Januar 1963 dar. Im 40. Jubiläumsjahr seines Bestehens liegt nun eine erste kritische Bestandsaufnahme vor: Verdienste treten zutage, ohne dass gleich Jubelstürme losbrächen, Krisen und Konflikte, ohne dass der Blick fürs Ganze verloren ginge. Eine Er-

folgsgeschichte ganz zweifellos, aber auch ein vielfach steiniger Weg offenbart sich dem Leser: ein ständiges Bemühen um Anerkennung und Ressourcen, ein ständiges internes Ringen um Strukturen, Programme und Selbstverständnis, ein ständiges Sicheinlassen auf all das, was vier Jahrzehnte rasanten Wandels an politischen, sozio-ökonomischen wie sozio-kulturellen Herausforderungen für das DFJW mit sich gebracht haben.

Sachlich und sachgerecht begleiten die Autoren das Jugendwerk durch die Zeit. Als Grundlage dienen die erstmals ausgewerteten Bestände des DFJW-Archivs in Berlin und Paris, obwohl doch dessen systematische Erfassung noch in den Kinderschuhen steckt. Einer knappen und prägnanten Einleitung

von Hans Manfred Bock, Herausgeber und – mit drei Beiträgen – Hauptverfasser des Sammelbandes, folgen sechs chronologisch geordnete Artikel zu einzelnen Entwicklungsphasen dieser Pioniereinrichtung bilateraler Gesellschafts- und Kulturbeziehungen, dann fünf Aufsätze, die einige der maßgeblichen Programm- und Arbeitsschwerpunkte näher beleuchten.

Dass die binationale Austauschinstitution für die Begegnung deutscher und französischer Jugendlicher nicht mit dem Élysée-Vertrag vom Himmel fiel, unterstreicht Hans Manfred Bock in seinem ersten Beitrag. Angesichts privater Verständigungsinitiativen und wegweisender Maßnahmen in der französischen Besatzungszone lasse sich schon zuvor eine greifbar neue Qualität kultureller Beziehungen sowie ein Kommunikationsgeflecht erkennen, das sich während der 1950er Jahre weiter verdichtet habe. Auch Ansbert Baumann, der die Gründungsphase des DFJW nachzeichnet, betont die Pionierrolle zivilgesellschaftlicher Organisationen, unterstreicht aber zugleich die tatkräftige Unterstützung durch staatliche Stellen und die besatzungspolitische Zielvorgabe einer demokratischen Umerziehung des Nachbarlandes. Für die 1960er Jahre analysiert Hans Manfred Bock die beidseitige Kompromissfähigkeit beim Aushandeln des Abkommens vom 5. Juli 1963 in einer politisch spannungsreichen Zeit, dann die Schwierigkeiten operativer Umsetzung, die wachsende Kritik an gestellten Weichen und apolitischen Haltungen im Jugendwerk, schließlich die sozio-kulturellen Impulse der Studentenbewegung beider Länder.

Mittelfristig mündete solch kritisches Hinterfragen in eine umfassende Reform, die Verwaltungsstruktur, Arbeitsweise und Selbstverständnis des DFJW betraf. Anschaulich und plausibel schildert Katja Marmetschke, die gemeinsam mit Hans Manfred Bock auch die Auswahlbibliographie am Ende des Bandes erstellt hat, die Überwindung der Krise und den Aufbruch seit 1973/74: admi-

nistrative und haushaltstechnische Neuorientierung, intensiviertere Kooperation mit Partnereinrichtungen, klarerer Kurs dank gestraffter Programmstruktur bei zugleich zielgenaueren und qualifizierteren Aktivitäten. Die 1980er Jahre, die François Beilecke umsichtig unter die Lupe nimmt, sahen das Jugendwerk in vergleichsweise ruhigeren Gewässern schwimmen, auch dank günstiger Vorzeichen auf der Ebene bilateraler Spitzenpolitik: Gern hoben Kommentatoren nun auf den verständigungspolitischen Modellcharakter ab. An Herausforderungen mangelte es François Beilecke zufolge allerdings nicht, und manche der sozio-ökonomischen und sozio-kulturellen sowie der europa- und weltpolitischen „tendances lourdes“ hätten bereits lange Schatten vorausgeworfen und das DFJW rasch eingeholt. Mit Ausführungen zum „Bilateralismus im Zeichen der deutschen Vereinigung, der Europäisierung und der Globalisierung“ schließt Hans-Manfred Bock den chronologischen Block des Bandes ab. Verschärfte und vermehrte Problemkonstellationen der 1990er Jahre, aber auch ein verändertes Umfeld durch den Auftritt weiterer Akteure des Deutsch-Französischen, hätten ein neuerliches Nachdenken über den eigenen Standort und zu erbringende Anpassungsleistungen erfordert, und dies bei rückläufiger Finanzausstattung. Dass das Jugendwerk solche Schwierigkeiten immer wieder positiv zu kanalisieren wisse, veranschauliche Dauer und Ausmaß des Engagements sowie den Anteil, den es als privilegierter Träger des deutsch-französischen Dialogs an einer gesellschaftlichen Grundlegung europäischer Integration reklamieren könne.

Den Reigen thematischer Längsschnitte beginnt Ulrich Pfeil, dessen Beitrag zur Integration der neuen Bundesländer in DFJW-Strukturen und -Aktivitäten das Spannungsverhältnis aufzeigt zwischen hohem Einsatz in der Nachwendezeit, ermutigenden Teilerfolgen und fortwährenden Hindernissen, im

Osten fest Fuß zu fassen. Kenntnisreich lässt dann Corine Defrance vier Jahrzehnte Universitätsaustausch im Rahmen des Jugendwerks Revue passieren, die sich in der Bilanz als erfolgreiches Navigieren zwischen ministerieller Instrumentalisierung und völliger Aufgabe eines nie prioritären Tätigkeitsfeldes darstellten. Kritisch zu kommentieren gelte es aber ständige Haushaltskürzungen für „Hochschulaustausch“ bei gleichzeitig unbefriedigter Nachfrage. Ein seltener thematisiertes, deshalb aber nicht weniger bedeutsames Feld hat André Koch bearbeitet. Hinweisen auf Unterschiede deutscher beziehungsweise französischer Sportstrukturen und -kulturen folgen Aussagen zum Sportverständnis des Jugendwerks, dann zu Inhalten und Etappen entsprechender Begegnungsprogramme.

Anne-Kathrin Auel berichtet über die 1975 auf den Weg gebrachte Künstlerförderung, die Spannweite des Angebots sowie die permanente Ausweitung und Verästelung geförderter Artikulationsformen auf der Grundlage eines zeitgemäß weiten Kulturbegriffs. Zielbestimmung – und darin unterscheidet sich das DFJW nicht von UNESCO, Europarat oder Europäischer Union – sei nie gewesen, eine einheitliche europäische Kultur zu schaffen, sondern das Bewusstsein für die kulturelle Vielfalt Europas zu fördern. Prägnant beleuchtet abschließend Carla Albrecht die multilateralen Ansprüche und Praktiken einer Institution mit binationalem Status: die Drittländerprogramme. Im Abkommen vom 5. Juli 1963 angelegt, von Beginn an vehement von Alfred Grosser eingeklagt, offenbart sich deren wachsende Rolle und Würdigung im Zeitverlauf, auch das Aufgreifen gedanklicher wie praktischer Erfahrungen durch die Europäische Wirtschaftsgemeinschaft, als diese sich seit den späten 1970er Jahren auf den Weg macht, konkretere kultur- und jugendpolitische Akzente zu setzen. Plausibel

arbeitet Carla Albrecht den Drahtseilakt gleichzeitiger Zusammenarbeit und Abgrenzung gegenüber Brüssel heraus, mit dem Ziel, eigene Handlungskorridore zu schaffen und eigenes Profil zu wahren. Immer mehr sei dabei das Unterstützen zivilgesellschaftlicher Akteure werdender Demokratien als zentrales Anliegen zutage getreten, etwa ab Mitte der 1970er Jahre in Spanien und Portugal oder seit den 1990er Jahren in Ost-, Mittel- und Südosteuropa.

Die Behandlung dieses oder jenes Tätigkeitsbereichs über die vorgestellten hinaus wäre sicher denkbar gewesen. Gewiss hätte eine Gesamtbilanz am Ende nicht geschadet. Die Beiträge des Themenblocks stünden dann nicht ganz so unvermittelt nebeneinander, und wesentliche, an verschiedensten Stellen erwähnte Strukturelemente 40-jähriger DFJW-Aktivitäten hätten noch einmal systematisch auf den Punkt gebracht werden können: die Dialektik relativer Abhängigkeit und relativer Autonomie gegenüber der „Großen Politik“ etwa, oder auch die Zeitgebundenheit jugendkultureller Programminhalte wie -strukturen und die Einbettung in ähnliche Diskussionen im nationalen und europäischen Rahmen. Wer aber weiß, mit welchem knappem Zeithorizont und mit welcher schwieriger Materiallage der Band zu kämpfen hatte, um pünktlich zum Jubiläum das Licht der Welt zu erblicken, kann nur den Hut ziehen vor allen Projektbeteiligten. Alles in allem liegt nun eine erste reflektierte Bilanz der Jugendwerksarbeit vor und ein verlässliches Fundament für weitere und weiter ausholende Studien zu angrenzenden Bereichen, denen das Buch zugleich als Inspirationsquelle dienen möge. Denn deutlich wird nicht zuletzt, wie produktiv es sein kann, sich (geschichts-)wissenschaftlich im Schnittpunkt von Politik, Zivilgesellschaft und Kultur zu bewegen.

DIETMAR HÜSER

Kunstaberachtung ohne nationale Scheuklappen

Alain Deligne: *La terre qui vit: peinture et savoirs chez Carl Gustav Carus*. Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2003, 214 S., 22,50 €

Die großen Ausstellungen eines künstlerischen Œuvres bieten bisweilen die Gelegenheit, das, was man 'schon immer' über den Künstler, seine Epoche und sein Land gedacht und gewusst hat, einer kritischen Prüfung zu unterziehen. Ist nicht zum Beispiel die Aussage, dass die französische Romantik den politisch engagierten Künstler hervorgebracht habe, die deutsche Romantik jedoch den unpolitischen Ästhet, ein allgegenwärtiger Topos im deutsch-französischen Dialog? Und wird die Gültigkeit dieser These nicht bezüglich aller Bereiche der Kunst, vor allem hinsichtlich der Literatur, aber nicht minder der Malerei behauptet? Die jüngste Delacroix-Retrospektive der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, die den französischen Künstler als wegweisenden Neuerer für die Moderne zeigte, bietet die Gelegenheit der kritischen Überprüfung eines geradezu klassischen deutsch-französischen Klischees: Dem Maler der berühmten „Liberté guidant le peuple“, der seit Baudelaires Huldigung als der Exponent schlechthin des romantischen Genies der französischen Malerei betrachtet wird, stellt man auf deutscher Seite gewöhnlich Caspar David Friedrich als Antipoden gegenüber, und während das berühmteste Gemälde Delacroix' zur Ikone der politischen und sozialen Umwälzungen des 19. Jahrhunderts avanciert, identifiziert man gewöhnlich das Werk Friedrichs mit melancholischen Naturbetrachtungen und dem Rückzug des Individuums in das Reich der Innerlichkeit. Dabei fügt sich dieser Gegensatz von engagierter Malerei und unpolitischer Kunst – oftmals allzu leicht und geschmeidig – in den zweifellos existierenden Unterschied zwischen deutscher und franzö-

sischer Romantik ein und belebt den Mythos einer fundamentalen Opposition zwischen französischer Zivilisation und deutscher Kultur.

Eine jüngst erschienene französischsprachige Studie zu dem weniger bekannten deutschen Romantiker Carl Gustav Carus (1789–1869), einem Zeitgenossen und Freund Caspar David Friedrichs, ermöglicht in diesem Bereich deutsch-französischer Vergleiche eine willkommene Differenzierung. In zwölf Kapiteln nähert sich Alain Deligne dem Arzt, Schriftsteller und Maler Carus an und analysiert dessen kunsttheoretische Schriften, vor allem aber seine Malerei in ihrem spannungsreichen Kontext: Carus' ganzes Wirken spiegelt den wachsenden Gegensatz zwischen dem ganzheitlichen Anspruch der Naturphilosophie Friedrich Schellings und, auf der anderen Seite, dem cartesianisch-rationalistischen Weltbild der sich entwickelnden (Natur-)Wissenschaften wider; letzteren verdankte der Arzt Carus seine berufliche Kompetenz, wohingegen der Philosoph und Künstler Carus sie als Angriff auf eine Weltanschauung betrachtete, welche seit der Goethezeit und den Humboldt'schen Reformen die wichtigsten Köpfe des deutschen Geisteslebens prägte. Unter Bezugnahme auf Carus löst Deligne den Begriff 'Weltanschauung' aus dem Kontext des politischen Diskurses und der propagandistischen Rhetorik des 20. Jahrhunderts und führt ihn auf eine Subjekt-Objekt-Relation zurück, in welcher der einzelne Mensch der Welt zunächst als staunender Betrachter gegenübersteht. Interessant wird Delignes Studie vor allem dadurch, dass hier aus französischer Perspektive eine profunde Auseinandersetzung mit dem cartesianischen Wissens- und Denkbegriff geführt wird, zu deren Kronzeuge der Romantiker Carus wird. Der Verobjektivierung der Welt durch das Cogito Descartes' setzt Carus eine ganzheitliche Betrachtung entgegen, eben die Anschauung der Welt und der Natur, der ein von menschlichem Planen unabhängiges

Eigenleben insinuiert wird (eine der wichtigsten theoretischen Schriften von Carus trägt den Titel 'Natur und Idee oder das werdende und sein Gesetz'). Zum Schlüsselbegriff für Carus' Naturbetrachtung, die sich ausdrücklich gegen jedwede cartesianisch inspirierte Verobjektivierung von Natur richtet, avanciert die Landschaft, und es ist fast wie eine Ironie der Geschichte, dass er dazu gerade von einem französischen Zeitgenossen inspiriert wurde: Als Carus im November 1834 in Dresden den Bildhauer David d'Angers mit dem Werk Friedrichs und mit Friedrich selbst bekannt macht, ruft der Franzose voller Bewunderung aus: „Voilà un homme qui a découvert la tragédie du paysage!“

Alain Delignes Studie zeigt in detaillierter Analyse, wie die Betrachtung einer als idealtypisch angesehenen Landschaft für Carl Gustav Carus zu einer Art Offenbarung dessen wurde, was sein philosophisches Vorbild Friedrich Schelling als Weltseele bezeichnete; durch Carus stieß die Landschaftsmalerei somit in eine Dimension vor, deren Neuheit ohne Übertreibung mit der 'Entdeckung' des Landschaftsbegriffs durch Petrarca auf dem Gipfel des Mont Ventoux verglichen werden kann. Dabei spiegelt Carus' programmatische Ablösung des traditionellen Begriffs 'Landschaftsbild' durch das Wort 'Erdlebenbild' sein ganzes Bestreben wider, im Abbild der (lebendigen, sich entwickelnden und nicht lediglich Objekt menschlicher 'Bearbeitung' seienden) Natur ein Sinnbild des Göttlichen zu sehen. Deline zeigt, wie Carus' anti-cartesianischer Furor allerdings die Kant'schen Kategorien bewusst ignoriert und unter dem 'Göttlichen' schlechthin alles subsumiert, was ihm als Gegenbild zur heraufziehenden wissenschaftlich-technischen Moderne erscheint. Spätestens hier wird Carus für Alain Deline zum typischen Vertreter seiner Epoche, der jedoch statt des vielzitierten klischeehaft-romantischen Rückzugs in die Innerlichkeit eine andere Alternative zu den Herausforderungen der Moderne propagiert –

eine Alternative nämlich, welche die Natur und das ihr innewohnende Göttliche gegenüber der menschlichen Ratio ins Recht zu setzen sucht und die Carl Gustav Carus unbefangen mit dem Attribut 'nordisch' versieht. Und spätestens hier wird die Gefahr deutlich, die aus einer so verstandenen Alternative erwächst, denn der nationalistischen Ideologisierung seiner Landschaftsmalerei ('Deutsche Landschaft' heißt eines seiner Gemälde) und seines Naturbegriffs hat Carus wenig entgegensetzen – allerdings stellt sich das Problem erst den Nachgeborenen, stirbt Carus doch ein Jahr vor dem deutsch-französischen Krieg, welcher das Kaiserreich an der Seine beendete und dasjenige an der Spree hervorbrachte, dem in seinem antifranzösischen Gründerzeit-Taumel jedes Mittel recht war, das 'deutsche Wesen' zu verherrlichen.

Am Beispiel des künstlerischen Dilettanten Carl Gustav Carus, der sich übrigens selbst als solchen im eigentlichen Sinne des Wortes sah, zeigt Alain Deline den Weg von den Höhen der von Schelling und den Brüdern Alexander und Wilhelm v. Humboldt geprägten deutschen Naturphilosophie in die Niederungen und Abgründe des Nationalismus – und er macht deutlich, dass dieser Weg nicht zwingend notwendig war, sondern einer Rezeption des künstlerischen Œuvres von Carl Gustav Carus geschuldet ist, die sich nicht auf die ästhetisch-philosophischen Ideen der Romantik einlassen, sondern aus ihnen lediglich politisches Kapital schlagen wollte. Dabei überzeugen die in der 'Conclusion' artikulierten Überlegungen zu den Voraussetzungen der Studie: Bei der Präsentation dessen, was für Carus das Erdlebenbild bedeutete – ein unübersetzbarer Begriff, dem der programmatische Titel des Buches geschuldet ist, – reflektiert der seit vielen Jahren an der Universität Münster lehrende Romanist und Philosoph Alain Deline seinen eigenen 'französischen' Blick auf die Landschaftsmalerei der deutschen Romantik und wagt die interessante These, dass echte oder vermeint-

liche nationale Eigentümlichkeiten nur von einem „supranationalen“ Standpunkt aus analysiert werden könnten: In einem Gebiet wie demjenigen der romantischen Malerei und ihrer nationalen Implikationen sei der Blick ‘von außen’ die Voraussetzung schlechthin für eine sinnvolle Auseinandersetzung: „mon travail ne prend sens qu’à partir du seuil minimum que représente le ‘franco-allemand’“ betont *Deligne* (vgl. S. 180) und gibt zu bedenken „que la théorie française du génie, utilisée idéologiquement, se prêterait au même jeu, indirect, de ‘patriotisation’“ (ebd.). Die französisch-distanzierte Interpretation des

Werkes von *Carl Gustav Carus* kann so zum Idealtypus einer Betrachtungsweise werden, die aus der deutschen Perspektive zum Beispiel das Werk *Eugène Delacroix* in den Blick nimmt: Die Malerei dieses ‘romantischen Genies’ erschiene somit als eine, welche nicht nur eine künstlerisch-ästhetische Rezeption auslöst und *Delacroix* als Wegbereiter der Moderne zeigt, sondern auch Interpretationen ausgeliefert ist, die an der politischen, ja nationalistischen Funktionalisierung von Kunst interessiert sind.

CLEMENS KLÜNEMANN

„Mein Leben mit Céline“

Lucette Destouches mit *Véronique Robert*: *Mein Leben mit Céline*. Aus dem Französischen von *Carina von Enzenberg*. Mit einem Nachwort von *Franziska Meier*, Piper Verlag, München 2003, 127 S., 14,10 €

„Die wahren Tänzerinnen, die geborenen, sind gleichsam aus Wellen gemacht!... nichts als rosiges Fleisch und Pirouetten!“ Ein Satz aus „Märchen für irgendwann“, einer wenig bekannten Erzählung von *Louis-Ferdinand Céline*, Frankreichs umstrittensten Schriftsteller der Moderne. Als *Céline*, der eigentlich *Destouches* hieß, 1936 die junge Tänzerin *Lucette* kennenlernt, steht diese am Beginn ihrer Karriere. Europa blickt bereits in den Abgrund. Hitler in Deutschland, Mussolini in Italien, in Frankreich regiert die Volksfront, in Spanien beginnt der Bürgerkrieg. Schlimmeres sollte folgen.

Lucette Destouches, Jahrgang 1912, erinnert sich im Gespräch mit ihrer jüngeren Freundin *Véronique Robert* an diese Zeit des Aufbruchs und Umbruchs, an ihre Jahre mit dem Arzt und Schriftsteller *Céline*, dessen Roman „Reise ans Ende der Nacht“ weltweit als eines der

bedeutendsten literarischen Zeugnisse der „Entre-deux-Guerres“-Epoche, also der Zwischenkriegszeit, gilt: „Erst drohten die Kommunisten, ihn umzubringen, später dann waren es die Juden. Wir erlebten die Massenflicht, das Gefängnis. Es wurde immer schlimmer, und in Meudon schließlich war er ständig todkrank. Wir hatten kein Leben wie alle anderen, wir wurden gejagt wie Ratten...“

Die alte Dame nimmt kein Blatt vor den Mund. Sie schont die anderen Frauen nicht, mit denen *Céline* zusammen war. Weder die Ehe mit *Edith Follet*, noch die Liaison mit der Amerikanerin *Elisabeth Craig*, ebenfalls eine Tänzerin, der *Céline* seinen großen Epoche-Roman gewidmet hatte. *Lucette* hat sie alle überlebt, auch ihren Mann, der in schrecklicher Armut 1961 stirbt, seine Frau in ihrer bizarren Umgebung in Meudon zurücklassend, in einem Haus vollgestopft mit altem Krempel, bevölkert von unzähligen Katzen und Hunden.

Die Frau fungiert als eine Art Sprachrohr *Célines*. Sie übernimmt seine Argumente, seine Verteidigung, auch seine Angriffslust gegen Gott und die Welt. Was ihn berühmt gemacht hat – eine bis dahin unbekannt

Sprache, in der er die normierte Syntax nach Belieben misshandelt und Kriegsgräuelt und Gemetzel, menschliche Niedertracht und Boshaftigkeit, aber auch den Egoismus und die Heuchelei des Bürgertums mit vulgärsten Schimpfkanonaden beschreibt – von all dem hat Lucette nicht viel mitbekommen. Sie konzentriert sich ganz auf ihren Tanz. Céline wollte dies auch so. Sein radikaler Pessimismus mit apokalyptischen Zügen, sein Blick auf den Menschen, dessen Natur ihm als ein einziger grausamer Dreck erscheint – so hat ihn seine Zeit erlebt und die Nachwelt als solitären Empörer kanonisiert.

Offen bleibt in den Erinnerungen der Lucette Destouches, wieso es 1937 bei Céline zum radikalen Bruch und zur Hinwendung zu einem äußerst aggressiven Antisemitismus kam. In seinem berühmten Pamphlet „Bagatelles pour un massacre“ plädiert er für die Ermordung der Juden. Ähnlich der Ton in dem Traktat „Les beaux draps“ und in „L'École des cadavres“ von 1941. Die Franzosen machen ihm nach dem Krieg in Abwesenheit den Prozess. Céline ist inzwischen mit

Lucette und seiner berühmten Katze Bébert über Sigmaringen und Berlin nach Dänemark geflohen, wo man ihn interniert und ins Gefängnis steckt. Nach seiner Rückkehr wollen die Franzosen zunächst nichts von ihm wissen. Heute aber entdecken sie ihn als einen der großen Romanciers und Erneuerer ihrer Sprache. Die Frage: War Céline Faschist? interessiert kaum noch. Auch ist mittlerweile erwiesen, dass Céline trotz seines rabiaten Rassismus sowohl Juden als auch Résistance-Kämpfer vor der Gestapo gerettet hat. Ernst Jünger hielt ihn für manisch, und André Gide, den Céline als „schwules arschloch“ beschimpfte, glaubte, seine antisemitischen Ausfälle seien ironisch gemeint. Wahr ist: Mit den Deutschen kollaboriert hat er nicht, eher hat er sie verachtet. Seiner Frau, die noch heute so hingebungsvoll von ihm erzählt, schrieb er einst ins Buch die Widmung: „Für Lucette Almonzor, an der Schwelle zum Leben noch so geheimnisvoll...“

WOLF SCHELLER

„Reise ans Ende der Nacht“ erstmals vollständig ins Deutsche übersetzt

Louis-Ferdinand Céline: *Reise ans Ende der Nacht*. Roman. Aus dem Französischen von Hinrich Schmidt-Henkel. Rowohlt-Verlag, Reinbek 2003, 736 S., 29,90 €

Vor zwei Jahren wurde aus Paris eine literarische Sensation gemeldet. Ein Antiquar aus der Seine-Metropole hatte in England das handschriftliche Manuskript von Célines berühmten Roman „Reise ans Ende der Nacht“ entdeckt. Fast 900 doppelseitig beschriebene Bögen zeigen den Schriftsteller Louis-Ferdinand Céline (1894 – 1961) als einen Fanatiker des Alltäglichen, des Details, der „kleinen Schicksale“ – mit schiefem Blick und berserkerhafter Angriffslust. Das Buch, das zu den

bedeutendsten Romanen des 20. Jahrhunderts gehört, liegt nun erstmals vollständig auf Deutsch vor, übersetzt von Hinrich Schmidt-Henkel, der dem Text auch seine sprachliche und politische Schärfe zurückgegeben hat. Die erste deutschsprachige Ausgabe, 1938 von einem Verlag in Mährisch-Ostrau verlegt, war von den Nazis seinerzeit massiv gekürzt worden. Denn auch den Deutschen erschien dieser Hassgesang auf die Zivilisation, auf den Krieg, auf das Militär so ungeheuerlich, dass sie das Buch trotz ihrer Sympathie für den später mit dem Faschismus liebäugelnden Autor nur in „gereinigter“ Fassung auf den Markt ließen. Soviel zur Vorgeschichte der „Reise“.

Der Roman erzählt von der Welt, dort, wo sie am finstersten ist. Bardamu, der Dragoner

Destouches, erlebt die Apokalypse auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs. Für *Céline* war es das einzige Thema, das er kannte und das er im Roman erstmals in gewaltigen Akkorden anschlägt: die Welt auf den Stoff herunterzubringen, aus dem sie gemacht ist – aus Wahnsinn, Mord und Fäkalien. Die Entdeckungsreisen in die verschiedenen Elendswelten, die der Arzt *Destouches* im Roman unternimmt, Bilder aus den afrikanischen Kolonien, aus Amerika und den Vororten von Paris, Bilder von Krankheit und Tod, eine Hassrevolte des geschriebenen Wortes, die sich vor allem auch gegen die westlichen Demokratien wandte, was *Céline* auch den Beifall der französischen Rechten eintrug.

Die deutsche Neuübertragung lässt erkennen, wie sorgfältig *Céline* am Text gearbeitet hat, wie die „Unbeirrbarkeit seines Stils“ (*Grass*), „die abrupte Abkehr vom klassischen Formwillen“ den Roman und seine Handlung vorantreiben. Sein Sprachstil kennt da keine Hemmungen und Bindungen, es ist die Umsetzung der gesprochenen Volkssprache, geboren aus dem Pariser Argot.

Das Buch hat unmittelbar nach seinem Erscheinen 1932 *Céline* praktisch über Nacht weltberühmt gemacht. Wer in späteren Jahren in *Céline* vor allem den antisemitischen Berserker sah, konnte sich auf die „Reise“ nicht berufen. Das Buch enthält keinerlei Ausfälle gegen die Juden. Allerdings gefällt sich der Autor in seiner zutiefst rassistischen Charakterisierung der Afrikaner. Man lese

dazu die Schilderung von *Bardamus* Aufenthalt in Fort Gono in der Kolonie *Bambola-Bragamance*. Hier verarbeitet *Céline* Erfahrungen, die er 1919 in Kamerun gemacht hat. Die Neger werden als „geil“ und „pervers“ bezeichnet, und solche Charakterisierungen kehren in *Célines* späteren Pamphleten wieder, wo sie allerdings auf die Juden angewandt werden, die der Autor mit den Negern in demagogischen Variationen gleichsetzt.

Der dem Roman vorangestellte Satz – „Die Reise, die wir hier machen, ist gänzlich imaginär. Darin liegt ihre Stärke“ – hatte also durchaus leitmotivische Funktion. Für *Céline* war die Wirklichkeit nicht wert, beschrieben zu werden – man musste sie zersprengen, in Bildern auflösen, in denen sich ihre Nichtigkeit und Erbärmlichkeit auf groteske Weise spiegeln. Typisch hierfür die Beobachtung des Arztes *Destouches* alias *Céline* am Bett seines todkranken Freundes *Léon*: „Mein Gefühl war wie ein Haus, das nur in den Ferien bewohnt wird. So was ist kaum bewohnbar. Und außerdem ist so ein Sterbender anspruchsvoll. Sterben genügt nicht. Man will auch Lust empfinden, wenn man verreckt, bei den letzten Atemzügen will man, dass es einem nochmal kommt, ganz unten am Fuße des Lebens, wenn die Adern schon voll Harnstoff sind...“ Was die Radikalität dieses „Stilmixes“ (*Schmidt-Henkel*) betrifft, so lässt diese Übertragung von *Célines* „Reise“ nichts zu wünschen übrig. Wer sich auf dieses Werk einlässt, muss mit dem Äußersten rechnen.

WOLF SCHELLER