

Kosmopolitische Bürgerkriegserinnerung in Luis de Castresanas *El otro árbol de Guernica* (1967)

Benjamin Inal (Gießen)

*La Guerra Civil es uno de los temas a los que la sociedad española se acerca cada vez más, especialmente desde los últimos años. Como la memoria está estrechamente vinculada a la construcción de identidades colectivas, la cuestión de qué aspectos y cómo se recuerda este pasado, tiene una dimensión conflictiva tanto en la época franquista como en la España democrática. Analizando la obra *El otro árbol de Guernica* (1967) de Luis de Castresana, este artículo procura indagar en la representación literaria de Gernika como ‚lugar de memoria‘. Se basa en la hipótesis de que el texto recurre al pasado con el objetivo de fomentar una identidad española que incluye todas las identidades regionales, como por ejemplo las de Catalunya y Euskadi. Sin embargo, el texto ofrece también una forma de lectura que trasciende la perspectiva particularista predominante durante el franquismo.*

Seit der Wende zum neuen Jahrtausend findet in Spanien eine sich weiter verstärkende Auseinandersetzung mit der jüngeren Vergangenheit – insbesondere den Spanischen Bürgerkrieg betreffend – statt, was sich am Beispiel der Exhumierung von Gefallenen des Bürgerkriegs verdeutlicht.¹ Auch in literarischen Texten ist die Auseinandersetzung mit und somit die Schaffung von Erinnerungsversionen, die den Spanischen Bürgerkrieg betreffen, beobachtbar. Romane wie *Soldados de Salamina* (2001) von Javier Cercas oder Dramentexte wie *Ay, Carmela* (1989) von José Sanchis Sinisterra wären in diesem Zusammenhang als bekannte Textbeispiele zu nennen. Doch nicht erst im demokratischen Spanien, sondern bereits während des Franquismus setzte – wenn auch oft mit einer u.a. zensorisch bedingten Vorsicht – die Behandlung von Bürgerkriegsthemen in literarischen Texten ein. In dem vorliegenden Beitrag soll anhand des Romans *El otro árbol de Guernica* von Luis de Castresana aus dem Jahre 1967 veranschaulicht werden, auf welche Weise zur Zeit Francos der Erinnerungsort Gernika, der maßgeblich durch die Bombardierung am 26. April 1937 geprägt wurde, literarisch verarbeitet wird.²

¹ Vgl. hierzu die website der *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica*, verfügbar unter <http://www.memoriahistorica.org> [Stand: 25.07.2010].

² Im Folgenden soll mit *Gernika* (baskische Schreibweise) der Erinnerungsort, der all seine ihn konstituierenden Aspekte impliziert, bezeichnet werden, während

Den folgenden Ausführungen liegt dabei die Annahme zugrunde, dass Vergangenheit in der Literatur, wie auch in anderen Medien, nicht abgebildet, sondern erst hervorgebracht, also konstruiert wird (vgl. hierzu exemplarisch Erll 2008, 391). Diese ‚Vergangenheits(re-)konstruktionen‘ folgen wiederum nicht objektiven Kriterien, sondern orientieren sich an gegenwärtigen Gruppenbedürfnissen, das heißt, sie sind auf das Engste gekoppelt an kollektive Identitäten.

Ein weiterer zentraler Ausgangspunkt für den vorliegenden Beitrag stellt die Deutung des Erinnerungsortes Gernika aus kosmopolitischer Perspektive dar. Das gedächtnistheoretische Konzept des ‚Erinnerungs-ortes‘ wurde terminologisch von Pierre Nora in seinem monumentalen Werk *Les lieux de mémoire* (1984-1992) geprägt und kann mit Etienne François und Hagen Schulze als „Kristallisationskern“ (François / Schulze 2005, 8), also als erinnerungskulturelle Verdichtung gefasst werden.³ Mit dem Begriff des Kosmopolitischen soll die dialektische Beziehung von Universalem und Partikularem, die für die Postmoderne charakteristisch ist, zum Ausdruck gebracht werden.⁴ Anschließend an

hingegen die spanische Schreibweise *Guernica* für die Bezeichnung für Picassos Gemälde reserviert wird.

³ Diesbezüglich ist hinzuzufügen, dass darunter sowohl physische Orte, Denkmäler und dergleichen als auch primär immaterielle Erinnerungsorte wie Lieder oder historische Ereignisse verstanden werden können.

⁴ Vgl. zum Begriff des ‚Kosmopolitischen‘ Beck / Levy / Sznajder 2004, Beck / Grande 2007 sowie Levy / Sznajder 2001. Mit letztgenannten Autoren kann konstatiert werden: „In der Zweiten Moderne verbindet der Kosmopolitismus das Universale und das Partikulare“ (Levy / Sznajder 2001, 16). Die Begriffe ‚universal‘ und ‚partikular‘, wie ich sie hier verwende, können auch mit dem – im weiten Sinne gefassten – Begriffspaar ‚lokal‘ – ‚global‘ übersetzt werden. Es handelt sich um relationale, nicht absolute Begriffe, die unterschiedliche Ebenen miteinander in Beziehung setzen. Eine lokale Ebene kann demgemäß partikular im Vergleich zu einer nationalen Ebene sein. Letztere jedoch kann als partikular in Bezug auf eine globale Ebene angesehen werden. Die Begriffe universal bzw. global sind dabei nicht holistisch zu fassen – im Sinne eines jeden Menschen oder jeden Staat umfassenden Ganzen –, sondern lediglich als umfassender anzusehen in Relation zu einer partikularen Ebene. Universalismus stellt eine Transzendierung im Verhältnis zu einer bestimmten, eingegrenzten Ebene dar, wie beispielsweise der nationalen Ebene, die in den Worten Robertsons (1997, 73) „paradigmatic of contemporary particularism“ ist. Hinzuzufügen ist, dass Universalismus eine

Robertsons Begriff der ‚Glokalisierung‘ geht es darum, auch im erinnerungskulturellen Bereich Transformationsprozesse einerseits in universaler, transnationaler Hinsicht zu fassen, andererseits aber auch die jeweils spezifisch lokalen oder partikularen Ausprägungen zu berücksichtigen (vgl. exemplarisch Robertson 1998). Der Erinnerungsort Gernika stellt für diese Dialektik ein paradigmatisches Beispiel dar.

1. Entwicklung des Erinnerungsortes Gernika vom Partikularen zum Universalen

Bis 1937 evozierte der Name Gernika das Bild der ‚Heiligen Stadt der Basken‘, denn der baskische Ort repräsentierte seit dem Mittelalter wie kaum ein anderer die baskischen Sonderrechte, die so genannten *fueros*, die seit dem Mittelalter in Bereichen der Wirtschaft und der Politik Gültigkeit besaßen. Darüber hinaus stand Gernika für die freiheitliche, basisdemokratische Tradition des Baskenlandes. So versammelten sich bei den *Juntas Generales de Bizkaia* vor der alten Eiche von Gernika über Jahrhunderte hinweg Vertreter der verschiedenen Kommunen Biskayas zu politischen Debatten und Entscheidungsfindungen. Direkt neben der Eiche wurde 1826 die *Casa de Juntas* errichtet, ein Parlaments- und Kirchengebäude, in dem noch heute der Ministerpräsident der autonomen Region *País Vasco*, der *lehendakari*, vereidigt wird. Gernika muss demgemäß im Zeitraum vor 1937 als ein in höchstem Maße baskischer und damit partikularistischer Erinnerungsort verstanden werden.⁵

Mit der Bombardierung der Kleinstadt während des Spanischen Bürgerkrieges am 26. April 1937 durch die deutsche Legion Condor und italienische Flugzeuge, durch die ca. 70 Prozent der Stadt zerstört wurden, veränderte sich jedoch die Semantik Gernikas. Dazu trug u.a. bei, dass der Angriff zeitnah ein starkes internationales Presseecho auslöste: Bereits am darauf folgenden Tag wurde auf den Titelseiten vieler europäischer Tageszeitungen über die Bombardierung berichtet und Anklage gegen Franco, Hitler und Mussolini erhoben.⁶ Es folgte ein wochenlan-

Konnotation von Homogenität, während hingegen Partikularismus eine der Alterität aufweist (vgl. auch hierzu ebd.).

⁵ Vgl. zur partikularen Symbolik Gernikas Luengo / Delgado 2006.

⁶ Hervorzuheben ist der britische *The Times*-Journalist George Steer, dessen Bericht am 28. April erschien (vgl. hierzu Oppler 1988). Steers Artikel ist online verfügbar

ger Pressekrieg mit Dementis auf deutscher und franquistischer Seite, in denen wiederum die Verteidiger der Republik beschuldigt wurden, die Stadt während ihres Rückzugs gesprengt zu haben. Für die semantische Transformation des Erinnerungsortes waren die internationalen Reporter, die noch am Abend des 26. Aprils von Bilbao nach Gernika fuhren, konstitutiv: „That Gernika is today synonymous with the indiscriminate slaughter of innocent victims is almost entirely due to the fact that international reporters were so close at hand“ (van Hensbergen 2005, 41).

Auch Pablo Picasso verfolgte die Berichterstattung über die Bombardierung sowie generell den Verlauf des Bürgerkriegs in der Pariser Tageszeitung *L'Humanité*. Picasso hatte bereits einige Wochen zuvor den Auftrag der spanischen republikanischen Regierung angenommen, ein großes Wandbild für den Eingangsbereich des spanischen Pavillons auf der Weltausstellung in Paris zu malen. Von den politischen Ereignissen in Spanien motiviert fertigte der Künstler aus Málaga sein berühmtes Werk *Guernica* in weniger als sechs Wochen an. Seine Entstehungsgeschichte spiegelt dabei in besonderer Weise das Spannungsfeld zwischen partikularen Interessen und universaler Symbolik wider.⁷ Denn mit großer Wahrscheinlichkeit veranlassten die Kämpfe innerhalb des linken Lagers der spanischen Volksfrontregierung Picasso dazu, die kommunistische Symbolik, die in seinem Gemälde zu Beginn noch enthalten war, z.B. die empor gestreckten Fäuste in der Fassung vom 11. Mai, wieder aus dem Bild herauszunehmen.⁸ Picasso verzichtete somit auf eine kämpferische Ikonographie, die eindeutig hätte erkannt und zugeordnet werden können. Sein Gemälde zeichnet sich stattdessen durch eine Polyvalenz aus, die sich nur schwerlich im Kontext eines partikularen politischen oder territorialen Rahmens deuten und instrumentalisieren

unter <http://www.timesonline.co.uk/tol/news/world/europe/article709301.ece> [Stand: 05.07.2010].

⁷ Zur Entstehungsgeschichte des Wandbildes vgl. Capelle 1989, 76-86 sowie Chipp 1988, 110-135.

⁸ Entscheidende Ereignisse in diesem Kontext waren die schweren Straßenkämpfe zwischen linken Gruppen in Barcelona zwischen dem 3. und 7. Mai als auch die Zuspitzung der Krise, die zur Auflösung von Francisco Largo Caballeros Regierungskoalition, an der erstmals auch anarchistische Gruppen beteiligt gewesen waren, und zur Machtübernahme der Kommunisten unter dem Regierungspräsidenten Juan Negrín am 17. Mai führte. Zum Zusammenhang der *Guernica*-Genese und den Maiunruhen vgl. Capelle 1989 und Ullmann 1993, 136f.

lässt, weshalb es zunächst von kommunistischer wie auch von baskischer Seite stark kritisiert wurde. In den Folgejahren wurde *Guernica* in vielen europäischen Städten sowie im *Museum of Modern Art* in New York ausgestellt und transzendierte somit auf der Rezeptionsebene die Grenzen des Baskenlandes und Spaniens. Diese Aspekte wie auch die pazifistische und antifaschistische Haltung Picassos gaben dem Gemälde und folglich auch dem Erinnerungsort Gernika eine universale Dimension, die ihn zu einem Synonym der Anklage gegen Krieg und Gewalt werden ließ, wie man mit den Worten van Hensbergens sagen kann: „Every community in the world that has suffered an appalling atrocity has become synonymous with Guernica the painting and Gernika the town [...]“ (van Hensbergen 2005, 5).⁹

Auch wenn heute Konsens bezüglich der vorherrschend universalen Symbolik Gernikas besteht, so sind doch Erinnerungskämpfe und Identitätskonflikte mit dem Erinnerungsort verbunden. Beispielsweise gibt der Ausstellungsort von Picassos Wandbild schon seit dem Spätfranquismus Anlass zu heftigen Diskussionen.¹⁰ Seit der Überführung nach Madrid im Jahre 1981 beanspruchen die Basken das Bild für sich, was in dem Slogan „Guernica Gernikara“ (dt.: ‚[Picassos] Guernica nach Gernika‘) zum Ausdruck kommt.¹¹

2. Literarische Repräsentation der Bombardierung von Gernika

Auch in anderen Medien, wie beispielsweise in literarischen Texten, wird der Erinnerungsort Gernika unterschiedlich gedeutet und somit variabel rekonstruiert. Im Sinne des Themas des vorliegenden Bandes ausgedrückt, kann von divergierenden Repräsentations- und somit Konstruk-

⁹ Einen guten Überblick zur Entwicklung der Symbolik Gernikas vom „baskischen Erinnerungsort *par excellence*“ (Mees 2003, 62) zur universalen ‚Stadt des Friedens‘ liefert Mees 2009.

¹⁰ Vgl. zu diesem Thema exemplarisch Rodríguez Fouz 2004.

¹¹ Seit 1997 verfügt die Innenstadt Gernikas über ein Keramik-Replikat des Gemäldes in Originalgröße, das den Untertitel *Guernica Gernikara* trägt und somit Zeichen der fortdauernden Einforderung des Werkes für das Baskenland und, damit verbunden, der divergierenden Deutungen des historischen Ereignisses ist (vgl. hierzu Ansotegi 1997).

tionsformen von Wissen um die Vergangenheit gesprochen werden.¹² Als Erinnerungsmedien schreiben sich literarische Texte in kollektive Gedächtnisse, genauer in kulturelle Gedächtnisse ein, um mit Jan Assmann zu sprechen.¹³ Sie tragen als solche zu einer an gegenwärtigen Interessen ausgerichteten Schaffung von Gedächtnisinhalten bei, die sich an den Bedürfnissen der jeweiligen Erinnerungsgemeinschaft orientiert und somit als Teil des Aufbaus bzw. der Affirmation kollektiver Identitäten zu betrachten ist.¹⁴ Gleichfalls können jedoch Erinnerungskulturen im Sinne eines Gegen-Erinnerns vorherrschende Erinnerungsversionen und Gedächtnisnarrative subversiv unterlaufen und dekonstruieren.¹⁵ Im Falle Gernikas ergibt sich dementsprechend ein Deutungsspektrum mit stellenweise stark politisch konnotierten Polen: In vielen Texten wird Gernika, oftmals unter intermedialer Bezugnahme auf Picassos *Guernica*, als universales Symbol der Anklage gegen Krieg und Gewalt dargestellt.¹⁶ In starker Abgrenzung dazu kann Gernika auf einer partikularen Ebene auch als Beispiel der Unterdrückung des baskischen Volkes semantisiert werden, das dann in den politischen Kontext einer noch immer währenden Beschneidung baskischer Grundrechte hineinprojiziert wird, wie das Beispiel des baskischen Nationalisten Joseba Elosegi mit seinem Werk *Quiero morir por algo* aus dem Jahre 1977 zeigt.¹⁷

¹² Auf die an gegenwärtigen Bedürfnissen orientierte Konstruktivität als eines der zentralen Merkmale kollektiver Gedächtnisse hat bereits Maurice Halbwachs hingewiesen: „[D]ie Erinnerung ist in sehr weitem Maße eine Rekonstruktion der Vergangenheit mit Hilfe von der Gegenwart entliehenen Gegebenheiten und wird im übrigen durch andere, zu früheren Zeiten unternommene Rekonstruktionen vorbereitet, aus denen das Bild von ehemals schon recht verändert hervorgegangen ist“ (Halbwachs 1967, 55f.).

¹³ Zur Literatur als erinnerungskulturelles Medium vgl. Neumann 2005 und Erll 2005. Zu den vielfältigen Arbeiten von Jan und Aleida Assmann zum kulturellen Gedächtnis siehe exemplarisch Assmann 1992.

¹⁴ Bezüglich des Zusammenhangs von Erinnerung und Identität sei auf Jan Assmann 1988 verwiesen.

¹⁵ Auf die Bedeutung von Gegen-Erinnern bzw. *counter-memory* gehen in Anschluss an Michel Foucault Jeffrey K. Olick und Joyce Robbins ein (vgl. Olick / Robbins 1998).

¹⁶ Beispielsweise in dem Dramentext *Guernica y después* (1987) von Francisco Torres Monreal.

¹⁷ Elosegi war als baskisch-republikanischer Kämpfer während der Bombardierung in Gernika und hielt seine Erlebnisse in seinem autobiographischen Roman *Quiero*

Im Folgenden soll auf das Werk *El otro árbol de Guernica* von Luis de Castresana eingegangen werden, das Lesarten sowohl auf einer partikular-franquistischen als auch auf einer gesamtspanischen, beide Seiten des Bürgerkrieges einschließenden Ebene zulässt.

3. Luis de Castresana: *El otro árbol de Guernica* (1967)

El otro árbol de Guernica gilt als wichtigstes Werk des Autors, der hierfür 1967 mit dem *Premio Nacional de Literatura Miguel de Cervantes* ausgezeichnet wurde. Darüber hinaus kam es zwei Jahre nach Erscheinen des Buchs zu einer Verfilmung des historischen und autobiographischen Romans durch Pedro Lazaga.¹⁸

Der Text erzählt die Geschichte des zehnjährigen Santi (Santiago Celaya), eines der baskischen *niños de la guerra*, die im Zuge der Bombardierungen baskischer Städte 1937 in das europäische Ausland evakuiert und somit in Sicherheit gebracht wurden. Zunächst kommt Santi nach Frankreich, wo er mit seiner jüngeren Schwester und anderen baskischen Kindern in einem Kinderheim untergebracht ist. Von dort werden sie nach einigen Monaten auf Gastfamilien in verschiedenen Ländern aufgeteilt, die sich um sie kümmern. Santi und seine Schwester bekommen eine jeweils eigene Gastfamilie in Brüssel zugewiesen. Zwischen Santi und seiner Familie, die sich Hoffnungen auf eine Adoption des Jungen macht, kommt es jedoch zum Bruch und Santi wird infolgedessen einem Kinderheim übergeben, wo er mit belgischen Kindern zusammenlebt. In der Folgezeit treffen weitere Kinder im Heim ein, zunächst baskische und später auch Kinder aus anderen Regionen Spaniens. Die Kinder von der iberischen Halbinsel entwickeln in dieser Umgebung einen starken Zusammenhalt und verteidigen sich gegen belgische Mitschüler_innen, einen belgischen Geschichtslehrer und eine Erzieherin, von denen sie sich ungerecht behandelt fühlen.

morir por algo fest. Darin geht er auch auf seine Protesttat ein, als er sich 1970 in San Sebastián vor den Augen Francos benzinübergossen anzündete, um auf diese Weise Franco die Bombardierung Gernikas symbolisch vor Augen zu führen.

¹⁸ Der autobiographische Roman spiegelt die Erfahrungen des 1925 im Baskenland geborenen Autors wider, der selbst als eines der *niños de la guerra* während des Krieges ausgeschifft worden war. Zur filmischen Inszenierung des Werkes vgl. de Pablo 2002, 29-34.

Der Erfolg des Romans *El otro árbol de Guernica*, der bis zum Ende des Franquismus bereits in der 14. Auflage erschienen ist – heute ist das Werk mittlerweile in der 35. Auflage verfügbar –, kann als Beispiel der Öffnung des Regimes gegenüber dem Tabuthema Gernika angesehen werden.¹⁹ Diese Öffnung impliziert u.a. die Lockerung der Zensurpraxis in manchen Bereichen, wenn auch nicht übersehen werden darf, dass diese in starkem Maße durch Kontingenz und Fluktuationen bestimmt war und sich nicht durch eine lineare Entwicklung nachlassender Zensurstrengung charakterisieren lässt.²⁰ Generell lässt sich jedoch ab Mitte der 60er Jahre, der so genannten Zeit der *apertura*, in vielen Bereichen von sich verändernden Rahmenbedingungen sprechen, die ein positives Klima auch hinsichtlich der literarischen Thematisierung von konflikthaften Bürgerkriegsthemen wie Gernika bedingten. Das neue Pressegesetz, *La ley de prensa* von 1966, oder auch die Inszenierung Francos als Friedenskonstrukteur und -bewahrer im Jahre 1964 im Zuge der *25 años de paz* können hierfür als Beispiele genannt werden.²¹

¹⁹ Zu Gernika als Tabuthema in der franquistischen Gesellschaft vgl. Cava Mesa 1996, 265-272.

²⁰ Neuschäfer betont, die Zensurpraxis habe ein „Auf und Ab“ dargestellt und sei gegen Ende des Franquismus eher strenger gehandhabt worden (vgl. Neuschäfer 1991, 45-47). Die kulturelle Liberalisierung habe seiner Meinung nach also nicht mit der gegen Ende der 60er Jahre einsetzenden wirtschaftlichen Liberalisierung Schritt gehalten (vgl. hierzu außerdem Neuschäfer 2005). Knetsch hingegen konstatiert die Entwicklung einer größer werdenden Toleranz in der Zensurpraxis mit dem Amtsantritt des neuen Informationsministers Fraga Iribarne 1962 und dem von ihm durchgesetzten neuen Pressegesetz von 1966. Sie hält jedoch in Bezug auf Angriffe auf das politische Dogma des Franquismus, insbesondere den Bürgerkrieg betreffend, fest: „Nach wie vor war eine kritische Auseinandersetzung mit der franquistischen Seite im Bürgerkrieg unmöglich“ (Knetsch 1999, 218; vgl. zur Zensurpraxis ebd., 205-218). Bezüglich der Zensurstrengung gegenüber Pablo Picasso und seinem Werk zeichnet van Hensbergen nach, wie einerseits für den Beginn der 60er Jahre eine generelle Öffnung im Umgang mit der Person Picassos und auch seinem Werk *Guernica* beobachtbar ist, die Bücherzensur betreffend jedoch eine schwer nachvollziehbare Logik vorherrschte, die manche Bücher verbot, während andere, wesentlich kritischere Werke veröffentlicht wurden (van Hensbergen 2005, 239f.).

²¹ Zur *apertura* während des Franquismus vgl. Tusell (2007, 375-383) sowie zur pazifistischen Inszenierung Francos exemplarisch den von José Luis Sáenz de Heredia produzierten Film *Franco, ese hombre* (1964).

Im Text Castresanas ist der Name Gernika bzw. Guernica zwar stets nur in Verbindung mit dem ‚Baum von Gernika‘ aufzufinden, so dass somit explizit ausschließlich auf die *fuero*-Symbolik des Erinnerungsortes rekurriert wird. Jedoch thematisiert der Text die Gefahr, die von den franquistischen Luftbombardements ausging, eindrücklich, indem beispielsweise Santis gefühlte Angst und Schutzlosigkeit angesichts der Fliegerangriffe mehrmals analeptisch zur Darstellung gebracht wird.²² Somit kann in Verbindung mit der Nennung des Tabuthemas Gernika im Titel des Werkes von einem *Novum* in der Auseinandersetzung mit der Zerstörung der baskischen Kleinstadt gesprochen werden. Corrales Egea zufolge schreibt Castresana im Vergleich zu anderen Autoren, die den Bürgerkrieg in ihren Werken bis dahin thematisierten, „[...] de forma más directa, más frontal, incluso con un tono *denunciador*“ (Corrales Egea 1977, 207).

Doch wie ist das Werk vor dem dargelegten Hintergrund zu deuten? Welche Semantik wird dem Erinnerungsort Gernika zugeschrieben und welche Erinnerungsgemeinschaft wird dadurch bedient? Auf welche Weise wird die Bombardierung der Kleinstadt thematisiert? Können kritische Lesarten bezüglich des Bürgerkriegs aus dem Text extrahiert werden oder ist die Darstellung ausschließlich regimekonformistisch, wie es ein *Premio Nacional de Literatura* aus dem Jahre 1967 erwarten ließe?

Auch wenn die rezeptionsseitige Vielfalt an Lesarten nicht einseitig auf eine unterstellte Autorintention reduziert werden soll, so finden sich doch unverkennbar Entsprechungen zwischen dem eigentlichen Text und den paratextuellen Angaben des Autors. Dieser beschreibt seinen Text im Prolog als „[...] novela de esperanza española y una declaración de amor a Vizcaya“ (Castresana 1968, 5). Er sei geschrieben „[...] con la esperanza de lo que une y no con la pasión de lo que separa“ (ebd., 5). Hier wird bereits deutlich, was sich im Verlauf der Textlektüre an verschiedenen Stellen aufdrängt: der Versuch, die verschiedenen Regionen Spaniens mit ihren jeweiligen Eigenheiten sowie die beiden unversöhnten Lager des Spanischen Bürgerkrieges unter dem Dach des spanischen Nationalstaates zu vereinen.²³ Wie an den folgenden Textbeispielen zu

²² Vgl. folgende Textstellen, in denen auf die Bombardierungen eingegangen wird, Castresana 1968, 13; 26; 48f.; 52; 87; 107f.; 188; 195.

²³ Dieses Leitmotiv der Einigung, das Castresana seinem Text zuschreibt, muss auch in Hinblick auf die innenpolitischen Entwicklungen in Spanien, also hinsichtlich

sehen sein wird, kann der Text dahingehend gelesen werden, dass er Erinnerungsversionen schafft, die gleichermaßen Basken, Katalanen oder Spanier wie auch Verteidiger und Gegner der Zweiten Republik bedienen und somit eine kollektive nationalstaatliche Identität konstruieren, die alle genannten Parteien und Bevölkerungsgruppen mit einschließt.

Die Kinder werden im Roman „estos vizcainitos, estos españolitos de Alseberg“ (ebd., 6) genannt und, obwohl es sich zu Beginn um eine homogen baskische Gruppe handelt, als Spanier und ihre Erinnerungen an die Heimat als Erinnerungen an Spanien dargestellt. Die baskische Kultur findet durchaus ihre Repräsentation, beispielsweise in der Baskenmütze, die für den Protagonisten Santi einen hohen symbolischen Wert besitzt, jedoch wird sie nicht in Abgrenzung zur spanischen Kultur aufgefasst, sondern als Teil dieser und somit konform zur unifizierenden zentralistischen Auffassung Spaniens von Seiten des Franco-Regimes.²⁴ So geht auch beim Fußballspielen der Regionalpatriotismus der Kinder in der Einheit der spanischen Mannschaft auf. Die Kinder verteidigen ihre jeweiligen regionalen Fußballvereine aus Bilbao, Barcelona, Valencia, Madrid etc. Diese Teile ordnen sich dann jedoch dem Ganzen der Mannschaft unter, die unter dem Namen „España“ (ebd., 180) gegen die belgischen Kinder spielt. Hier wird ein Inklusionsschema deutlich, das regionale Autonomie und Eigenheit einer übergeordneten, nationalstaatlich kohärenten Einheit unterordnet.²⁵

Wie bereits erwähnt, liefert der Text auch Hinweise auf den Versuch der Einigung der beiden Bürgerkriegsparteien. Der Bürgerkrieg wird im

der Frage nach regionaler Autonomie bzw. separatistischen Tendenzen in den peripheren Regionen Spaniens kontextualisiert werden. Die 1959 gegründete ETA (*Euskadi Ta Askatasuna*; dt.: Baskenland und Freiheit) begann ihre ersten Anschläge 1960 bzw. 1961 und zwang das Regime im Laufe der 60er Jahre zu einer Annäherung an das Baskenland.

²⁴ Nach der Trennung von seiner Schwester stellt die Baskenmütze für Santi die symbolische Repräsentation seiner baskischen Heimat dar: „[L]a boina le parecía como una proclamación de su identidad [...]“ (Castresana 1968, 155).

²⁵ Die Inklusionslogik, die im Werk für den gesamten spanischen Nationalstaat gilt, wird hier, bezogen auf das Baskenland, deutlich: „Para Santi, Ugarte había sido siempre su aldea, Baracaldo su pueblo y Bilbao su ciudad. No admitía ninguna rivalidad entre estos amores porque eran como diversos grados de parentesco y por cada uno de ellos sentía Santi un afecto que en nada disminuía el afecto que sentía hacia los otros dos“ (ebd., 50).

Roman aus nationalstaatlich-spanischer Perspektive heraus gedeutet. Seine Darstellung erfolgt unspezifisch als allgemeiner Krieg und es wird keine Dichotomie von Tätern und Opfern bzw. Aufständischen und Verteidigern der Republik herausgearbeitet.²⁶ Das Werk suggeriert auch nur in sehr vager Weise, welche Implikationen der Sieg Francos für die baskische Heimat der meisten Kinder hat. Stattdessen erhält der franquistische Sieg im Bürgerkrieg dadurch eine positive Konnotation, dass er den Kindern Hoffnungen auf eine baldige Rückkehr nach Spanien macht (vgl. exemplarisch ebd., 46). Die Konsolidierung des Franco-Regimes wird somit gleichgesetzt mit einem Ende des Leidens, des Blutvergießens und dem Beginn einer friedlicheren Zukunft, in der alle spanischen Familien wiedervereint sein würden:²⁷ „Cuando nos vayamos [...] todo será como tenía que ser: las familias unidas y no separadas, los españoles en paz con los españoles [...]“ (Castresana 1968, 191).

Diese ‚unschuldige‘ und ‚naive‘ Sicht auf den Bürgerkrieg wird im Roman perspektivisch legitimiert. Durch eine konstante interne Fokalisierung wird die Geschichte zu einem großen Teil aus der Perspektive des Protagonisten Santi vermittelt, der, wie die anderen Kinder, bedingt durch sein Alter den Konflikt des Bürgerkrieges nicht versteht und sich somit in gewisser Hinsicht durch politische Neutralität auszeichnet.²⁸ Demgemäß entwickelt Santi eine starke Ablehnung gegen Krieg im Allgemeinen, ohne nach Verantwortlichkeiten zu fragen.²⁹ In Analogie zu

²⁶ Inwieweit von einem Nicht-zur-Sprache-Bringen des implizit Gesagten bzw. von einer totalen Unbestimmtheit bezogen auf den Bürgerkrieg gesprochen werden kann, zeigt die Antwort von Santis Vater auf die Frage, wann sein Sohn zurückkehren würde: „No sé. [...] Depende. Cuando *esto* acabe“ (ebd., 11; Hervorhebung BI).

²⁷ Diese Darstellung entspricht dem Bemühen des Regimes ab 1964, von einer Kriegs- und Siegesrhetorik zu einer Friedens- und Entwicklungsrhetorik überzugehen und Franco als ‚creador de la paz‘ zu präsentieren (vgl. hierzu Bernecker 2010, 257-260).

²⁸ Vgl. hierzu: „No sabían muy bien qué se debatía en aquella guerra, ni por qué había estallado, ni por qué habían luchado. La política era como trabajar, como fumar, como mandar o como ir al café o a la taberna: cosa de hombres“ (Castresana 1968, 187).

²⁹ Santis entschieden pazifistische Haltung klagt auch im Angesicht des drohenden Zweiten Weltkriegs nicht die faschistische Seite, sondern allgemein die männliche Erwachsenenwelt an (vgl. ebd., 114; 205).

der mangelnden expliziten Thematisierung der Verliererschicksale und der Verantwortung für den Bürgerkrieg kann die Deutung desselben als ‚Bruderkrieg‘, an dem beide Seiten Schuld trügen, gesehen werden. In diesem Sinne betet Santi nachts dafür,

[...] que nunca más la política enfrentase en las trincheras a hermano contra hermano, que nunca más hubiese otra guerra en España, y que si alguna vez la había que no lucharan los españoles entre sí, sino contra gentes de otras naciones. (Ebd., 133)³⁰

Castresanas Thematisierung von Bürgerkriegserinnerung weist demnach Züge auf, welche auch für die durch einen ‚Pakt des Schweigens‘ (*pacto de silencio*) gekennzeichnete Übergangsphase zur Demokratie charakteristisch waren:³¹ Es wird nicht namentlich nach spezifischer historischer Schuld und Verantwortung gefragt, da darin die Gefahr gesehen wird, die beiden Lager neuerlich zu entzweien. Diese Annahme der Kollektivschuld geht jedoch auf Kosten einer adäquaten Erinnerungskultur für die Verliererseite des Bürgerkrieges, deren erlittenes Leid in der franquistischen Siegererinnerungskultur unterdrückt worden war. Vor dem Hintergrund der jüngsten Entwicklungen in der Aufarbeitung der Bürgerkriegsvergangenheit ist evident geworden, dass diese Form des Umgangs mit der Vergangenheit die beiden Lager nur ungenügend einander anzunähern vermag.

Wenn auch die Frage nach historischer Schuld und Verantwortung ausgeblendet wird, so lässt der Roman auch eine Lesart zu, die die partikular-franquistische Konzeption der Bürgerkriegserinnerung übersteigt. Das Leid der Kinder und ihrer Familien, das beispielsweise in einigen Rückerinnerungen Santis zum Ausdruck kommt, stellt das Leid der Republikaner als Folge des militärischen Putsches der Franquisten dar. Dementsprechend wird von einem baskischen Jungen erzählt, der mit dem tragischen Tod seines Vaters, der an der Front gefallen war, umzugehen lernen muss. Darüber hinaus wird im Werk Castresanas implizit

³⁰ Mit der Auffassung einer Kollektivschuld beider Lager für den Bürgerkrieg, der als ‚Bruderkrieg‘ (*guerra fratricida*) interpretiert wird, greift Castresana bereits die Deutung, die während der Transition vorherrschend war, in einer Zeit vorweg, in der der Bürgerkrieg noch immer als ‚heiliger Krieg‘ (*guerra santa*) gegen Kommunismus und Liberalismus sowie für die ‚ewigen Werte Spaniens‘ begriffen wurde (vgl. hierzu Bernecker / Brinkmann 2006, 234-236).

³¹ Vgl. zum *pacto de silencio* während der *transición* ebd., 242-246.

deutlich, dass die Kinder vor der Grausamkeit der Kriegsführung Francos in Sicherheit gebracht werden mussten, zum Beispiel wenn am Anfang des Romans der Vater Santi einen der Gründe dafür nennt, warum er das Baskenland verlassen muss: „[S]on más frecuentes los bombardeos [...]“ (Castresana 1968, 26). Darüber hinaus schildert Santi seine Erinnerungen an die unheilvollen Momente im Luftschutzbunker während einer Bombardierung oder erinnert sich während eines Gewitters an die Bomben (vgl. ebd., 48; 59).

Somit schreibt sich das Werk nicht nur in eine partikuläre Siegererinnerungskultur ein, sondern thematisiert auch die Opferperspektive. In anderen Worten: Die partikuläre franquistische Perspektive wird insofern durch eine universalere transzendiert und erweitert, als eine Erinnerungsversion geschaffen wird, welche die beiden Lager des Bürgerkriegs berücksichtigt.³² Damit setzt Castresana die seit Ende der 50er Jahre aufkommende Literatur fort, die auf stellenweise subtile und indirekte Weise versucht, Bürgerkriegsthemen auch aus republikanischer Sicht literarisch zu verarbeiten. Während auf allgemeiner gesellschaftlicher Ebene die franquistische Deutung und Erinnerung an den Bürgerkrieg oktroyiert und jegliche Thematisierung von Opferschicksalen auf Seiten der Verteidiger der Republik unterdrückt wurde, gelangen in literarischen Werken bereits früh Versuche, den Bürgerkrieg auch aus republikanischer Perspektive zu thematisieren und gleichzeitig die literarische Zensur zu umgehen.³³ *El Jarama* von Rafael Sánchez Ferlosio sei diesbezüglich als bekanntes Beispiel zu nennen. Der 1956 erschienene Roman, der u.a. den *Premio Nadal* erhielt, stellt einen der erfolgreichsten literarischen Texte der 50er Jahre dar und bezieht sich im Titel – gleichermaßen wie Castresanas Buch – auf ein Bürgerkriegsthema, die Schlacht am Fluss Jarama, bei der über 40000 Menschen umkamen.³⁴ In den Gesprächen der Jugendlichen, die von Madrid aus einen Ausflug zum Fluss Jarama unternehmen, bleibt dieses Thema zwar marginal. Jedoch wird – nicht zuletzt bedingt durch den Titel – eine leserseitige historische Kontextualisierung und somit eine Erinnerung der Bürgerkriegsvergangenheit angeregt.

³² Die universale Dimension ist hier also auf den spanischen Kontext beschränkt und nicht transnational aufzufassen.

³³ Einen ausgezeichneten Überblick über die Erinnerungspolitik während des Franquismus geben Bernecker / Brinkmann 2006, 151-189.

³⁴ Vgl. zur Einführung in *El Jarama* Wittschier 1993, 269f.

Auch in Ana María Matutes Roman *Primera memoria* aus dem Jahre 1959, der den *Premio Nadal* erhielt, wird die Sicht der Besiegten des Bürgerkrieges zur Darstellung gebracht. Die Protagonistin Matia berichtet rückblickend von ihren Bürgerkriegserlebnissen aus den Jahren 1936 / 1937 aus ihrer damaligen Perspektive als 14-Jährige. Wie bei Santi im Roman Castresanas werden somit konflikthafte historische Themen literarisch inszeniert, indem auf die ‚unschuldige‘ Perspektive eines Kindes zurückgegriffen wird.³⁵

El otro árbol de Guernica schreibt sich somit in eine konkrete literarische Tradition ein und kann durch die Darstellung beider Lager als ein zaghafter Versuch der Versöhnung zwischen den beiden Bürgerkriegsparteien gelesen werden. Mit Ulrich Beck ließe sich sagen, dass dem Roman implizit eine Dimension reziproker Anerkennung inhärent ist, worin er eines der Hauptmerkmale und eine der Hauptchancen kosmopolitischen Erinnerens sieht (vgl. Beck / Levy / Sznajder 2004, 464f).

Das Bestreben, zu vereinen, das de Castesana in seinem Vorwort angibt, beschränkt sich jedoch auf die Romanfiguren spanischer Herkunft. Der Versuch der Inklusion der verschiedenen Regionen Spaniens und seiner Bewohner geht einher mit einer Abgrenzung nach außen, deren Trennlinie die des spanischen Nationalstaates darstellt. An unterschiedlichen Stellen des Romans wird eine starke Differenz zwischen den belgischen und den spanischen Kindern herausgearbeitet, z.B. wenn bezüglich Santi, der als einziger spanischer Schüler auf eine belgische Schule geht, konstatiert wird: „[É]l no era como los demás estudiantes del Ateneo“ (Castresana 1968, 156). Diese Differenz wird darüber hinaus durch die Verleumdungen des belgischen Geschichtslehrers betont, der, ganz im Sinne der *leyenda negra*, Spanien als ein unterentwickeltes und barbarisches Land darstellt. Santi lehnt jedoch energisch jegliches Urteil über das Wesen Spaniens von außen ab, wobei im folgenden Zitat, wie auch an anderen Stellen im Roman, auf syntaktischer Ebene eine Aufzählung verschiedener Regionen Spaniens in paralleler Struktur und durch eine

³⁵ Zum Roman Matutes vgl. exemplarisch Zahareas / Moix 1999, 469-473. Im Gegensatz zu den genannten Texten wurde der Bürgerkrieg von Beginn an auch in zahlreichen Romanen aus Sicht der Sieger regimekonform literarisch dargestellt (vgl. hierzu beispielsweise Schmolling 1990).

polysyndetische Reihung beobachtbar ist, die schließlich aufgeht in der semantisch übergeordneten Region Spaniens:³⁶

[P]ero que los extranjeros se convirtiesen en jueces de España le parecía a Santi que era como si invadiesen y pisoteasen las intimidades de Vizcaya y de Castilla, de Galicia y de Cataluña, de Andalucía, de Extremadura y de todas las tierras y las gentes de España. (Ebd., 158f.)

Im Sinne konstruktivistischer Nationalismustheoretiker wie Eric Hobsbawm, der von *invented traditions*, oder Benedict Anderson, der von *imagined communities* spricht, kann dem Werk hier ein Beitrag zum Konstitutionsprozess einer nationalstaatlichen Identität zugeschrieben werden.³⁷ Im Text Castresanas wird dies beispielsweise durch das Verfahren der Abgrenzung und Exklusion nach außen, etwa der belgischen Kinder beim Fußballspielen, und der Homogenisierung nach innen, also der einzelnen Regionen innerhalb des spanischen Staates, deutlich.³⁸

Es bleibt die Frage zu klären, wie im Text der Erinnerungsort Gernika semantisiert wird. Im Titel des Werkes wie auch im eigentlichen Text wird der Name Gernika (bzw. Guernica) ausschließlich in Verbindung mit dem ‚Baum von Gernika‘ genannt, wie die Kinder die Eiche vor dem Heim, in dem sie in Belgien untergebracht sind, nennen. Diese repräsentiert in besonderem Maße die Sonderrechtssymbolik, d.h. die partikulare Symbolik, die vor der Bombardierung der Stadt und der Entstehung von Picassos Wandgemälde vorherrschend war. Dem weiter oben dargelegten Schema folgend, wird diese regionale Charakteristik und Besonderheit einer gesamtspanischen Kultur einverleibt. Demgemäß wird der Baum als einer der „grandes nexos de unión de todos los chicos españoles“ (Castresana 1968, 141) beschrieben.³⁹ Explizit rekurriert der Text

³⁶ Für weitere Beispiele der genannten syntaktischen Struktur, in der ‚Spanien‘ als Hyperonym und einzelne Regionen diesem als Hyponyme untergeordnet werden, vgl. Castresana 1968, 157; 192.

³⁷ Die genannten Autoren fassen Nationen nicht als naturgegeben auf, sondern als Konstrukte, die intentional geschaffen werden, wobei Anderson die Bedeutung von Schriftmedien für diesen Konstruktionsprozess besonders betont (vgl. Hobsbawm / Ranger 1988 sowie Anderson 2005).

³⁸ Aleida und Jan Assmann (1990, 27) zufolge vollzieht sich Gruppenbildung „[...] in dialektischer Verbindung von Abgrenzung nach außen und Einigung nach innen. *Erzeugung von Identität bedeutet notwendig zugleich Erzeugung von Alterität*“.

³⁹ Darüber hinaus wird der belgische Junge André unter dem Baum von Gernika umgetauft und erhält den *spanischen* Namen Andrés. Ferner beraten die Kinder un-

also nur auf die partikulare Symbolik Gernikas. Nichtsdestotrotz werden die Gefahr und die Schrecken, die von Luftbombardements ausgehen, an vielfachen Textstellen zum Ausdruck gebracht. In Verbindung mit der Nennung Gernikas im Titel⁴⁰ können somit implizit auch Anspielungen auf die Bombardierung Gernikas herausgelesen werden, deren universale, pazifistische Symbolik durchaus in Einklang mit der im Vorwort geäußerten Autorintention zu sehen wäre. Es lässt sich an dieser Stelle nur darüber mutmaßen, dass auf einen expliziteren Rekurs auf die Bombardierung der Kleinstadt wegen des Konfliktpotentials, das die Frage nach der Autorschaft der Bombardierung oder die Bewertung von Pablo Picasso und seinem Werk noch im Spätfranquismus implizierte, verzichtet wurde.

4. Fazit

El otro árbol de Guernica kann in dem Sinne als kosmopolitisch gelesen werden, als dass einerseits partikulare Positionen franquistischer Politik im Werk repräsentiert und somit geschaffen werden, andererseits diese aber unterlaufen werden durch literarische Darstellung der Verliererschicksale des Spanischen Bürgerkriegs, deren Thematisierung in den Anfangsjahren des Franquismus vollständig unterdrückt worden war. Der Roman produziert dementsprechend Vergangenheitsversionen, die der Affirmation und dem Aufbau einer je nach Lesart bestimmten kollektiven Identität dienen. Vordergründig schreibt sich der Roman einem franquistischen Verständnis einer nationalstaatlichen spanischen Identität ein, unter die sich regionale und lokale Kollektividentitäten unterordnen. Das Werk richtet sich also gegen Tendenzen regionaler Autonomie und Separatismus z.B. in Katalonien und dem Baskenland. Gleichzeitig wird

ter dem Baum, wie sie auf die Verleumdungen und Anschuldigungen gegen *Spanien* und die *Spanier* von Seiten der Belgier reagieren können (vgl. Castresana 1968, 128; 137).

⁴⁰ Dem Namen Gernika kann, um ein Theorem Astrid Erlls aufzugreifen, eine *cue*-Funktion zugesprochen werden, was die Bedeutung der Nennung Gernikas im Buchtitel unterstreicht. *Cues* wecken bzw. rufen konkrete und eindeutige Erinnerungsversionen ab, im Falle Gernikas also seit 1937 mehrheitlich die Erinnerung an die Bombardierung und an Picassos *Guernica*, die die partikulare Symbolik im Laufe der Jahre überlagert hat (vgl. hierzu Erll 2005, 254-256).

eine differenzierte Darstellung der Bürgerkriegsvergangenheit vermieden, d.h. es werden Erinnerungsversionen unterdrückt, die zu einer Schuld- aufrechnung und somit auch Spaltung in der spanischen Gesellschaft führen könnten. Andererseits werden jedoch auch Verliererschicksale und implizit das Grauen und das Unrecht, das von dem franquistischen Putsch ausging, thematisiert.

Grundsätzlich wird auf das Tabuthema Gernika Bezug genommen. Der Roman reaktualisiert und -semantisiert den Erinnerungsort jedoch nicht in seiner universalen pazifistischen Dimension. Einen Verweis auf die Bombardierung Gernikas oder Picasso und sein Werk sucht man vergeblich. Dementsprechend wird nur auf die partikuläre Symbolik Gernikas aus der Zeit vor dem April 1937 rekurriert. Diese wird aus ihrem Kontext baskischer Autonomie und Eigenständigkeit herausgelöst und einem franquistischen Verständnis regionaler Eigenheiten innerhalb des spanischen Staates untergeordnet. Doch auch in Bezug auf die Deutung des Erinnerungsortes Gernika ist auffällig, wie häufig die Gefahr der Bombardierungen durch Flugzeuge evoziert wird und somit die Bombardierung von Gernika je nach Textrezeption zumindest unterschwellig, ohne explizit genannt zu werden, zum Thema wird. In der dargelegten Mehrdeutigkeit kann der Roman somit als Schritt der Annäherung an die Verliererseite des Bürgerkriegs verstanden werden. Was jedoch die kulturelle Liberalisierung in Bezug auf die Zensurpraxis angeht, so muss aufgrund der Kontingenz des zensorischen Umgangs mit literarischen Texten während des Franquismus die Frage offen bleiben, ob ein *Premio Nacional de Literatura*, der den Namen Guernica im Titel trägt, einige Jahre zuvor vorstellbar gewesen wäre.

Bibliographie

- Anderson, Benedict R. (2005): *Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Frankfurt a.M. u.a.: Campus-Verlag.
- Ansotegi, M. José (1997): „La villa foral recupera el lema ‘Guernica’ Gernikara para llevar la obra de Picasso a su localidad“, in: *El Correo*, 22.06.1997, 8.
- Assmann, Jan (1988): „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: Assmann, Jan / Hölscher, Tonio (Hgg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 9-19.
- Assmann, Jan (2002): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck.

- Assmann, Jan / Assmann, Aleida (1990): „Kultur und Konflikt. Aspekte einer Theorie des unkommunikativen Handelns“, in: Assmann, Jan / Harth, Dietrich (Hgg.): *Kultur und Konflikt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 11-48.
- Beck, Ulrich / Grande, Edgar (2004): *Das kosmopolitische Europa. Gesellschaft und Politik in der Zweiten Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Beck, Ulrich / Levy, Daniel / Sznajder, Natan (2004): „Erinnerung und Vergebung in der Zweiten Moderne“, in: Beck, Ulrich / Lau, Christoph (Hgg.): *Entgrenzung und Entscheidung: Was ist neu an der Theorie reflexiver Modernisierung?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 440-468.
- Bernecker, Walter L. (2010): *Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert*, München: C.H.Beck.
- Bernecker, Walther L. / Brinkmann, Sören (2006): *Kampf der Erinnerungen. Der Spanische Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft 1936-2006*, Nettersheim: Graswurzelrevolution.
- Capelle, Ruth Marie (1989): „Die Bedeutung der Maitage in Barcelona in der ikonographischen Entwicklung von Picassos *Guernica*“, in: Held, Jutta (Hg.): *Der Spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste*, Hamburg: Argument-Verlag, 76-94.
- Castresana, Luis de (1968): *El otro árbol de Guernica*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- Cava Mesa, María Jesús (1996): *Memoria colectiva del bombardeo de Gernika*, Gernika-Lumo / Bilbao: Gernika Gogoratzuz / Bakeaz.
- Chipp, Herschel B. (1988): *Picasso's Guernica. History, Transformations, meanings*, Berkeley [u.a.]: University of California Press.
- Corrales Egea, José (1977): „Presencia de la guerra en la novela española contemporánea“, in: Hanrez, Marc (Hg.): *Los escritores y la Guerra de España*, Barcelona: Libros de Monte Avila, 197-212.
- Elosegi, Joseba (1977): *Quiero morir por algo*, Barcelona: Plaza & Janes.
- Erl, Astrid (2005): „Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses“, in: Erl, Astrid / Nünning, Ansgar (Hgg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin / New York: Walter de Gruyter, 249-276.
- Erl, Astrid (2008): „Literature, film, and the mediality of cultural memory“, in: Erl, Astrid / Nünning, Ansgar (Hgg.): *Cultural memory studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin u.a.: Walter de Gruyter, 389-398.
- François, Etienne / Schulze, Hagen (Hgg.) (2005): *Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl*, Bonn: bpb.
- Halbwachs, Maurice (1967): *Das kollektive Gedächtnis*, Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag.
- Hensbergen, Gijs van (2005): *Guernica. The Biography of a Twentieth-Century Icon*, London: Bloomsbury Publishing.
- Hobsbawm, Eric / Ranger, Terence (Hgg.) (1988): *The invention of tradition*, Cambridge u.a.: University Press.
- Knetsch, Gabriele (1999): *Die Waffen der Kreativen. Bücherzensur und Umgebungsstrategien im Franquismus (1939-1975)*, Frankfurt a.M.: Vervuert.

- Levy, Daniel / Sznajder, Natan (2001): *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Luengo, Félix / Delgado, Ander (2006): „El árbol de Gernika. Vicisitudes del símbolo foral de los vascos“, in: *Historia y Política* 15, 23-44.
- Mees, Ludger (2003): „Erinnerungsorte als politische Schlachtfelder. Oder: Krieg, Diktatur und Vergangenheitsbeschlagnahmung im Baskenland“, in: *Comparativ* 13, 59-72.
- Mees, Ludger (2009): „Guernica / Gernika como símbolo“, in: *Historia Contemporánea* 35, 529-557.
- Neumann, Birgit (2005): „Literatur, Erinnerung, Identität“, in: Erll, Astrid / Nünning, Ansgar (Hgg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlagen und Anwendungsperspektiven*, Berlin / New York: Walter de Gruyter, 149-178.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1991): *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*, Stuttgart: J. B. Metzler.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (2005): „Verdrängen und Erinnern. Der lange Schatten der spanischen Zensur“, in: Jacob, Daniel / Krefeld, Thomas / Oesterreicher, Wulf (Hgg.): *Sprache, Bewußtsein, Stil. Theoretische und historische Perspektiven*, Tübingen: Gunter Narr, 305-318.
- Nora, Pierre (Hg.) (1984-1992): *Les lieux de mémoire*, 7 Bde., Paris: Gallimard.
- Olick, Jeffrey K. / Joyce Robbins (1998): „Social Memory Studies: From ‚Collective Memory‘ to the Historical Sociology of Mnemonic Practices“, in: *Annual Review of Sociology* 24, 105-140.
- Oppler, Ellen C. (Hg.) (1988): *Picasso's Guernica. Illustrations, Introductory Essay, Documents, Poetry, Criticism, Analysis*, New York u.a.: Norton.
- Pablo, Santiago de (2002): „El bombardeo de Gernika en el cine de ficción: silencio, esperpento, símbolo e historia“, in: Gernika-Lumoko-Udala (Hg.): *Gernika eta zinea. Gernika y el cine*, Gernika-Lumo: Gernika-Lumoko Udala, 26-52.
- Robertson, Roland (1997): „Social theory, cultural relativity and the problem of globality“, in: King, Anthony (Hg.): *Culture, globalization, and the world-system: Contemporary conditions for the representation of identity*, Minneapolis Minnesota: University of Minnesota Press, 69-90.
- Robertson, Roland (1998): „Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit“, in: Beck, Ulrich (Hg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 192-220.
- Rodríguez Fouz, Marta (2004): *Los retos de la identidad. Jürgen Habermas y la memoria del Guernica*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas / Siglo Veintiuno de España Editores.
- Schmolling, Regine (1990): *Literatur der Sieger. Der spanische Bürgerkriegsroman im gesellschaftlichen Kontext des frühen Franquismus (1939-1943)*, Frankfurt a.M.: Vervuert.
- Torres Monreal, Francisco (2001): „Guernica y después“, in: ders.: *Baudelaire maldito y otras obras*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- Tusell, Javier (2007): *La dictadura franquista. La tentación fascista y la supervivencia (1939-1951). Los años del consenso: El apogeo del régimen (1951-1965). Desarrollo económico, apertura y tardofranquismo (1966-1975)*, Madrid: El País.

Ullmann, Ludwig (1993): *Picasso und der Krieg*, Bielefeld: Kerber.

Wittschie, Heinz Willi (1993): *Die spanische Literatur. Einführung und Studienführer – Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Tübingen: Max Niemeyer.

Zahareas, Anthony N. / Moix, Ana María (1999): „Ana María Matute“, in: Sanz Villanueva, Santos (Hg.): *Historia y crítica de la literatura española. 8/2. Época contemporánea: 1939-1975. Primer Suplemento*, Barcelona: Crítica, 469-474.