

5 1920–1945: Bedrohungsphase

Nation und Literatur behaupten sich

5.1 HISTORISCHER HINTERGRUND

Infolge der Nachkriegsrezession war die Zwischenkriegszeit in Luxemburg – wie auch im Rest der Welt – durch Wirtschaftskrisen geprägt. Besonders die Stahlindustrie geriet in eine schwere Absatzkrise. Im Gegensatz zum Ausland wirkten sich die Produktionssenkungen allerdings vergleichsweise weniger dramatisch aus. Michel Pauly erklärt dies damit, dass der Ausländeranteil in der Stahlproduktion von 30 Prozent (1929) auf 10 Prozent (1935) gesenkt wurde und die entlassenen Gastarbeiter in ihre Heimatländer zurückreisten, ohne dass der Luxemburger Staat ihnen Sozialleistungen zu zahlen brauchte.²²⁴ Den Höhepunkt der bis *dato* vollzogenen nationalen Bestrebungen bildeten die Feiern anlässlich des 100. Jahrestages des Londoner Vertrages, in dem die politische Unabhängigkeit des Landes beschlossen worden war. Mit großem Aufwand wurde die Luxemburger Unabhängigkeit von April bis September 1939 gefeiert. In einer Proklamation betonten Großherzogin Charlotte sowie Vertreter der Regierung den sich im Festakt des 19. Aprils manifestierenden Beweis für die »Daseinsberechtigung« und »Lebensfähigkeit« des »luxemburger Volk[s]«, ²²⁵ Otto von Radowitz, der als Gesandter von Deutschland anwesend war, zeigte sich beeindruckt angesichts des Unabhängigkeitswillens des Landes, der mit den Feierlichkeiten demonstriert wurde:

Die Begeisterung des Volkes, das in bisher nie erlebten Mengen während der Festtage die Straßen durchzog und an den Festakten teilnahm, war echt und eindrucksvoll. Das in den letzten Jahren sich mehr und mehr entwickelnde Nationalgefühl kam in machtvollen Kundgebungen zum Ausdruck und zeigt alle Merkmale eines kleinen Volkes, das auf seine Unabhängigkeit stolz und gewillt ist, so zu bleiben, wie es ist.²²⁶

224 | Vgl. Pauly: Geschichte Luxemburgs (Anm. 56), S. 91.

225 | Mémorial du Grand-Duché de Luxembourg 30 vom 19. April 1939, S. 288.

226 | Zit. n. Albert Wehrer: L'histoire du Luxembourg dans une Europe divisée 1962–1945. Notre politique étrangère d'une guerre mondiale à l'autre. In: Le Conseil d'Etat du

Die Bemühungen, das Nationalgefühl und den Patriotismus der Bevölkerung durch die Feierlichkeiten zu stärken, dies belegt exemplarisch Radowitz' Zitat, war erfolgreich. Doch ging es der Regierung nicht nur um die Festigung eines Nationalgefühls, sondern eben auch um jene nationale Abgrenzung nach Osten hin, die ob der nationalsozialistischen Bestrebungen notwendig waren, da diese ebenjene Unabhängigkeit bedrohten.

Als wichtigstes Ereignis während der Zeitspanne von 1920 bis 1945 gilt allerdings zweifelsohne der Zweite Weltkrieg:

Zweiundzwanzig Jahre nach Ende des Ersten Weltkriegs wird Luxemburg am 10. Mai 1940 erneut von den Deutschen besetzt. Dem Großherzogtum sollte damit eine der schwersten Prüfungen seit seiner Gründung bevorstehen. Da Großherzogin Charlotte und die Luxemburger Regierung ihre Lehren aus der Vergangenheit gezogen hatten, gingen sie ins Exil und ließen sich in London und Kanada nieder. Dies war eine richtige Entscheidung, da Luxemburg durch das Engagement an der Seite der Alliierten nach dem Krieg auf seine volle internationale Anerkennung zählen konnte. Zunächst aber bedeutete die deutsche Besetzung das Ende der luxemburgischen Unabhängigkeit. Im Juli/August 1940 wurde Luxemburg unmittelbar deutscher Verwaltung unterstellt. Der Gauleiter des Gaus Koblenz-Trier Gustav Simon wurde zum Chef der Zivilverwaltung ernannt. Von Anfang an zielten die von ihm getroffenen Maßnahmen auf die De-facto-Annexion Luxemburgs an das Reich sowie die Germanisierung der Bevölkerung ab. Sämtliche luxemburgischen Staatsstrukturen wurden abgeschafft. Die Verwendung des Französischen wurde verboten. Mit großem Propagandaaufwand wurde versucht, die Luxemburger für das Naziregime zu gewinnen. Doch stießen die Bestrebungen der Besatzungsmacht auf wachsende Feindseligkeit. Bei einer Volkszählung antwortete die Mehrheit 1941 auf die drei entscheidenden Fragen nach Staatsangehörigkeit, Volkszugehörigkeit und Muttersprache mit »luxemburgisch«. Dieses Ergebnis war Ausdruck des Widerstands der Bevölkerung gegen die Assimilationsbestrebungen der Besatzungsmacht.²²⁷

So lautet die offizielle Geschichte Luxemburgs über die Zeit der Nazibesetzung, zu lesen auf einer Homepage der Regierung. In das kollektive Gedächtnis der Luxemburger hatte sich bis vor Kurzem diese von den Erfahrungen der Widerstandsgruppen geprägte nationale Meistererzählung eingeschrieben. Obwohl Paul Dostert bereits 1985 in seiner Dissertation auf die Kollaboration der luxemburgischen Verwaltungskommission mit dem NS-Regime verwiesen hat, konnte sich diese Legende der aktiven Resistenz der Luxemburger gegen

Grand-Duché de Luxembourg 156-1956. Livre jubilaire. Luxemburg 1957, S. 195-239, hier S. 219.

227 | Großherzogtum Luxemburg (Hg.): *Apropos ... Geschichte Luxemburgs*, online unter www.luxembourg.public.lu/de/publications/b/ap-histoire/ap-histoire-2008-DE.pdf.

den Naziokkupanten bis vor Kurzem in der Öffentlichkeit aufrechterhalten.²²⁸ Denn gleichzeitig schreibt Dostert:

In den Jahren 1940 bis 1945 starben zum ersten Mal in der Geschichte Luxemburger für ihr Land und die Freiheit seiner Bürger, in festem Vertrauen, dass ihre Leiden und ihr Tod zur Erhaltung des Landes beitragen würden. [...] Nun war der Beweis erbracht, daß niemand versuchen konnte, Luxemburg zu annektieren, ohne auf massiven Protest zu stoßen.²²⁹

Aussagen wie diese trugen dazu bei, dass die von Luxemburgern erbrachten Blutopfer während des Zweiten Weltkriegs lange Zeit als Abschluss seiner Identitätsbildung galten. Dass etwa die luxemburgische Verwaltungskommission Lehrern und Beamten eine Verpflichtungserklärung vorlegte, durch die sie sich verpflichteten, alle Befehle der deutschen Verwaltung auszuführen, und damit das NS-Regime unterstützten, blieb lange Zeit aus dem öffentlichen Diskurs ausgeschlossen. Diejenigen, die nicht unterschreiben wollten, wurden aus dem Dienst entlassen, die anderen mussten an deutschen Schulungslehrgängen teilnehmen. »Es wird verlangt, dass jeder Beamte in Luxemburg seine Loyalität einsetzt für die vollste Unterstützung der deutschen Bestrebungen«, bestimmte Gustav Simon.²³⁰ Bereits in seiner 2013 erschienen Dissertation *La collaboration au Luxembourg durant la Seconde Guerre mondiale (1940–1945)* konnte der Historiker Vincent Artuso das bis dato geltende Masternarrativ infrage stellen.²³¹ Allerdings setzten sich die Ergebnisse seiner Untersuchung nicht in der Öffentlichkeit durch. Erst als er am 9. Februar 2015 den von der Regierung in Auftrag gegebenen Bericht »*La question juive*« au Luxembourg (1933–1941) vorlegte, wurden seine Ergebnisse von der luxemburgischen Öffentlichkeit wahrgenommen und diskutiert.²³² Darin widerlegt er abermals die bis dato geltende Masternarration und beschreibt, dass die Zersetzung des

228 | Paul Dostert: Luxemburg zwischen Selbstbehauptung und Selbstaufgabe. Die deutsche Besatzungspolitik und die Volksdeutsche Bewegung. 1940–1945. Luxemburg 1985.

229 | Ebd., S. 14.

230 | Stefan Klemp/Andreas Schneider: Kollaborateure, Deserteure, Resistenzler? Vom »Corps des Gendarmes et Volontaires« zum Polizei-Ausbildungs-Bataillon (L) und seinem opferreichen Weg im II. Weltkrieg. In: Wolfgang Schulte (Hg.): Die Polizei im NS-Staat – Beiträge eines internationalen Symposiums an der Deutschen Hochschule der Polizei in Münster. Frankfurt am Main 2009 (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Polizeigeschichte e. V. 7), S. 451–477, hier S. 461 f.

231 | Vincent Artuso: *La collaboration au Luxembourg durant la Seconde Guerre mondiale (1940–1945). Accommodation, Adaptation, Assimilation*. Frankfurt am Main 2013.

232 | Vincent Artuso: *La »question juive« au Luxembourg (1933–1941). L'Etat luxembourgeois face aux persécutions antisémites nazies*. Luxemburg 2015, online unter

Staatsapparates ohne Widerstand vorangeschritten sei. Den massenhaften Beitritt von luxemburgischen Beamten zur Volksdeutschen Bewegung bewertet Artuso als »une acceptation pure et simple – bien qu'à contrecœur – d'une victoire allemande paraissant certaine et d'une annexion jugée irréversible«. ²³³ Des Weiteren zeigt er, wie Luxemburg seine liberalen Prinzipien, auf die es sich seit Anfang des 19. Jahrhunderts berufen hatte, sukzessive unterließ. So wurde etwa das in Deutschland geltende Nürnberger Gesetz, das die Ehe zwischen Deutschen und Juden verbot, auch in Luxemburg umgesetzt. Während sich die Niederlande nicht an die Anwendung dieses Gesetzes hielt, setzte Luxemburg, so Artuso, das Verbot freiwillig um. ²³⁴ Von den mehr als 3 500 Juden, die vor der deutschen Besatzung in Luxemburg lebten, waren 1500 Flüchtlinge, die Deutschland wegen des Antisemitismus der 1930er-Jahre bereits verlassen hatten. Mit der Zivilverwaltung und den Nürnberger Gesetzen wurde aber auch ihr Tun und Handeln stark reglementiert. Bis zum Herbst 1941 drohte den in Luxemburg lebenden Juden die Zwangsausweisung. Danach herrschte ein vollständiges Ausreiseverbot. Von den 750 übriggebliebenen jüdischen Menschen wurden 700 nach und nach in Konzentrationslager deportiert und ermordet. Von den aus Luxemburg deportierten Menschen jüdischen Glaubens überlebten circa 40. ²³⁵ Artuso zeigte nun, dass im November 1940 zwei Listen, auf denen unter anderem die Namen, das Geburtsdatum, der Aufenthaltsort sowie der Beruf von 751 sich in Luxemburg befindenden Juden standen, erstellt worden sind. Diese Listen waren jedoch nicht von NS-Organisationen, sondern von der luxemburgischen Verwaltungskommission angefertigt worden. Da offizielle Meldedaten keine Informationen über die Religionszugehörigkeit enthalten haben und die Verwaltungskommission die Möglichkeit gehabt hätte, dem NS-Regime mitzuteilen, dass man nicht wisse, wer jüdisch sei, habe – so Artusos Fazit – die Verwaltungskommission aktiv mit den Nazis kollaboriert (»[L']identification de ›Juifs‹ montre que les autorités luxembourgeoises ne se contentèrent pas d'agir sous la contrainte, mais prirent aussi des initiatives.«) ²³⁶

Während die deutschen Truppen Luxemburg besetzten, wurden alle öffentlichen Lebensbereiche systematisch gleichgeschaltet: Politische Parteien wurden verboten, Staatsrat und die provisorische Verwaltungskommission wurden aufgelöst, ohne dass es größere Widerstände gegeben hatte. Sogar die Reichsmark wurde eingeführt. Der Beitritt zur Hitlerjugend war die Voraussetzung

<https://gouvernement.lu/dam-assets/fr/actualites/articles/2015/02-fevrier/10-bettel-artuso/rapport.pdf>.

233 | Ebd., S. 227.

234 | Ebd., S. 61.

235 | Vgl. Marc Schoentgen: Juden in Luxemburg (1940–1945). In: Forum – für Politik, Gesellschaft und Kultur in Luxemburg 17 (1997), S. 17–19.

236 | Artuso: La »question juive« (Anm. 232), S. 170.

für die Zulassung zum Abitur und Lehrer wurden umgeschult. Die *Volksdeutsche Bewegung* (VdB), deren Vorsitzender Damian Kratzenberger war, hatte die Aufgabe, durch Propaganda die Luxemburger »Heim ins Reich« zu führen. Es folgten die tief in die persönliche Identität eingreifende Eindeutschung der Orts- und Personennamen (Französische Namen wurde durch Deutsche ersetzt.), die Säuberung von Bibliotheken sowie die Gleichschaltung der Zeitungen, die fortan unter der Kontrolle des Gauleiters Gustav Simon standen. Die *Kölnische Zeitung* schreibt:

Zum ersten Mal sprach gestern Gauleiter Gustav Simon, der Chef der Zivilverwaltung in Luxemburg, bei einem Großappell vor den Trägern der politischen Bewegung Luxemburgs. Tausende von politischen Leitern hörten mit Spannung und lebhaftem Beifall die eindrucksvolle Rede des Gauleiters, in der er den Kampf Deutschlands und die Neuorganisation Europas darlegt. [...] Im Jahre 1940 ist ein völliger Wandel der Gesinnung in Luxemburg eingetreten. [...] Die Entfremdung, die zwischen den Deutschen im Reich und den Deutschen in Luxemburg vorübergehend eingetreten war, kann heute als beseitigt angesehen werden. Die Luxemburger Bevölkerung hat ihre deutsche Wesensart erhalten.²³⁷

Das positive Resümee, das dieser vor Euphemismus strotzende Artikel mit Blick auf die Assimilation der Luxemburger zieht, dürfte wohl auf Gleichschaltung und Zensur der Zeitung zurückzuführen sein. Die historische Forschung hat bereits zeigen können, dass es neben Kollaborateuren auch passiven Widerstand gab und sich aktive Widerstandsgruppen gebildet hatten.

5.2 SPRACHENSITUATION

Die Jahrhundertfeiern von 1939 förderten nicht nur einen politischen Patriotismus, sondern ebenso einen starken Sprachpatriotismus. Denn anlässlich dieser Feiern, die mit vielen Festumzügen inszeniert wurden, wurden offizielle Reden auf Luxemburgisch gehalten. Im Dezember desselben Jahres richtete sich die Großherzogin zum ersten Mal schriftlich auf Luxemburgisch an ihr Volk. Im Vorwort eines Bildbandes, der die Unabhängigkeitsfeiern dokumentiert und die großherzoglichen Kinder zeigt, bedankt sie sich bei den »le'we Lëtzeburger[n]« für die gelungenen Festakte.²³⁸ Es waren aber nicht nur diese

237 | Kölnische Zeitung vom 6. Januar 1941, zit. n. Hans Peter Klauck: Gustav Simon, der Satrap aus Saarbrücken. Gauleiter des Mosellandes. In: Saarbrücker Hefte 95 (2006), S.76–80.

238 | Ch. Stephan-Feltgen (Hg.): D'Jorhonnertfeier 1939 am Bild. Als Erennerong un d'Festlechkéten vun onser honnertjähreger Onofhängegkét an der Häptstätt Letzeburg vum 22. an 23. Abrel 1939. / Biller vum Tony Krier a Charel Stephan. Luxemburg 1939.

Veranstaltungen, die das Luxemburgische in der unmittelbaren Vorkriegszeit förderten. »Seit 1939 sind ausreichende Luxemburgischkenntnisse Bedingung zum Erwerb der Staatsangehörigkeit.«²³⁹ Darin sah der deutsche Linguist Heinz Kloss die sich nach dem Ersten Weltkrieg abzeichnende Distanzierung der Luxemburger von der deutschen Kultur:

Eine neue Etappe bedeutete die geistige Entfremdung zwischen Luxemburg und Deutschland nach 1933; eine Verordnung von 1939, welche die Einbürgerung von der Kenntnis des Letzeburgischen abhängig machte, war wohl der sichtbarste Ausdruck der immer stärker werdenden Neigung, die Eigenständigkeit des Landes auch auf sprachlichem Gebiet zu betonen und das Letzeburgische als eine Art Nationalsprache anzuerkennen.²⁴⁰

Das Verlangen nach Abgrenzung von der deutschen Sprache ging so weit, dass Listen mit Wörtern aufgestellt wurden, die aus dem Deutschen in das Luxemburgische entlehnt worden waren und fortan nicht mehr verwendet werden sollten.²⁴¹ Des Weiteren beauftragte Nicolas Margue, Minister für Erziehung, die Entwicklung eines Orthografiesystems, das möglichst weit von dem des Deutschen und des Französischen entfernt sein sollte. Die daraufhin von Jean Feltes entwickelte Rechtschreibung war allerdings derart kompliziert, dass sie nicht durchsetzbar war.²⁴² Verstärkt wurde die Abwehrhaltung gegen das Deutsche durch die Sprach- und Germanisierungspolitik während der NS-Besatzung im Zweiten Weltkrieg.

Bereits vier Tage nach dem Einmarsch der deutschen Truppen erklärte Gustav Simon das Deutsche als alleinige Sprache der Öffentlichkeit.²⁴³ Orts-, Straßen- und Firmennamen sowie Geschäftsaufschriften mussten eingedeutscht werden. Außerdem durfte im Schulunterricht kein Französisch mehr integriert sein. Die Rede, in der Simon diese Verordnung kommentierte, war im gleichgeschalteten *Luxemburger Wort* abgedruckt:

Die Bevölkerung dieses Landes aber ist deutschstämmig, sie ist moselfränkisch genau wie die Bevölkerung von Trier und von unserem schönen Moselland. Lassen Sie sich daher nicht täuschen von dem äußeren französischen Firnis, der nur künstlich aufgetra-

239 | Germaine Goetzinger u. a. (Hg.): Eine Sprache geht ihren Weg. Von ›onst Däitsch‹ zu ›eis Sprooch‹. Mersch 2000, S. 18.

240 | Heinz Kloss: Die Entwicklung neuer germanischer Kultursprachen von 1800 bis 1950. München 1952, S. 105.

241 | Vgl. Isidor Comes: Menningen a Rotschle'i. Löscht vun onletzeburjesche Wirder. In: Jong-Hémecht 7, S. 46–51.

242 | Vgl. Johannes Kramer: Zweisprachigkeit in den Benelux-Ländern. Hamburg 1984, S. 185.

243 | Verordnungsblatt für Luxemburg (VOBl.) 1940, S.1.

gen ist (Starker Beifall). Ich kann Ihnen das versprechen, dieser französische Firnis, diese jämmerliche Tünche, wird in wenigen Wochen spurlos verschwunden sein (Bravorufe).²⁴⁴

Als moselfränkischer Dialekt und Ausdruck der Zugehörigkeit zum deutschen Moselland wurde das Luxemburgische als Alltagssprache toleriert. Auf Luxemburgisch wandte sich die ins Exil geflohene Großherzogin Charlotte per Radio an ihre Untertanen.²⁴⁵ Obwohl es verboten war, hörten zwischen 1940 und 1944 viele Luxemburger ihre Rundfunkansprachen auf BBC.

Auf das Verbot französisch klingender Orts- und Straßennamen folgte die Eindeutschung der Vor- und Familiennamen²⁴⁶ und schließlich das Verbot aller luxemburgischen Wörter französischen Ursprungs wie »merci«, »pardon« oder »bonjour«.²⁴⁷ Am 10. Oktober 1941 wurde eine Personenstandsumfrage durchgeführt, in der die Luxemburger nach Volkszugehörigkeit, Muttersprache und Staatsangehörigkeit gefragt wurden. Damit sollte empirisch belegt werden, dass die Luxemburger »ethnische und sprachliche Deutsche« seien. Es wurde klar formuliert, dass das *Lëtzebuergesche* als Dialekt und nicht als eigene Sprache gelte und die Antwort deshalb »deutsch« lauten müsse. Dennoch beantwortete die Mehrheit – so das geltende Narrativ, das im kollektiven Gedächtnis Eingang gefunden hat – mit dreimal Luxemburgisch. Nach Gilbert Trausch haben sich die Luxemburger damit zu einer Nation im renanschen Sinne, mit Luxemburgisch als Nationalsprache, ausgesprochen.²⁴⁸

Besonders einschneidend für die Gesellschaft und das Theater war die Sprachverordnung, die das Luxemburgische als Schrift- und Umgangssprache während der deutschen Okkupation verbot.

244 | Luxemburger Wort vom 7. August 1940.

245 | André Linden: Léif Lëtzebuenger,... dir dohém a mir hei baussen... the radio speeches of Great-Duchess Charlotte in exile. In: ... et wor alles net esou einfach. Questions sur le Luxembourg et la Deuxième Guerre mondiale. Contributions historiques accompagnant l'exposition/Fragen an die Geschichte Luxemburgs im Zweiten Weltkrieg. Ein Lesebuch zur Ausstellung. Luxemburg 2002 (Publications scientifiques du Musée d'histoire de la Ville de Luxembourg 10), S. 208–231.

246 | VOBl. 1941, S. 146: Verordnung über die Änderung von Vor- und Familiennamen in Luxemburg vom 31. Januar 1941.

247 | VOBl. 1941, S. 240: Verordnung über das Verbot des Gebrauchs der französischen Sprache in der Öffentlichkeit vom 1. Juni 1941.

248 | Vgl. Gilbert Trausch: L'enjeu du referendum du 10 octobre 1941. l'identité luxembourgeoise. In: Ders. (Hg.): Un passé resté vivant Mélanges d'histoire luxembourgeoise. Luxemburg 1995, S. 241–253.

5.3 LITERARISCHES FELD

Mit Blick auf die Literaturproduktion in luxemburgischer Sprache ist nach dem Ersten Weltkrieg ein signifikanter Aufschwung zu verzeichnen. Batty Weber unterstrich die Funktion der Literaturproduktion auf Luxemburgisch für die kulturelle und nationale Identität Luxemburgs:

Unser literarisches Schaffen ist eine der Proben auf die Daseinsberechtigung unserer geistigen Unabhängigkeit, unserer nationalen Eigenart, unserer Mischkultur. Wir haben den Beweis zu liefern, daß ein Volk, dessen Muttersprache in höherem Austausch der Gefühls- und Erkenntniswerte ausgeschaltet wird und das sich deshalb in der Sprache zweier großer Kulturvölker heimisch macht und machen muß, trotzdem sich als Volksganzes auch geistig zu behaupten vermag.²⁴⁹

Allerdings blieb die Produktion von luxemburgsprachiger Literatur im Vergleich zu Werken in französischer und deutscher Sprache weiterhin gering. Diese immer noch geringe Anzahl literarischer Werke in luxemburgischer Sprache führen Peter Gilles und Claudine Moulin auf das komplizierte und nichtintuitive Orthografiesystem des Luxemburgischen zurück, das viele Leser abschreckte.²⁵⁰ Mit Blick auf die Entwicklung der rein luxemburgischen Literatur und Kultur spielen insbesondere kulturelle Vereinigungen vor und während des Zweiten Weltkriegs eine signifikante Rolle, die gerade nicht die Luxemburger Literatur, sondern die deutsche förderten. Aus dem *Volksbund für das Deutschtum im Ausland*, ein Verein, in dem Deutsche versuchten, Luxemburger für die deutsche Volkstumsidee zu begeistern, ging im April 1934 die *Luxemburger Gesellschaft für deutsche Literatur und Kunst (GEDELIT)* hervor.²⁵¹ Zunächst bestand die Vereinigung aus Bewunderern der deutschen Kultur, die der frankophilen Einstellung vieler Luxemburger Intellektueller entgegenwirken wollte. Unter dem Vorsitz des Kollaborateurs Damian Kratzenberg, dem Sohn eines eingewanderten deutschen Schlossverwalters, radikalisierte sich das politische Interesse. Die Bedeutung, die er der deutschen Kultur für Luxemburg beimaß, spiegelt sich darin wider, dass ihm 1936 für die »Verdien-

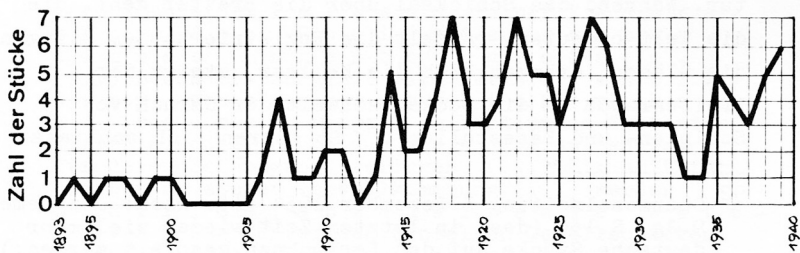
249 | Batty Weber: Wir und die Sprachen (22.12.1922). In: Tony Jungblut (Hg.): Batty Weber. Abreißkalender. Luxemburg 1939, S. 155–157, hier S. 157.

250 | Vgl. Peter Gilles/Claudine Moulin: Luxembourgish. In: Ana Deumert/Wim Vandebussche (Hg.): Germanic standardization – past and present. Amsterdam 2003, S. 303–329, hier S. 313.

251 | Zu den Anfängen der GEDELIT vgl. Gast Mannes: Aus den Anfangsjahren einer Wohlöblichen Gesellschaft. Literaturhistorische Anmerkungen zu einem kulturpolitischen Phänomen: Die GEDELIT 1934–1937. In: Claude D. Conter/Nicole Stahl (Hg.): Aufbrüche und Vermittlungen. Beiträge zur Luxemburger und europäischen Literatur- und Kulturgeschichte. Bielefeld 2010, S. 575–603.

ste um die deutsche Kultur« die Goethemedaille für Kunst und Wissenschaft verliehen wurde.²⁵² Die GEDELIT veranstaltete in den letzten Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg Gastspiele, Leserzirkel sowie Dichterabende und verfolgte das Ziel, Luxemburger mit deutscher Sprache, Literatur, Kunst und Wissenschaft zu infiltrieren. Sie ging 1941 in 13 autonomen Kunstkreisen auf, aber es wurde ständig versucht, den Veranstaltungen trotz ihres propagandistischen Einschlages ein gewisses kulturelles Niveau zu sichern, damit die Intellektuellen und kulturell Interessierten nach und nach für das Aufgehen in einem großdeutschen Reich gewonnen werden konnten.²⁵³ Im Juli 1940 wurde die GEDELIT in den *Verein zur Volksdeutschen Bewegung* (VdB) umbenannt. Neben den von der GEDELIT veranstalteten Literaturabenden waren auch Konzerte und das Theater beliebte Unterhaltungsmöglichkeiten. Unter Einbeziehung der relevanten sozialpolitischen und historischen Faktoren soll im Folgenden der Fokus auf die Geschichte sowie die Relevanz des Theaters für den Identitätsdiskurs in der Zeit vor und während des Zweiten Weltkrieges gelegt werden.

Die Blütezeit, die Léon Blasen dem Dorftheater zwischen den beiden Weltkriegen attestiert,²⁵⁴ aber nicht näher begründet, kann folglich mit dem Zusammenfallen der oben skizzierten gesellschaftlichen und historischen Faktoren erklärt werden. Den mundartlichen Bühnenstücken wird eine jährliche Zunahme von über einem Dutzend Nummern bescheinigt, was die untenstehende Grafik²⁵⁵ verdeutlicht:



252 | Vgl. Marson 2007, S. 354, sowie Emil Krier: Deutsche Kultur und Volkstumspolitik von 1933–1940 in Luxemburg. Bonn 1978, hier S. 243. 1946 wurde Kratzberg allerdings wegen Landesverrat in Luxemburg zum Tode verurteilt und hingerichtet.

253 | Vgl. Paul Spang: Von der Zauberflöte zum Standgericht. Naziplakate in Luxemburg. Luxemburg 1992, S. 32.

254 | Leon Blasen: Theater in Luxemburg. In: Martin Gerges (Hg.): Mémorial 1989: la société luxembourgeoise de 1839 à 1989. Luxemburg 1989, S. 558–563.

255 | Nach Pit Schlechter: Triviales Theater: Untersuchungen zum volkstümlichen Theater am Beispiel des luxemburgischen Dialektdramas von 1894–1940. Luxemburg 1974, S. 47.

Der Grafik ist zu entnehmen, dass in den 19 Jahren von 1894 bis 1913 insgesamt 17 Stücke entstanden, in der kurzen Zeit von 1914 bis 1918 aber bezeichnende 20 Schauspiele und in den folgenden 20 Jahren von 1919 bis 1939 85 Bühnenwerke, wobei zwischen 1918 und 1927 ein Höhepunkt erreicht wurde. Dabei war die Motivation der Autoren häufig das Drängen eines Auftraggebers, als in Folge der kriegsbedingten Antipathie gegen alles Deutsche die Nachfrage nach luxemburgischen Werken weit größer war als das Angebot. So wurde der Schwerpunkt von Stücken deutscher Verlage auf das Heimattheater verlegt. Jeder Dorfverein führte anlässlich verschiedenster Dorffeste meist mundartliche Bühnenstücke auf. Aus Mangel an geeigneten Theatersälen wurde überwiegend in Wirtshäusern gespielt. Da die Dorftheater Amateurtheater waren, leisteten diese sich auch keine professionellen Regisseure. Vielmehr übernahmen Pfarrer oder Lehrer diese Rolle. Während viele der Nebenberufler oftmals wegen ihrer Nichtprofessionalität kritisiert wurden, wurde Josy Imdahl als Regisseur beschrieben, der »das Maximum aus jedem Stück heraushole«.²⁵⁶ Jedoch fungierte er nicht nur als Regisseur, sondern feierte mit seinen eigenen, gelegentlich als gefühlsselig bezeichnet und stereotyp aufgebauten Stücken große Erfolge. Seit der Premiere von *Joffer Marie-Madeleine* am 30. April 1919 wurde das Werk über tausendmal unter anderem in Brüssel, Metz und Straßburg aufgeführt. Auch die Volksoper *Die vom ieweschten Haff* feierte seit der Premiere im April 1927 riesige Bühnenerfolge.

Der 1923 entstandene *Luxemburger Verein für ländliche Wohlfahrts- und Heimatpflege*, dessen Zeitschrift *Landwäol* von 1924 bis 1937 erschien, setzte sich besonders für das Dorftheater ein. Auch die 1927 um Batty Weber gebildete Theatergruppe *Atelier* führte neben französischen Stücken auch luxemburgische Schauspiele auf. Allerdings gab es oft Schwierigkeiten, geeignete Stücke zu finden, da gläubige Darsteller das Spielen gemischter Rollen ablehnten. Galt das Spielen ohne gemischte Rollen lange Zeit als selbstverständlich, erließ der Bischof von Luxemburg 1935 das explizite Verbot, Theater mit gemischten Rollen aufzuführen.²⁵⁷ Der »Aschenbrödel-Charakter, der Dilettantismus«, der nicht nur die *Jong-Hémecht* dem Dorftheater unterstellt, wird mit dem Fehlen einer »fachkundigen Hand« begründet.²⁵⁸ Es wird eine größere Professionalität der Theaterproduktionen auf dem Lande gefordert, was wohl einer der Gründe dafür war, dass die Anzahl der hochdeutschen Stücke Ende der 1920er-Jahre wieder etwas zunahm. So konnten bereits etablierte hochdeutsche Stücke von den luxemburgischen Dorftheatern inszeniert werden. 1934 las man in der *Obermoselzeitung*, »dass de' lescht Zeit erem vill me' deitsch Steker op den Duerfbühne gespillt gin«. Auf der anderen Seite wurden konkrete Maßnah-

256 | Jonghémecht 4 (1930), S. 91.

257 | Der vollständige ursprünglich im *Kirchlichen Anzeiger für die Diözese Luxemburg* abgedruckte Erlass findet sich bei Schlechter: *Triviales Theater* (Anm. 257), S. 51 f.

258 | Jong-Hémecht 1 (1926/27), S. 3.

men ergriffen, um dem Vereinstheater wieder einen besseren Ruf zu verleihen. So hatten sich die Zeitschriften *Ons Bühn*, die kurzlebige 1922 von Josy Imdahl herausgegebene Monatsschrift *Der Herold* sowie die von 1926 bis 1940 erschienene *Jong-Hémecht* eine literaturkritischere Betrachtungsweise auf die Fahnen geschrieben. Der *Herold – Blätter für Jung-Luxemburgs Bühne* erschien als Beilage zu *Jung-Luxemburg* in zwangloser Folge und rief einen Theaterwettbewerb ins Leben. Dieser sollte zur Verbesserung und »Vertiefung« des luxemburgischen Theaters anregen.²⁵⁹ *Ons Bühn* verbreitete bewährte und anerkannte Werke und wollte durch gezielte Hinweise zu »wirkungsvollen« Aufführungen verhelfen. Der *Herold* wurde eher vom deutschen Spiel beeinflusst, setzte sich aber gelegentlich auch für das Mundarttheater ein. Die *Jong-Hémecht. Zeitschrift für heimatliches Theater, Schrift- und Volkstum* wurde unter anderen von Max Goergen sowie Joseph Hurth gegründet und hatte bekannte Theaterschriftsteller wie Isidore Comes als Mitarbeiter. Sie setzte sich für das Dorftheater ein, ließ sich aber auch vom deutschen Theater beeinflussen. Zu dieser Zeit formierten sich in Luxemburg-Stadt mehrere Ensembles. Unter anderem gab es die beiden großen Theatergesellschaften *Luxemburger Volkstheater*, das 1934 um Venant Pauké mit August Engel, Jules Micheal und Jean Wester gegründet wurde, sowie die von Émile Boeres mit August Donnen, Leo Moulin und Otto Niedner gegründete *Luxemburger Operettenbühne*. Nicht nur Batty Weber begrüßte die dadurch entstandene Professionalisierung des Theaters. In einem Interview betonte er aber die wichtige Rolle des luxemburgischen Dialekts für das Theater:

Und übrigens ist, wenn unsere Leute sich in ihrem Dialekt ausdrücken können, der Weg vom Dilettantismus zur Kunst viel kürzer. Das Gefühl übersetzt sich immer unvermittelt in die Muttersprache. Der Gebrauch einer Hochsprache ist dagegen eine Hemmung. [...] In unserem luxemburgischen Dialekt ist gesundes Pathos durchaus möglich.²⁶⁰

Weber verweist aber nicht nur auf die Wichtigkeit der »Heimatsprache« in Bezug auf das Theater, sondern verbindet diese auch mit der Bedeutung für das Nationalgefühl:

[...] die Durchdringung unseres Lebens mit unserer Heimatsprache ist das einzige, was unser Selbstgefühl stärken kann. Das brauchen wir heute mehr denn je, denn wenn wir uns selber aufgeben, sind wir schnell dem Fremden verfallen. [...] Unsere Sprache ist

259 | *Jong-Hémecht* 1 (1926/27), S. 73.

260 | E. M.: Unser Interview: Batty Weber spricht über luxemburger Dialekttheater. In: A-Z. Luxemburger illustrierte Wochenschrift vom 24. Dezember 1933, S. 10–12, online unter www.luxemburgensia.bnl.lu/cgi/luxonline1_2.pl?action=fv&sid=azillust&year=1933&issue=01&page=10&zoom=3.

mehr als ein Dialekt, sie ist für uns, was für die Deutschen das Deutsche, für die Franzosen das Französische ist, sie ist der Anker unserer Selbstständigkeit.²⁶¹

Daraus entwickelt Weber die Notwendigkeit eines Nationaltheaters – das sich aber erst einige Jahre später formieren sollte. Auch Jean Pétin erkennt die Erforderlichkeit eines Nationaltheaters für die Entwicklung einer luxemburgischen nationalen Identität. Denn eine Nation, die sich als Nation ernst nehme, brauche ein Nationaltheater. Dass noch keines existiert, begründet er mit der Spezifik der »Luxemburger Verhältnisse, mit der Enge [des] Lebensraumes, mit [der] zahlenmäßigen Schwäche, mit [dem] notorischen Mangel an nationalem Selbstbewusstsein und nicht zuletzt mit [dem] Sprachenproblem«.²⁶² Einerseits begründet Pétin die Nichtexistenz eines Nationaltheaters mit der luxemburgischen Besonderheit, andererseits sieht er aber in dieser Spezifik ein Surplus, das ein künftiges Nationaltheater haben werde:

Selbstverständlich werden wir auch in unserem Nationaltheater luxemburgische Stücke durch Luxemburger, französische durch Franzosen und deutsche Schauspiele durch Deutsche spielen lassen. Darin liegt unsere Eigenart und unser Privileg! In der ganzen Welt kann nur das Luxemburger Nationaltheater sich das leisten, ohne den Charakter eines Nationaltheaters einzubüßen. Nur die Luxemburger können es sich leisten, Luxemburgisch, Deutsch und Französisch zu schreiben, und dennoch sich selbst treu zu bleiben. [...] Entweder wir entwickeln uns zu einer Nation, die diesen Namen und ihre eigene Farbe auf der Karte Europas verdient, oder wir bleiben die »Nation städtischen Charakters«, über die wir von draußen so wenig Schmeichelhaftes zu hören bekommen.

Gerade die Eigenschaft des Mischcharakters der Luxemburger Kultur aus der deutschen, der französischen und der eigenen luxemburgischen würde einem luxemburgischen Nationaltheater Singularität verleihen – und damit auch eine eigene charakteristische nationale Identität generieren.

Als Émile Boeres sein Werk *Landsrösselidd* auf die Bühne bringen wollte, schlossen sich 1937 die Ensembles *Luxemburger Volkstheater* und *Luxemburger Operettenbühne* zusammen, um das Stück in »angemessener Form« inszenieren zu können. Die neue Vereinigung wurde auf den bezeichnenden Namen *Lëtzebuurger Nationalbühn* getauft.²⁶³ Dieses Bündnis stellte sich beim Publikum als beispielloser Erfolg heraus, sodass Jean Pétin sogar eine neue Periodisierung einführt – eine Zeit vor dem *Landströsselidd* und eine Zeit danach. Gemeinsam mit der *Nationalbühn* hatte Boeres mehrere Singspiele verwirklicht, zu denen er als Sohn eines aus Deutschland eingewanderten Militärmu-

261 | Ebd.

262 | Jong-Hémecht 3/4, S. 94.

263 | Jong-Hémecht 12 (1937/38), S. 72.

sikers die Texte sowie die Musik schrieb.²⁶⁴ Dazu gehörten unter anderem *Fréijor*, *Spuenescht Blut*, *Den éiwege Wee* und *Wann d'Blieder falen*.²⁶⁵

Antithetisch zu den Bemühungen, ein luxemburgisches Nationaltheater zu formieren, stand allerdings die Auffassung der Nationalsozialisten, dass Deutschland das »Mutterland des Welttheaters« sei. 1938 gab Reichspropagandaminister Joseph Goebbels die Gründung einer Reichsakademie bekannt, »um die systematische Pflege und Heranzüchtung eines künstlerischen Nachwuchses für unsere deutsche Bühne für alle Zeiten« zu gewährleisten.²⁶⁶ Er schuf 31 Landesstellen, die dafür sorgen sollten, dass die Aufführungen in ihrer geistigen Haltung deutschen Anschauungen entsprachen und dass nur »deutschblütige« Dichter aufgeführt werden sollten.²⁶⁷ Das Theater war als Propagandainstrument der Deutschen äußerst wichtig, wurde es doch als nationale Erziehungsanstalt benutzt.²⁶⁸

EXKURS: EXILTHEATER IN LUXEMBURG

Nach der Machtergreifung Hitlers 1933 suchten zahlreiche Menschen Zuflucht und kamen ins Exil nach Luxemburg. Dazu gehörten vor allem Juden und jene, die dem nationalsozialistischen Regime kritisch gegenüberstanden und somit Repressalien fürchten mussten. Auch die Theatermacher wurden durch das nationalsozialistische Regime zur vollständigen Anpassung gezwungen. Konnten sie dies nicht mit sich vereinbaren, blieb nur noch die Emigration.

So wurde im Herbst 1934 die *Komödie*, ein aus Emigranten bestehendes Ensemble, in Luxemburg gegründet. Initiator Walter Eberhard, dessen eigentlicher Name Walter Ries war, fungierte unter anderem bereits als Direktor und Oberspielleiter am Neuen Operettentheater in Bremen sowie als erster Direktor des Kur- und Freilichttheaters in Mondorf. Als sein Vertrag bei zuletzt genanntem Theater auslief, gründete der Deutsche die *Komödie* als erstes Berufsensemble Luxemburgs. Ein weiterer gut ausgebildeter und erfahrener deutscher Dramaturg, Walter Jacob, war ebenso leitendes Mitglied der Vereinigung. In

264 | Vgl. Sandra Schmit: [Art.] Boeres, Émile. In: Luxemburger Autorenlexikon. Mersch 2007, S. 68, online unter www.autorenlexikon.lu/page/author/043/43/DEU/index.html.

265 | Vgl. André Link: Vom Dekadentempel zur Kulturschmiede. Zweihundert Jahre Theatergeschehen in Luxemburg. Luxemburg 2004.

266 | Zit. n. Joseph Wulf: Theater und Film im Dritten Reich. Frankfurt am Main/Berlin 1986, S. 51.

267 | Simone Beck: Die NS-Pläne für einen Theater-Neubau in Luxemburg. Ein neues Theater für eine neue Zeit? In: *Ons Stad* 71 (2002), S. 34–36, hier S. 34 f.

268 | RGBl. vom 15. Mai 1934: Theatergesetz.

der Winterspielzeit 1934/35 spielte die *Komödie* in ganz Luxemburg und gab somit in der ersten Saison 84 Vorstellungen auf professionellem Niveau. Es wurden Klassiker von Lessing, Schiller, Goethe, aber auch Nikolaus Welter gespielt. Den Luxemburger Nikolaus Welter hier in eine Reihe mit deutschen Klassikern zu stellen, mag vielleicht verwundern. Allerdings sollte nicht unerwähnt bleiben, dass der deutsche Westermann Verlag 1925 eine Gesamtausgabe seines Werkes in fünf Bänden herausgab und das Centre National de Littérature seinen Damentext *Lene Frank* 1990 neu herausgegeben hat.²⁶⁹

Einige Mitglieder engagierten sich auch außerhalb der *Komödie* und organisierten beispielsweise während der Sommerspielpause gemeinsam mit einigen Luxemburgern Freilichtfestspiele im Hof der Echternacher Abtei. Hier kamen nicht nur Hofmannsthals *Jedermann*, Goethes *Iphigenie auf Tauris*, sondern auch Nikolaus Welters historisches Heimatspiel *Griselinde* auf die Bühne. Höhepunkt war die Inszenierung von Mozarts *Figaros Hochzeit*, wobei das Orchester zu 80 Prozent aus einheimischen Militärmusikern bestand und von Walter Jacob dirigiert wurde.²⁷⁰ Zusammen mit dem Leiter des RTL-Orchesters Henri Pensis schaffte es Walter Jacob, einige Radiosendungen auszustrahlen, in denen Opern gesendet wurden. So kam es dann auch zu Gemeinschaftsproduktionen mit dem Luxemburgischen Radioorchester, aus denen eine Reihe von Inszenierungen hervorgingen.²⁷¹ Sie fanden im hauptstädtischen Theater, in der Villa Louvigny, im Mondorfer Casino sowie im Echternacher Abteihof statt. Vor allem das Publikum aus den Dörfern, das selten mit professionellen Theateraufführungen in Kontakt kam, war von der Qualität der Inszenierungen begeistert. Aber auch die Presse beurteilte das Ensemble positiv. Allerdings wurde das Ensemble 1936 wieder aufgelöst, nachdem Eberhard die Gage nicht mehr zahlte und es zu internen Meinungsverschiedenheiten über die Verteilung der Einnahmen kam.²⁷² Im selben Jahr wurde in einem Gastspiel der Städtischen Bühnen Frankfurt am Main Goethes Trauerspiel *Clavigo* mit dem Luxemburger René Deltgen in der Hauptrolle aufgeführt. In den folgenden Jahren bis zum Zweiten Weltkrieg gastierte das Trierer Gastspiel mit ein bis zwei Aufführungen pro Saison in Luxemburg.

269 | Vgl. Germaine Goetzinger/Gast Mannes/Pierre Marson: Exilland Luxemburg 1933–1947. Schreiben, Auftreten, Musizieren, Agitieren, Überleben. Mersch 2007. Sie hat sich eingehend mit der Komödie beschäftigt. Zur vertiefenden Literatur vgl. Germaine Goetzinger: Bretterwelten auf unsicherem Fundament. Schauspielerinnen bei dem luxemburgischen Exilensemble »Die Komödie«. In: Dies./Inge Hansen-Schaberg (Hg.): Bretterwelten. Frauen auf, vor und hinter der Bühne. München 2008, S. 24–40, sowie den vorgenannten Ausstellungskatalog.

270 | Vgl. Link: Vom Dekadentempel zur Kulturschmiede (Anm. 265), S. 43.

271 | Vgl. ebd., S. 41.

272 | Goetzinger/Mannes/Marson: Exilland Luxemburg (Anm. 269), S. 78–96.

Auch das politisch-literarische, antinationalsozialistische Exilkabarett *Die Pfeffermühle* spielte 1935 und 1936 in Esch und Diekirch. Zu seinen Gründungsmitgliedern gehörten Größen wie die Kinder von Thomas Mann – Erika Mann und ihr Bruder Klaus Mann. Das in München gegründete Ensemble musste wegen seines gegen den Nationalsozialismus gerichteten Programms im Oktober 1933 ins Exil und kam so unter anderem nach Luxemburg. Erika Mann, von der die meisten Texte stammten, arbeitete mit der Methode des »Indirekten«: Obwohl Themen wie Aufrüstung und Arbeitslosigkeit, die diktatorische Allmacht Hitlers und die Nachsicht, die ganz Europa mit ihm hatte, Antisemitismus und Denunziation verarbeitet wurden, verwendete sie Parabeln oder Gleichnisse, um keine Namen nennen zu müssen.

Nach 1034 Vorstellungen (in ganz Europa) gab das Ensemble den immer größer werdenden Zensurauflagen nach und entschied, Luxemburg zu verlassen. Die Künstlergruppe versuchte in Amerika weiterzumachen, scheiterte jedoch dort an ihrer Unbekanntheit. Allerdings hofften sie, den Amerikanern die Gefahr Hitlers bewusst gemacht zu haben.²⁷³

Zu Beginn der Besetzung Luxemburgs am 1. Oktober 1940 war das Theater Koblenz mit der *Zauberflöte* zu Gast und gab die Eröffnungsvorstellung. Der Koblenzer Intendant sowie Gauleiter Simon waren über den desolaten Zustand des Luxemburger Theaters entsetzt. Über die bautechnischen Gründe hinaus wollte Hitler 1941 aber auch aus propagandistischen Gründen ein neues 1400-sitziges Theater für Luxemburg bauen. Die veranschlagte Summe von sechs Millionen Reichsmark sollte zum überwiegenden Teil mit dem beschlagnahmten Vermögen emigrierter luxemburgischer Juden bezahlt werden. Ein Drittel sollte Goebbels finanzieren und Hitler wollte den Rest übernehmen. Das neue Theater sollte zunächst wie die Akropolis aus dem Heilig-Geist-Plateau ragen. Aus verkehrstechnischen Gründen wurde der Standort allerdings später auf das Gelände des bischöflichen Konvikts an die Maria-Theresien-Allee verlegt. Aber der Einmarsch der Deutschen in die Sowjetunion verlagerte die finanziellen und damit auch die baulichen Prioritäten, sodass dieses Projekt nie umgesetzt wurde.²⁷⁴ So musste man sich mit einigen dürftigen Instandsetzungen der Kapuzinerkapelle zufriedengeben.

Das Trierer Theater hatte während der ganzen Kriegsjahre täglich Gastspiele in der alten Kapuzinerkapelle. Sie zeigten zehn Opern, zehn Operetten, zwölf Schauspielaufführungen, zwei Ballettabende und ein Weihnachtsmär-

273 | Helga Keiser-Hayne: Erika Mann und ihr politisches Kabarett »Die Pfeffermühle« 1933–1937. Texte, Bilder, Hintergründe. Reinbek bei Hamburg 1995.

274 | Vgl. Simone Beck: Die NS-Pläne für einen Theater-Neubau in Luxemburg. In: *Ons Stad* 71 (2002), S. 34 ff. sowie Jürgen Gauert: Deutsches Theater in Luxemburg 1940–1944: Die Gastspiele des Trierer Stadttheaters unter der deutschen Besatzung. In: Guy Rewenig (Hg.): 150 Jahre Theater in Luxemburg. Echternach 1989, S. 51–57, hier S. 57.

chen.²⁷⁵ Daneben waren auch die Koblenzer, das *Landestheater Moselland* und das Tournéeensemble *Berliner Volksbühne* jedes Jahr in Luxemburg zu Gast, unter anderen mit René Deltgen. Deltgen, als einer der talentiertesten Schauspieler Luxemburgs gelobt, wurde zwar von der Presse zunächst ausführlich für seine schauspielerische Leistung gewürdigt, allerdings machte sich Unmut über die politische Ausrichtung des deutschen Theaters breit. Denn er spielte in deutschen Theatern und ließ sich als Gastspieler in Luxemburg für Propagandazwecke einspannen. Außerdem trat er zweimal bei Veranstaltungen der GEDELIT auf. René Deltgen war der einzige Luxemburger, dem die Nazis erlaubten, seinen französischen Vornamen weiter zu tragen. Allerdings wurde sein Name in zahlreichen Artikeln ohne *Accent aigu* geschrieben. Um die Luxemburger mit der deutschen Kultur zu versöhnen, verwiesen die nationalsozialistischen Deutschen immer wieder auf Künstler luxemburgischer Herkunft, die in der deutschen Filmindustrie oder an deutschen Theatern erfolgreich waren. Sie versuchten also, die Popularität von René Deltgen zu nutzen, um die kulturelle Präsenz Deutschlands im Großherzogtum zu stärken. Diese prodeutsche Einstellung wurde Deltgen nach dem Krieg vorgeworfen, sodass er zu einer Gefängnisstrafe verurteilt wurde.²⁷⁶

Am 18. November 1940 wurde die Aufführung der Operette *Wann d'Blieder falen* von Emile Boeres durch die Luxemburger Volksbühne geduldet. Das in luxemburgischer Sprache geschriebene und in der Tradition des Heimattheaters stehende Stück war überdurchschnittlich gut besucht. Emphatische Beifallsstürme und Ovationen wurden vom überwiegend luxemburgischen Publikum als Solidaritätsbezeugungen für die eigenständige luxemburgische Kultur und Sprache erbracht.²⁷⁷ Dies ist abermals ein Beleg für die identitätsstiftende Funktion des Luxemburgischen. Genau aus diesem Grund waren die Deutschen von *Wann d'Blieder falen* nicht begeistert – wollten sie den Luxemburgern doch eine deutsche Identität zuschreiben und ihnen keine eigene luxemburgische zugestehen. In einem Bericht des Sicherheitsdienstes vom 19. November 1940, veröffentlicht 2002 in *Ons Stad*, heißt es unter anderem:

Der Text ist so stark mit französischen Wörtern und Ausdrücken durchsetzt, dass er für deutsch empfindende Zuhörer eine direkte Herausforderung darstellt. Dieser Umstand wirkt schädigend auf die vom C[hef] d[er] Z[ivilverwaltung] eingeleitete Sprachenpolitik, da die deutschfeindlichen Luxemburger jetzt geltend machen können, die Außenstelle des Reichspropagandaamtes in Luxemburg habe die aus dem Französischen

275 | Vgl. Link: Vom Dekadentempel zur Kulturschmiede (Anm. 265), S. 48.

276 | Vgl. Uli Jung u. a.: René Deltgen – Eine Schauspielerkarriere. Dudelange 2002, S. 25–32.

277 | Vgl. *Ons Stad* 71 (2002), S. 37.

übernommenen Wörter, durch ihre Zulassung auf der Bühne, als Eigengut der luxemburgischen Mundart anerkannt.²⁷⁸

Über die Reaktionen der Luxemburger Presse wird berichtet:

Die Auszüge aus Beurteilungen der luxemburgischen Presse beweisen eindeutig, wie von Luxemburger Seite, unter Duldung der amtlichen deutschen Stellen, das Gefühl in der Luxemburger Bevölkerung wach gehalten wird, als sei die Luxemburger Mundart die Muttersprache des Luxemburgers und das Hochdeutsche eine von Erobern aufgezwungene Fremdsprache.²⁷⁹

Durch die emphatischen Reaktionen der Luxemburger Bevölkerung brachte das Werk folglich mehr als deutlich deren Selbstverständnis sowie deren Ablehnung des nationalsozialistischen Deutschlands zum Ausdruck, obwohl das Stück keinerlei politische Anspielung machte.

Diese deskriptive Beschreibung der Theaterlandschaft konnte wesentliche Aspekte beleuchten, die das Theater in Luxemburg für die Konstruktion einer nationalen Identität eingenommen hat. Erstens wirkte sich die strukturelle und ästhetische Weiterentwicklung der Theaterkultur positiv auf das Selbstbewusstsein der Luxemburger Gesellschaft aus. Zweitens ist mit Blick auf die Sprache als wesentliches Distinktionsmerkmal deutlich geworden, dass das Theater indirekt zum Instrument wurde, um diskursiv das eigen Selbstbild zu verfestigen.

Im Folgenden sollen nun abermals exemplarisch anhand von vier Literaturanalysen die Voraussetzungen und Bedingungen der Konstruktion einer nationalen Identität zwischen 1920 und 1945 aufgezeigt werden. Hier werden vier Modi deutlich, auf die bei der Konstruktion der Luxemburger Identität zurückgegriffen wird:

1. Abgrenzung vom Deutschen,
2. Eigensprachlichkeitsbewusstsein;
3. Geschichtsbewusstsein sowie
4. Mythosaktualisierung.

Die Beleuchtung der Zeitschrift *Moselland*. *Kulturpolitische Monatshefte* zeigt beispielhaft den kulturpolitischen Einfluss der nationalsozialistischen Propaganda auf die Luxemburger Kultur. Hinsichtlich der Ausbildung einer nationalen Identität ist die strikte nationalsozialistische Kulturpolitik von besonderem Interesse, da sich von ihr aus eine Dynamik der Abwehr gegen das Deutsche entwickelte, die dazu beitrug, dass sich Luxemburg stark auf die Etablierung

278 | Ebd.

279 | Ebd.

einer eigenen Kultur konzentrierte. Die Rezeption von Joseph Funcks *Kleines Schicksal* ist dahingehend aufschlussreich, als dass sich an ihr die Herausbildung einer Luxemburg kennzeichnenden nationalen Varietät der deutschen Standardsprache andeutet. Lambert Schaus zeichnet ein Nationalbewusstsein, das sich insbesondere aus der Muttersprache und dem gemeinsamen Geschichtsbewusstsein speist. Eugène Formans Melusinendrama stellt in diesem Kontext ein Beispiel für die Aktualisierung des Luxemburger Gründungsmythos dar.

5.3.1 Distributionsmedien literarischer Figurationen: *Moselland. Kulturpolitische Monatshefte*

Von 1940 bis 1942 erschien im Gau Moselland, zu dem seit Juli 1940 auch Luxemburg gehörte, die Zeitschrift *Moselland, Kulturpolitische Monatshefte* (ab Juli 1942, Nr. 9: *Kulturpolitische Blätter*).²⁸⁰ Bei dieser Zeitschrift handelt es sich um ein Propagandainstrument der Nationalsozialisten, mit dessen Hilfe die Eingliederung Luxemburgs an Deutschland erleichtert werden sollte. Da zu dieser Zeitschrift bisher so gut wie keine Literatur existiert, wurden für diese Arbeit alle Ausgaben der Zeitschrift untersucht, sodass sie exemplarisch für jene Zeitschriften steht, die als Propagandainstrument genutzt worden sind. Zu ihrer Entstehungsgeschichte gibt es bedauerlicherweise keine Quellen. Denn weder wird in der ersten Nummer auf die Entstehung verwiesen noch wird in der letzten Nummer das Publikationsende angekündigt. Bei der diachronen Betrachtung aller Ausgaben fällt der konsequent durchgehaltene Aufbau der einzelnen Nummern auf. Eine kleine Einschränkung ist bezüglich des Titelblattes und des Schriftbildes zu bemerken. In Ausgabe Nr. 6 vom Juni 1942 wird der Leser auf »kriegsbedingte Veränderungen« hingewiesen: Ab der darauffolgenden Ausgabe erscheint die Zeitschrift nur noch vierteljährlich und bekommt ein typografisch neues Titelbild in Vierfarbenproduktion. Außerdem werden »Mehrfarben-Kunstbeilagen« angekündigt, die jedoch nicht zu finden sind. Auf den Titelbildern sind meist Theaterszenen oder Kunstwerke abgebildet, die im Inneren der Zeitschrift kommentiert werden. Ansonsten befinden sich in der überwiegenden Zahl der Ausgaben zunächst mehrere Essays mit vornehmlich kulturpolitischem Inhalt, die das »Deutschtum« der Luxemburger beweisen sollen und die ihre Argumentation visuell durch Bilder zu stützen suchen. In einigen

280 | Die territoriale Gliederung der NSDAP-Gaue entsprach zunächst den Reichstagswahlkreisen der Weimarer Republik. Sie sind aber nicht als starre staatliche Systeme, sondern vielmehr als dynamische Gebilde zu sehen, deren Funktion und Politik sich mit denen der verschiedenen Kriegphasen änderte. So erfolgte am 31. Mai 1931 die Teilung des Gaues Rheinland zum südlichen Gau Koblenz-Trier-Birkenfeld mit Gustav Simon als Leiter und dem Gau Köln-Aachen. Am 24. Januar 1941 wurde der Gau Rheinland-Süd, zu dem seit Juli 1940 auch Luxemburg gehörte, in Gau Moselland umbenannt.

Ausnahmen finden sich auch Gedichte oder Linoldrucke, die dem Essay vorgeschaltet sind.²⁸¹ Am Ende jeder Ausgabe befindet sich die Rubrik »Überblick über die Weltpolitik«, gefolgt von der »Umschau«. An diesen Stellen werden aktuelle kulturelle Neuerscheinungen besprochen. Meist handelt es sich dabei um Neuheiten auf dem Bücher- und Theatermarkt. Wenig überraschend ist, dass keine regimekritischen Werke behandelt werden, sondern dass *Moselland* sich der positiven Propaganda bedient. Auf den letzten Seiten befinden sich Werbeanzeigen: Wird in den ersten Ausgaben überwiegend für die luxemburgische Heimat geworben, verschiebt sich das Werbeinteresse in den letzten Nummern in Richtung Industrie und kriegsrelevante Elemente.

Ausnahmslos ist in allen Ausgaben die Propagierung von »heimatlichem Kunstschaffen« zu verzeichnen. So beschreibt ein Autor namens Bruno Brehm in seinem Essay *Die Künstler und ihre Zeit* in der Oktoberausgabe von 1941, dass es bei der Kunst alleine auf den »Nährboden« ankomme und der Künstler ins »Streben der Zeit« eingebettet sein müsse. Er behauptet weiter, dass ein Künstler alleine niemals erfolgreiche und schöne Kunstwerke produzieren könne. Zur Bekräftigung seiner These führt er Zitate von Caspar David Friedrich und Adolf Hitler an. Hier lassen sich deutlich Anspielungen auf das nationalsozialistische Konzept der stammeskulturellen Nation erkennen. Diesem Modell ging die Vorstellung voraus, dass sich aus dem Zusammenspiel der einzelnen Gau-Kulturen eine Nationalkultur des typisch Deutschen bildet. Demnach war es die Aufgabe der Kultur, die Wurzeln des »Volkes« offenzulegen. In diesem Kontext sind auch die vom Kulturverband Gau Moselland veranstalteten Kulturausstellungen zu sehen, die in der Zeitschrift vielfach thematisiert wurden. Sieben Verfasser beschäftigten sich ausschließlich mit diesen Kunstaussstellungen und betonten dabei unaufhörlich die Erfolge heimischer Künstler. Neben Aufsätzen, die die Kunstaussstellungen besprechen, werden zahlreiche Bilder von Exponaten in *Moselland* abgebildet. Mit Blick auf die Bildauswahl wird deutlich, dass möglichst jene Bilder abgedruckt wurden, die den deutschen Charakter Luxemburgs belegen sollten. Dementsprechend werden »bolschewistische« und jüdische Literatur rhetorisch diffamiert. Zwischen kulturellen Themen werden immer wieder Zitate von Hitler sowie Glorifizierungen von Soldaten in Gedichten und Erzählungen eingebettet, um dem Krieg und damit dem Tod eine vermeintlich sinnstiftende Funktion zu verleihen. Vor allem 1942 werden historische Beispiele dazu genutzt, für den Eintritt in die Wehrmacht zu werben.

5.3.2 Joseph Funck: *Kleines Schicksal* (1933)

Bei einem im Jahre 1933 von den *Cahiers Luxembourgeois* ausgeschriebenen Literaturwettbewerb, an dem alle luxemburgischen Schriftsteller teilnehmen

²⁸¹ | Vgl. *Moselland*, Nr. 2 vom Juli 1941.

sollten, »qui écrivent, jeunes et vieux«,²⁸² belegte Joseph Funck mit seinem *Jim Steller* den zweiten Platz. Dabei handelte es sich um die drei ersten Kapitel seines Werkes *Kleines Schicksal*, das kurze Zeit danach vollständig erschien.²⁸³

Neben Bezügen zum zeithistorischen Kontext ist die Wirkungsgeschichte des Romans mit Blick auf die Genese der nationalen Identität um einiges aufschlussreicher. Der Erfolg sowie die breite Rezeption, die *Kleines Schicksal* erfahren hat, werden allein daran deutlich, dass der Roman viermal aufgelegt wurde, was für luxemburgische Verhältnisse eher ungewöhnlich war. Der Rezeptionsschwerpunkt liegt in den Jahren 1933 bis 1939. Neben inhaltlichen Aspekten beurteilten die Rezensenten auch Funks Beherrschung des Deutschen als Literatursprache, was im Kontext der Ausbildung von luxemburgtypischen Sprachmerkmalen hochinteressant ist. Für Batty Weber mutet Funks Sprache in *Kleines Schicksal* »nicht immer an, wie ein in Deutschland gewachsenes Deutsch«. Aber gerade dieser »Styl mit starkem Bodengeschmack« sei es, so Weber, der dem Roman Authentizität verleihe. Und auch Frantz Clement wünscht, dass sich Funk »nie verleiten lassen wird, unser Deutsch aufzugeben«. Mit »unser Deutsch« meint Clement nicht das einst so bezeichnete Luxemburgische, sondern ein spezifisches Luxemburger Deutsch. Dadurch machen beide Autoren deutlich, dass sie Funks Literatursprache nicht als eine fehlerhafte Abweichung vom Standarddeutschen sehen, vielmehr stellt sie eine nationale Varietät der deutschen Standardsprache dar, vergleichbar mit dem schweizerischen Deutsch oder dem österreichischen Deutsch. Damit attestieren die beiden Rezensenten Funks Literatursprache keinen Mangel, sondern sie weisen sie als charakteristisches Sprachmerkmal Luxemburgs aus. Im Kontext der im letzten Kapitel dargestellten Zwittermetaphorik sowie der Debatte um die Mischkultur zeigen die beiden Autoren folglich, dass die sprachliche und kulturelle Zwischenstellung Luxemburgs keinen konstitutiven Mangel darstellt, sondern dass sie als Surplus zu werten ist, das Authentizität und Eigenheit generiert.

Das Lumpenproletariat, »das in allen großen Städten eine vom industriellen Proletariat genau unterschiedene Masse bildet, ist ein Rekrutierplatz für Diebe und Verbrecher aller Art, von den Abfällen der Gesellschaft lebend, Leute ohne bestimmten Arbeitszweig, Herumtreiber, dunkle Existenzen, verschieden nach dem Bildungsgrade der Nation, der sie angehören, nie den Tagediebcharakter verleugnend [...]«. ²⁸⁴

282 | Les Cahiers luxembourgeoise 7 (1932), S. 96.

283 | Vgl. Germaine Goetzinger/Claude D. Conte.: Luxemburger Autorenlexikon. Mersch 2007, S. 188 f., sowie Pierre Marson: Nachwort: Zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte. In: Joseph Funck: *Kleines Schicksal*. Erzählungen. Studienausgabe. Mersch 2002, S. 159.

284 | Karl Marx: Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848–1850. In: Marx-Engels-Werke (MEW). Bd. 7. Berlin (DDR) 1982, S. 26.

So beschrieb Karl Marx einst die Klasse des Lumpenproletariats. Darauf rekurrierend, veranschaulicht Joseph Funck in seiner Erzählung *Kleines Schicksal* eine Typologie derer, die außerhalb der Gesellschaft stehen. Jener, die in den Unterstädten der Stadt Luxemburg hausen und deren Begegnungen mit der bürgerlichen luxemburgischen Gesellschaft von Konflikten geprägt sind. Am Beispiel des Exkrementensammlers Jim Steller und seines »Mädchens« Annie, die zur untersten Schicht des Lumpenproletariates gehören, zeigt Funck die soziale Welt der luxemburgischen Unterstädte zur Zeit des beginnenden 20. Jahrhunderts. Mit den Figuren des Arztes Karl Emmel und dessen Verlobten Amalia werden nicht nur Charaktere der Oberstadt dargestellt – vielmehr repräsentieren sie die bürgerliche Gesellschaft. Funk konzipiert sie symmetrisch als komplementäre Spiegelfiguren zu denen der Unterstadt. Durch das Aufeinandertreffen der Figuren aus Unter- und Oberstadt werden die ungerechten Gesellschaftsverhältnisse verdeutlicht. In Funcks Werk spiegeln sich nicht nur soziale, politische und weltanschauliche Diskurse der Zeit wider, ebenso wird ein Bezug von Körper, Macht und Gesellschaft hergestellt.

Die Verwobenheit von Körper und Gewalt, die bereits Foucault postulierte, tritt unmittelbar zu Beginn der Erzählung in Form der Verflechtung von Körper, Weiblichkeit, Klassenzugehörigkeit und Gewalt hervor:

Zank, Schläge und Messerstiche waren etwas Häufiges; daran trugen die Mädchen schuld, die mit auf der Brüstung lehnten; sie waren schlank, diese Mädchen, und doch auch waren sie üppig, diese Mädchen, weil die nachlässige Kleidung keiner Rundung Zwang antat. [...] Sie wurden heisser geliebt auch, diese Mädchen, waren wärmer umworben, als manch gepflegte Dame; Leben und Einsperrung wurden um ihren Preis gewagt, Todeslauern lag durch viele Nächte in den faltigen Gassen der Stadt, ihretwegen.²⁸⁵

In das Blickfeld von Michel Foucault rücken die Entstehung des bürgerlichen Subjekts durch diskursive Ordnungen und dabei insbesondere der Part des Körpers in Bezug auf Macht, Wissen und Diskurs. Folgt man seinen Ausführungen, so existieren keine autonomen Subjekte, vielmehr sind sie Produkte von Machtdiskursen. Dabei sichern Machttechnologien, diskursive und institutionelle Praktiken sowie Zeichensysteme einen permanenten Selbstbezug der Subjekte. So wie Bentham's *Panopticon*, dessen Prinzip Foucault in *Überwachen und Strafen* darlegt,²⁸⁶ automatisiert, kontrolliert und diszipliniert sich das Subjekt selbst mithilfe von Norm und Abweichung.²⁸⁷ Auf derselben Ebene

285 | Funck: *Kleines Schicksal* (Anm. 283), S. 9. Im Folgenden werden die Seitenangaben, die sich auf *Kleines Schicksal* beziehen, in Klammern angegeben.

286 | Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übers. v. Walter Seitter. Frankfurt am Main 1976, S. 256–259.

287 | Zum *Panopticon* und *Panoptismus* vgl. Wolf, Burckhardt: *Panoptismus*. In: Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Clemens Kammler, Rolf Parr u. Ulrich

wie diese Selbsttechnik, die auf das einzelne Individuum zielt, steht für Foucault die Biopolitik, die sich auf die Gesamtgesellschaft konzentriert. Dabei handelt es sich um

die sorgfältige Verwaltung der Körper und die rechnerische Planung des Lebens. [...] auf dem Felde der politischen Praktiken und der ökonomischen Beobachtungen stellen sich die Probleme der Geburtenrate, der Lebensdauer, der öffentlichen Gesundheit. Der Wanderung und der Siedlung; verschiedenste Techniken zur Unterwerfung der Körper und zur Kontrolle der Bevölkerungen schießen aus dem Boden und eröffnen die Ära einer ›Bio-Macht‹.²⁸⁸

Demzufolge greift der Staat auf die Körper der einzelnen Gesellschaftsmitglieder zu, um Sexualität und Fortpflanzung zu kontrollieren. So wird die institutionell kanalisierte Sexualität mit Machtstrategien verklammert.

Abbildung 11: Joseph Funck (1902–1978)



In *Kleines Schicksal* ist es mehr als nur eine Verquickung – »Mädchen« und ihre »Körper« werden vom Erzähler explizit als die Ursachen von Tod und Gewalt genannt. Auch Jims Hündin Lina wird mit dem Weiblichen verknüpft – der heterodiegetische Erzähler beschreibt sie eingangs als »Spinne« (11). Schon seit Aischylos existiert diese Verknüpfung von Frau und Spinne. Nach Paracelsus entsteht die Spinne sogar aus dem weiblichen Menstruationsblut und ihr

Johannes Schneider. Stuttgart/Weimar 2008, S. 279–284.

288 | Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit*. Bd. 2. Übers. v. Ulrich Raulff u. Walter Seitter. Frankfurt am Main 1986, S. 167.

Gift wird von Hexen dazu verwendet, die »Mannheit« ihrer Opfer zu verzaubern.²⁸⁹ Diesem Bild, dass das weibliche Aufbegehren zeichnet, stellt Funk diametral die phallogozentrische Idee des unterdrückten Weiblichen gegenüber: »Ein jeder eigener Wille des Hundes wurde von Jim machtvoll unterbunden; darin kannte er keinen Spaß« (11). Als antagonistischer Gegenspieler wird der Weiblichkeit die Männlichkeit in Form von Jim Steller gegenübergestellt. Wobei deutlich wird, dass Jim ausschließlich im hermetisch abgegrenzten System der Unterstadt als männlich gelten kann. Indem der Erzähler darauf hinweist, dass Jim »wie ein ordentlicher Mann Hund und Gespann unter[stellt]« (14), wird deutlich, dass Jim kein »echter« Mann ist, sondern lediglich mit einem verglichen wird. Im abgegrenzten Raum der Unterstadt gilt Jim nur deshalb als »vollwertig«, weil er »dem langen Lex die Annie weggenommen hatte« (14).

Der Unterstadt und ihren Bewohnern werden mehrfach aus dem Tierreich stammende Topoi zugeschrieben, sodass der Leser sich des Eindrucks nicht verwehren kann, Jim und die anderen Bewohner folgten triebhaften Impulsen, anstatt bewusst zu agieren. Besonders die Beziehung zwischen Jim und seinem »Mädchen« Annie gleicht der von Tieren. In der Tierwelt geht es bei der Partnersuche erstens darum, sich gegen Konkurrenten des gleichen Geschlechts durchzusetzen, um Paarungsmöglichkeiten zu gewinnen. Zweitens suchen sich, zum Beispiel Primaten, einen Partner nicht nur, um sich fortpflanzen zu können, sondern auch instinktiv, damit sie beim Angriff vor Feinden geschützt werden. So empfindet auch Annie »nach den dunklen Gesetzen des Instinktes« Jims Fehlbleiben aufgrund seines Krankenhausaufenthaltes »wie ein Tierweibchen« (35). Chiastisch angelegt zu Jims Hündin, die dezidiert mit der Weiblichkeit verknüpft wird, verbindet der Erzähler auch die Figur Annie mit dem Animalischen. Gleichsam der Erziehung eines Hundes, der das Parieren lernen muss, verfährt Jim mit seiner Annie: »Selbst die Kollegen gaben zu, dass keinem anderen ein Mädchen so parierte, wie Jim es die Annie gelehrt hatte« (58). Wird anfangs beschrieben, dass »ein gestrafftes Seil von Linas Halsband in die Hand des Herrn [Jim] lief, die damit das Tier nach Wunsch lenkte (11), so sagt Jim einige Seiten später, dass er auch das Mädchen wieder »straff ins Seil« (60) nehmen müsse. Besonders deutlich wird die Verflechtung mit der Tierwelt, wenn Lex versucht, Annie zurückzugewinnen, während Jim sich im Krankenhaus befindet. Der Erzähler beschreibt Lex' gesamtes Verhalten, der immer wieder animalische Laute produziert wie das Balzritual eines Vogels. Damit werden die Unterschiede zwischen Mensch und Tier nivelliert:

Eine Weile sah Lex aus seiner geduckten Stellung lauernd zu ihr auf. »Kss, Kss, machte er dann [...] Kss, Kss, Kss, Kss [...]«. Mit Gier verschobenem Maul blinzelte er nach ihrem

289 | Vgl. Michael Benedict Lessing: Paracelsus, sein Leben und Denken. Berlin 1839, S. 80.

schlanken, doch üppigen Oberkörper, der sich seinem Auge in sehr ergiebiger Perspektive darbot. [...] Kss, Kss, [...] sabberte Lex. [...] Kss, Kss [...] Lexens Zunge schob lüsternd den Speichel im Mund herum, während sein Blick gierig an jeder Bewegung ihres Körpers hing« (41 ff.). Zwei mal verweist der Erzähler sogar dezidiert darauf: »... wie ein balzender Vogel blähte er die Brust« (44) – »Struppig und wie ein großer gereizter Vogel drang er immer wieder auf sie ein.« (45)

Die Handlungen beruhen nicht auf bewussten Entscheidungen, sondern vielmehr auf instinktivem Verhalten. Dementsprechend liegt der Sinn dieses Balzrituales nicht in sich selbst, sondern es verweist über sich hinaus auf einen objektiven Sinn. Dadurch werden die einzelnen Gebärden selbst Bestandteil dieser Interaktion – ja, sie erzeugen diese erst. Somit können diese Gesten, aufgrund ihrer Struktur, im butlerschen Sinne als performativ gelten. Auch Anni spielt das unterlegene Tierweibchen:

In scheinbarer Demut versuchte sie es nun; jede Frechheit entzog sie dem Ton ihrer Stimme und machte sie ganz weich und ergeben; sich ducken vor dem Männlichen, Anerkennung der Ueberlegenheit vortäuschen, die es für sich verlangte, waren ohnehin Mittel, die bei ihresgleichen stündlich bereit liegen mussten. (42)

Diese Dichotomie von Mensch und Tier kann im Kontext von zusammenhängenden Dualismen des patriarchalischen Denkens verortet werden. Das menschliche Subjekt wird an der Achse Kultur/Natur, Ratio/Instinkt, zivilisiert/primitiv, Geist/Körper angesiedelt. Es scheint, als könnten in der Unterstadt, mit der Leid, Gestank, Krankheit, Tod und Verfall evoziert werden, keine autonomen Subjekte existieren. Sowohl geistige als auch physische Degenerationsphänomene der Unterstadtgesellschaft werden auf den Konsum von Alkohol, aber insbesondere auf »wüste Inzucht« (26) – also die Sexualität – zurückgeführt.

Auf den ersten Blick wirkt die Erzählstrategie auf den Leser befremdlich: Programmatisch ist der Verzicht jeglicher Affektäußerung. Funck lässt seinen Erzähler das Leid der Unterstadtgesellschaft sachlich erzählen. Er zeigt die Fakten der gesellschaftlichen Situation auf, ohne sie zu kommentieren. Diese Erzählhaltung des Objektiv-Dokumentarischen zieht sich symptomatisch durch das gesamte Werk. Dies entspricht der für die deutsche Literatur der 1920er-Jahre kennzeichnenden kulturellen Strömung Neue Sachlichkeit.²⁹⁰ Für sie ist eine sachliche, realistische und antipsychologische Schreibweise ohne Pathos programmatisch und gilt somit als Gegenbewegung zum Expressionismus. In dieser Zeit setzte sich die Metropolenkultur nebst ihren technischen Errungenschaften und ihrer Kulturindustrie durch. Der Moloch Groß-

290 | Sabina Becker: [Art.] Neue Sachlichkeit. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff. Stuttgart/Weimar³2007, S. 539.

stadt wird in *Kleines Schicksal* allerdings nicht im für die Literatur der Klassischen Moderne typischen Modus dargestellt. Gleichwohl Jim sich auf die Oberstadt nicht affirmativ einlässt, hängt dies jedoch weniger mit dem in der Literatur häufig beschriebenen Schock von den Menschenmassen, dem Chaos, dem Lärm oder der modernen Welt zusammen als vielmehr mit der Staatsmacht:

Zuviel war da, ihm Ärger nur, nicht aber Genuss: Damen, Autos, Läden, Herren, Cafés waren Kulissen eines Paradieses, das er nicht betreten durfte; dagegen waren Polizisten und Gendarmen die Diener der Hölle [...]. (13)

Die Unterstadt wird in Funcks Werk als Heterotopie dargestellt, in der alle Gesetze ausgehebelt sind. Da Jim als Subjekt den Respekt vor der Staatsmacht nicht internalisiert hat, wird er immer wieder von der Polizei in der Oberstadt aufgegriffen und verhaftet. In der Unterstadt wird das Leben durch andere Regeln als den Staat oder Institutionen reguliert: Dort herrscht – wie im Tierreich – das Recht des Männlichen und des Stärkeren. Joseph Funck hat die Oberstadt komplementär, jedoch in diametralem Gegensatz zur Unterstadt und ihren Bewohnern konzipiert. Die Biomacht nach Foucault scheint nur in der Oberstadt vorzukommen.

Der Figur Jim Steller wird der Arzt Karl Emmel gegenübergestellt und Amalia ist die antagonistische Gegenspielerin von Annie. Als Jim während des Exkrementensammelns zusammenbricht, wird er ins Krankenhaus der Oberstadt eingeliefert, wo er auf Karl Emmel trifft. Bereits der anaphorische Gebrauch des Adjektivs »weiß« in der ersten Krankenhausszene macht deutlich, dass es sich um einen völlig anderen Ort als den Locus terribilis, die dunkle, dreckige Unterstadt, handelt. Doch nicht nur der Ort, sondern auch die Figuren der Oberstadt werden als (spieß-)bürgerliche Subjekte konzipiert. Während Jim die unterste Klasse des Lumpenproletariates repräsentiert, wirkt der »hausbackene« Emmel von »Wichtigkeit aufgebläht« (20), zuweilen sogar hybrishaft. Wobei Emmel dem Subjekt – sofern es einer niederen Klasse angehört – die Autonomie abspricht: Nicht durch Selbsttechnologie kann sich das niedere Subjekt helfen, er, Emmel, kann »ausgleichende Brücken bauen« (20). Emmel negiert nicht nur die Autonomie der Subjekte, die den unteren Klassen angehören, phallozentrisch eröffnet er sein rechts-konservatives Verständnis der einfältigen Frau: »[...] heute hat die Wissenschaft sozial zu denken; du, Amalia, hast als Mädchen kein rechtes Einsehen in diese Dinge. Ich aber kenne meine Pflicht und alle Möglichkeiten sie zu erfüllen« (24). Er beschreibt Weiblichkeit immer wieder als Gattungswesen ohne individuelle Züge. In seiner Vorstellung der männlich dominierten Gesellschaft ist kein Platz für die weibliche Subjektivität und Identität. Da die Gesellschaft jedoch nicht mehr ausschließlich stratifikatorisch gegliedert war, musste

sich auch das männliche Subjekt eine andere Form der Individualität suchen.²⁹¹ Emmel entwickelt eine Berufsmoral, mit der er durch Fürsorge seine »Aufgleichungstheorie« umsetzen möchte. Sein Ziel ist es, Jim Steller in das bürgerliche Milieu »aufgleisen« zu lassen.

Obschon die Beschreibung des Lumpenproletariats zur Zeit des Erscheinens des Romans nicht mehr zeitgemäß für die luxemburgische Gesellschaft war, enthält *Kleines Schicksal* durchaus aktuelle Bezüge zur damaligen gesellschaftlichen Wirklichkeit. So werden im Roman sowohl die in den 1930er-Jahren vorherrschenden politischen und sozialen Diskurse als auch literaturprogrammatische Debatten literarisch verarbeitet. Emmel wird als Mitglied und Befürworter der »stärksten der bürgerlichen Parteien« (49) dargestellt, womit wohl die Christlich-Soziale Rechtspartei gemeint sein dürfte, da sie die in der Zwischenkriegszeit das politische Spektrum dominierende Partei war. Die zweitgrößte Partei war die Sozialistische Arbeiterpartei, der der Spitalleiter anzugehören scheint. (51) In diesen beiden Figuren spiegeln sich nun ideologische und gesellschaftstheoretische Debatten der 1930er-Jahre. »Hier ist nicht einem einzelnen zu helfen, hier muss der Gattung geholfen werden.« (53)

Jim Steller leidet an der Armutskrankheit Tuberkulose, die in jenen Jahren im Mittelpunkt des gesundheitspolitischen Interesses stand.

So entspricht etwa die Darstellung der sozial getrennten Stadt in eine florierende Oberstadt und eine von Kriminalität sowie Armut geprägte Unterstadt der zeitgenössischen sozialen und topografischen Realität. Außerdem reiht sich Funks ausführliche Beschreibung der Unterstadt in den zeitgenössischen literaturgeschichtlichen Rezeptionskontext ein. Mit Blick auf die verstärkte Suche nach einer nationalen Identität ist eine Hinwendung zur »guten alten Zeit«²⁹² zu konstatieren. In den Texten von Autoren wie etwa Nicolas Ries oder Paul Henkes tritt ein nostalgisches Interesse an der Stadt Luxemburg sowie an den als charakteristisch geltenden Aspekten der heimatlichen Landschaft deutlich hervor.²⁹³ Mit der realistischen Beschreibung der Unterstadt geht eine auffallende Romanisierung der Figuren als Mitglieder einer archaischen Gesellschaft einher. So werden die Bewohner der Unterstadt als »unverfälscht«, als die »einzigen wahren und prächtigen Menschen der Gesellschaft« beschrieben. (31) Einerseits wird die Unterstadt als die »Rumpelkammer« der Stadt Luxemburg bezeichnet, in der

291 | Vgl. Niklas Luhmann: Individuum, Individualität, Individualismus. In: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 3. Frankfurt am Main 1993, S. 149–258.

292 | Batty Weber: De' gud âl Zeit. In: Ders.: Über sich selbst. Autobiografisches. Luxemburg 1977 (Gesammelte Werke 2), S. 113–138.

293 | Vgl. Paul Henkes: Vorstädte. In: Les Cahiers luxembourgeois. Revue libre des lettres, des sciences et des arts vom Mai 1924, S. 407–412, sowie Nicolas Ries: Prolégomènes pour servir d'Introduction à l'étude de notre folklore. In: Ebd. vom August 1924, S. 587–593.

sich »jedes Gerümpel«, aller »Unrat« ansammelt und andererseits erscheinen ihre landschaftlichen Beschreibungen in Zusammenhang mit ihren Bewohnern in einem romantisch verklärten Licht:

Mitten durch sie zog der schmale Fluss, auf dem flach die steinalte Brücke hockte, deren Brüstung abends Jim und seinesgleichen zierten. Wenn die hellen Punkte der Stadtlichter auf den Höhen aufschimmerten, wenn das Tal voll Dämmerung sank, sassen sie auf der Mauer und liessen die Beine über dem Wasser baumeln, während sie an einem Tabakrest kauten. (10)

5.3.3 Lambert Schaus: *Wât d'Hêmecht ass* (1943)

Jenes Interesse am Nostalgischen, das in *Kleines Schicksal* augenscheinlich geworden ist, zeichnet sich auch in dem Gedicht *Wât d'Hêmecht ass* von Lambert Schaus (1908–1976) ab. Der in der *Chrëschtlech Sozial Vollekspartei* (CSV) aktive Politiker und Jurist wurde 1941 durch das NS-Regime von seinen Ämtern enthoben, weil er sich weigerte, der deutschen Anwaltsassoziation beizutreten.²⁹⁴ Von der Gestapo wurde Schaus in verschiedene Arbeitslager deportiert. Schon während seiner Studienzeit an den Universitäten Toulouse, Algier, Grenoble, Paris und Bonn war er literarisch aktiv gewesen und führte das Schreiben in den Arbeitslagern fort. In den dort entstandenen Gedichten erinnert er an Erlebtes und Erlittenes während des NS-Regimes. In Oberkratzau verfasste er 1943 das oben erwähnte Gedicht, in dem er beschreibt, was Luxemburg als Heimat kennzeichnet.

Wât d'Hêmecht ass

Wât d'Hêmecht ass, dât huet ê soss
Sech kêmons vill gefrôt.
Et wör och blo'ss dem Lentz sei Lidd,
Dât d Aentwert drop gesôt.
E Kant, dât bei der Mamm um Scho'ss
Sech duckelt an den Arm,
Dât frêt och net, firwât et do
So' hêmlech ass a warm.

Ma wie verbannt ass vun dohêm,
Denkt iwer villes nô;
A lãnge Nuechten o'ni Schlôf,
Do stellt ê sech de' Frô.
Durch Tre'nen, do geseit ê klor –

294 | Vgl. Claude D. Conter: [Art.] Lambert Schaus. In: Luxemburger Autorenlexikon, online unter www.autorenlexikon.lu/page/author/181/1810/DEU/index.html.

A Biller eng ganz Mass
 Ersti vrun ons we' eng Visio'n
 Vun dêm, wât d'Hêmecht ass.

Ons Hêmecht: d'âss dât wâremt Haus,
 An dêm mer hu gelieft,
 Et ass de Gârd ann 't ass de Bösch,
 Dê mir so' oft durchstrief.
 Et ass onst Duerf mam weide Bann,
 Ons stolz a prächteg Stât,
 Et ass de' hêmlech Bänk am Park
 Ann 't ass dê klenge Pâd.

Ons Hêmecht: d'âss dê gro'sse Krês,
 Dên ons Familjen hêscht,
 Dên ons verbonnen ass durch de Gêsch.
 Et sin de' Frönn, de' zo' ons stin
 Am Stuerm we' am Glêck,
 't ass d'Mêdchen, dât den Himmel der't
 A sengem de'we Blêck.

Ons Hêmecht: d'âss der Mamm hîrt Grâf,
 Op dât se biede gîn;
 't sin all de', de' den e'wge Wê
 Virun ons gânge sin.
 't sin all de', vun dêne mir geîrft
 Wât wo'er, sche'n a gudd;
 't sin de', de' d'Hêmechtsreich bezuelt
 Matt hîrem wârme Bludd.

Ons Hêmecht: d'âss ons Mammesprôch
 Matt hîrem deft'ge Klank;
 't ass, vum Gehânsbîrg bis zur Schmêtt,
 De feirege Gesank.
 Et ass dem Lentz sei Lidd vum Lant,
 Fir dât mer alles ge'f;
 Et ass de Renert ann den Dicks,
 't ass d'Lidd vum Ro'de Le'f.

Ons Hêmecht_ dât ass d'Freihêtsle'ft,
 De Glâwen un e Recht,
 Et ass den Hâss ge'nt alles dât,
 Wât falsch ass a wât schlecht.
 't ass d'Toleranz ann d'Mênschlechkêt,
 't ass d'Hêllef an der No't,

't ass d'Hâle, wât ên huet versprach,
't ass d'Trei bis an der Do't.

Ons Hêmecht: d'âss den Här um Kreiz,
't ass onsen âle Glâf,
Dât ass, wa vrum Votivaltor
Mer kne'e fir d'Oktav.
't ass d'Le'ffrächen ann d'Greinskapell
't ass Pilatusîrg,
't ass d'Biltchen, 't ass zi' lechternach.
Dem Willibrod seng Kîrch.

Der 1908 geborene Lambert Schaus hatte die in den beiden vorangegangenen Kapiteln beschriebenen Annexionsbestrebungen Frankreichs, Belgiens sowie Deutschlands nicht miterlebt, sodass die Frage der Heimat für ihn erst virulent wird, als er diese verlassen muss und in verschiedene Arbeitslager deportiert wird. Erst der damit einhergehende Verlust seiner als selbstverständlich angenommenen Existenz löst bei Schaus einen Denkprozess aus. Bereits in den ersten beiden Strophen wird deutlich, dass sich dieses Bewusstsein erst entwickelt, wenn man »verbannt ass vun dohêm« (verbannt ist von zu Hause) und dass man sich vorher niemals gefragt hat, was die Heimat sei (»Wât d'Hêmecht ass, dât huet ê soss / Sech kêmol's vill gefrôt«).²⁹⁵ Neben der Familie, mit deren verstorbenen Mitgliedern man im Geiste über Generationen hinweg verbunden bleibe, ist es die bekannte Landschaft mit ihren vertrauten Plätzen, die die Heimat auszeichnen. Schaus betont auch, dass es die verstorbenen Vorfahren sind – sowohl genealogische als auch historische –, die seiner Generation Traditionen und Heimatgeschichte vermitteln (»'t sin all de', vun dêne mir geîrft / Wât wo'er« [es sind all jene, von denen wir geerbt haben, was einmal war]). Besonders jenen, die ihr Leben für das »Heimatreich« und damit für die Luxemburger Nation gelassen haben (»'t sin de', de' d'Hêmechtsreich bezuelt / Matt hîrem wârme Bludd«) und Eingang in das kollektive Gedächtnis der Nation gefunden haben, kommt also identitätsstiftendes Potenzial zu. In diesem Prozess der historischen Erinnerung seiner Vorfahren und deren Leistungen wird der Akt der Selbstvergewisserung deutlich, der einen konstitutiven Wert repräsentiert, auf den sich sein nationales Bewusstsein gründet. In der darauffolgenden sechsten Strophe geht Schaus auf die Bedeutung der Muttersprache und der Literatur für die Heimat ein. Dabei bezieht er sich auf jene ersten Luxemburger Literaten, die das Luxemburgische als Literatursprache etabliert hatten. Es seien der *Renert*, ebenso wie Dicks und Lentz, die die Heimat zu

295 | Dies erinnert an die Protagonisten in *Anna*, denen die Vorstellung von nationaler Gemeinschaftlichkeit erst durch die Besetzung des Luxemburger Bahnhofs bewusst geworden war.

seiner Heimat machen. Auf die Bedeutung von Michel Lentz und »sei Lidd« (sein Lied) hatte Schaus bereits in der ersten Strophe verwiesen. Abermals bezieht er sich also auf die geteilte Vergangenheit und versucht, kraft ihrer Vergegenwärtigung die Gegenwart in ein Kontinuitätsmuster einzureihen. Auf der Folie der Vergangenheit, die damit zur Projektion der Gegenwart wird, wird dadurch die kollektive Identität der Gemeinschaft als Kontinuität generiert. Schaus zeichnet ein Nationalbewusstsein, das sich aus der Familie, der Muttersprache, dem Freiheitswillen, dem Glauben und dem Geschichtsbewusstsein speist.

5.3.4 Eugène Forman (Pucki): *Die erlöste Melusina* Kriegsdrama in 3 Akten (1945)

Eugène Forman (1878–1955) war Mitbegründer der bereits erwähnten Literaturzeitschrift *Floréal* sowie des Satireblattes *De Gukuk*. In seinem 1945 erschienenen Sammelband *D’Ro’t Schnappech* karikiert er die Luxemburger im Kontext der Nazizeit. In dieser Werkausgabe ist auch das Drama *Die erlöste Melusina. Kriegsdrama in 3 Akten* abgedruckt, das im Jahr 1940 spielt und in dem Melusina von Gestapooffizieren gefangen genommen und umgebracht wird.²⁹⁶ Hier wird die Kontinuität in der Beschäftigung mit dem Melusinemythos augenscheinlich. Jedoch vollzieht sich eine Transformation überlieferter Muster insofern, dass neue Elemente hinzukommen und auf der Folie zeitgenössischer Kontexte aktualisiert und adaptiert werden.

Im ersten Akt sitzt »Jung-Melusinchen im Purpurglanz des sinkenden Gestirns auf einem Vorsprung des Bockfelsens und kämmt mit ihrem güldenen Märchenkamm die tizianblonden Flechten ihres üppigen Sirenhaares«. Sie singt die erste Strophe von Heines Gedicht *Lied von der Loreley*: »Ich weiß nicht, was solle es bedeuten, / Daß ich si treu-e-rig bin?« (62). Damit rückt Forman die Luxemburger Melusinensage in den Kontext der deutschen Romantik. Mit Heines *Loreley*, die am deutsch-französischen Grenzfluss Rhein angesiedelt war, avancierte der Rhein zu einem Symbol der Romantik, zu einem Ort der Beschwörung nationaler Mythen. Durch zahlreiche Adaptionen von Heines Gedicht hatte die Loreley mitsamt der Rheinsymbolik Eingang in das deutsche Kollektivbewusstsein gefunden. Mit Blick auf die nationale Identität wurde sie dazu verwendet, die kulturelle und nationale Differenz zu Frankreich zu markieren und dadurch die eigene nationale Identität zu unterstreichen. Jedoch trug die Loreleyrezeption dazu bei, dass es seit der deutschen Besetzung von Elsass und Lothringen im Jahr 1871 zu einer Politisierung des Loreleymotivs kam. Durch den Ausgang des Deutsch-Französischen Kriegs war der Rhein kein deutsch-französischer Grenzfluss mehr und avancierte zum »Symbol des

296 | Eugène Forman (Pucki): *Die erlöste Melusina. Kriegsdrama in 3 Akten*. In: *D’Ro’t Schnappech*. Krichs- a Friddens-Geschichtercher vum Pucki. Luxemburg 1946.

Deutschtums schlechthin«. ²⁹⁷ Johannes Klein etwa schreibt, dass Heines Loreley sogar »einige Jahrzehnte lang so etwas wie eine zweite deutsche Nationalhymne« war. ²⁹⁸ Die einst nationalromantische Symbolik wird also zu einer nationalistischen Symbolik umgedeutet.

Abbildung 12: Eugène Forman (Pucki; 1878–1955)



Im ersten Akt von Formans Drama lernen sich »der flotte junge Siegfried« und Melusina kennen. Der zweite Akt spielt bereits sieben Jahre später, womit Forman voraussetzt, dass der Leser den Mythos der Melusina kennt und weiß, was in der Zwischenzeit passiert ist. Erzählt wird nämlich nicht, dass Siegfried Melusina versprochen hatte, sie samstags nicht zu stören, und dass sie geheiratet hatten. Rückblickend erzählt Melusina mit deutlich modernerem Sprachstil, als es noch in der Sage von Nicolaus Gredt der Fall war:

Sieben lange Jahre schmerzlichen Harrens sitze ich nun einsam und verlassen hier unten im Kerkerdunkel des düsteren Kasemattenbrunnens. Und das alles, weil damals an jenem fatalen Week-End-Abend mein so stürmisch in mich verschossener Verlobter seine sträfliche Neugierde nicht meistern und mich durchs Schlüsselloch hindurch in meiner mich so schamper gestaltenden Kabeljau-Metamorphose fotografieren konnte. (63)

In diesem Akt kommt Siegfried also nach sieben Jahren wieder zu der verfluchten Melusina, um ihr die Seide für ein Brauthemd zu geben. »Einfachhin fabelhaft, dies elektrische Blau!«, freut sich Melusina über Siegfrieds Mitbring-

297 | Edda Ziegler: Heinrich Heine. Leben – Werk – Wirkung. Zürich 1993, S. 225.

298 | Johannes Klein: Geschichte der deutschen Lyrik von Luther bis zum Ausgang des Zweiten Weltkriegs. Wiesbaden 1957.

sel. An diesem macht sie alle sieben Jahre einen Stich und erst wenn das Brauthemd fertiggestellt ist, wird sie erlöst. 966 Jahre später, im dritten Akt, ist Melusina deutlich gealtert. »Ihr Kupferhaar ist ergraut und der zahndürftige Kamm, mit der sie die nunmehr sehr spärlichen Silbersträhne[n] striegelt, ist aus schimmlicher Zelluloidersatzpappe.«(64) Während sie auf Siegfried wartet, damit sie den letzten Stich an ihrem Hemd machen kann, erscheinen zwei Gestapooffiziere. Im Gegensatz zur Loreleysage hat Formans Drama nicht die todbringende Frau zum Gegenstand, sondern es sind diese beiden Gestapooffiziere, die Melusina in der luxemburgischen Villa Pauly in den Tod bringen. Damit verbindet Forman in seinem Kriegsdrama *Die erlöste Melusina* den bereits bekannten Melusinenmythos und den der Loreley mit der Nazizeit.

5.4 RESÜMEE: DIE LUXEMBURGER IDENTITÄT ALS *DRITTER RAUM*

Die diskursive Verarbeitung der Selbstbeschreibungen der Luxemburger als »Zwitter«, »Zwitternation« oder »Sprachzwitter« wurde insbesondere im II. und III. Kapitel augenscheinlich. Es wurde deutlich, dass es dabei um politische statt um kulturelle Charakterisierungen ging. Außerdem wurde deutlich, dass es sich dabei um negativ besetzte Kennzeichnungen der Luxemburger Nation und Kultur handelte. Im III. Kapitel konnte gezeigt werden, dass sich das Symbol der Mischung oder des Zitters in der Zeit zwischen 1868 und 1912 im gesellschaftlichen Diskurs gefestigt hatte und sich als Kollektivsymbol etabliert hatte. Mit Blick auf die Konstruktion der nationalen Luxemburger Identität hat die Symbolik der Vermischung einen Bedeutungswandel erfahren: Von einem negativ konnotierten Symbol als Selbstzuschreibung der Luxemburger ist es zu einem durchaus positiv besetzten Symbol avanciert. So haben die untersuchten Texte gezeigt, dass die Luxemburger Kultur gerade durch ihre Position an der Schnittstelle zwischen der germanischen und der romanischen als Surplus zu werten ist. Während die Traumata der beiden Weltkriege in der luxemburgischen Gesellschaft eine Abwehrhaltung gegen alles Fremde – insbesondere gegen alles Deutsche – ausgelöst haben, erfuhr das Nationale eine beispiellose Aufwertung. Wegen des nationalsozialistischen Windes bildeten die Jahrhundertfeiern zur luxemburgischen Unabhängigkeit den Höhepunkt nationaler Bestrebungen. Diese können als deutlicher öffentlicher Ausdruck eines wachsenden Nationalgefühls gesehen werden. In der Zeitspanne von 1920 bis 1945 veränderte sich dieses Modell, das die Luxemburger als Vermischung von Kulturen darstellte. Die Vorstellung des Eigenen wurde profiliert und das Eigenständige wurde wieder stärker mit der Sprache, mit dem *Lëtzebuergeschen*, verknüpft. Die Luxemburgische Identität wird nunmehr als eine eigenständige, dritte Identität begriffen.