Sabine Friedrich

Was darf/kann Geschichtsschreibung im Zeichen der Dokufiktion leisten? Überlegungen zu Möglichkeiten und Herausforderungen der Geschichtsvermittlung in der populären spanischen Gegenwartskultur

1 Die Popularisierung der (dokufiktionalen) Geschichtsvermittlung

Spanischer Bürgerkrieg goes Pop, so lautet die 2019 publizierte Dissertation von Daniela Kuschel.¹ Wie bereits der pointiert formulierte Titel – eine Anspielung auf einen früheren, von Barbara Korte und Sylvia Paetschek herausgegebenen Sammelband *History Goes Pop*² – suggeriert, untersucht die Studie die Darstellung des spanischen Bürgerkriegs in unterschiedlichen populärkulturellen Diskursen. In den letzten zwei Jahrzehnten hat sich im Zuge des sogenannten *memory booms*, der ein globales Phänomen darstellt, eine starke Popularisierung der Geschichtsvermittlung vollzogen. Populäre Massenmedien wie Comics, Daily Soaps, unterhaltsame Fernsehformate, Computerspiele und Geschichtshappenings, z. B. Reenactments, interaktive Ausstellungen, historische Themenparks oder Mittelaltermärkte vermitteln Historie und Zeitgeschichte nicht rein informativ auf der Basis gesicherter Fakten, sondern machen Geschichte für ein breites, heterogenes Publikum auf unterhaltsame Weise emotional erlebbar. Wie Aleida Assmann

1 Kuschel, Daniela. *Spanischer Bürgerkrieg goes Pop. Modifikationen der Erinnerungskultur in populärkulturellen Diskursen*. Bielefeld: transcript 2019.

2 Korte, Barbara/Paetschek, Sylvia (Hg.). *History Goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen 1*. Bielefeld: transcript 2009.

Anmerkung: Die folgenden Überlegungen verdanken sich den Seminardiskussionen in einigen Lehrveranstaltungen seit dem WS 15/16. Ich bedanke mich bei den Teilnehmern für die zahlreichen Anregungen, vor allem bei Solveig Böttcher, Michaela Dänzer, Franziska Kemnitzer und Anna Mirschberger.

feststellt, hat sich die Vermittlung von Geschichte vom Monopol akademischer Historiker zu Ausstellungsmachern, Infotainern und Eventregisseuren verlagert.³

Korte und Paletschek geben in *History Goes Pop* einen kulturübergreifenden Überblick über die unterschiedlichen Genres und medialen Formate der populären Geschichtsrepräsentationen vom historischen Roman des 19. Jahrhunderts bis zum Computerspiel der Gegenwart.⁴ Trotz der thematischen und medialen Vielfalt haben – Korte und Paletschek zufolge⁵ – die Formate gemeinsam, dass stets historische Wirklichkeit für ein breites Publikum leicht zugänglich aufbereitet wird. Information geht einher mit Unterhaltung. Zwei Aspekte sind dabei besonders hervorzuheben:

1. Die Identifikationsangebote werden durch personalisierte und affektive Elemente verstärkt.
2. In den jeweiligen Formaten wird Wissen nicht nur vermittelt, sondern ebenfalls in einer bestimmten Weise erst figuriert.⁶

Somit zeichnen sich die popularisierten Formen der Geschichtsvermittlung aus durch eine starke Emotionalisierung der Rezipienten, die häufig durch die Darstellung von Einzelschicksalen ausgelöst wird, sowie durch eine aktive Partizipation an der Wissensproduktion. Betrachtet man beide Phänomene gemeinsam, so wird deutlich, welche gewichtige Bedeutung die neuartige Popularisierung von Geschichtsvermittlung für die Historiografie hat: Über ein starkes identifikatorisches und emotionales Potenzial wird den Rezipienten ein bestimmtes Wissen über Zeitgeschichte/Geschichte vermittelt.

Dieses globale Phänomen der populären Geschichtsrepräsentation hat sich auch in Spanien verbreitet. Die Besonderheit der spanischen Situation besteht allerdings darin, dass sich die Popularisierung von Geschichte thematisch nahezu ausschließlich auf den Bürgerkrieg und die franquistische Diktatur bezieht. Der gewählte Schwerpunkt in Kuschels Studie *Spanischer Bürgerkrieg goes Pop. Modifikationen der Erinnerungskultur in populärkulturellen Diskursen* ist unmittelbarer Ausdruck der spanischen Fokussierung auf diesen Zeitraum. Kuschel geht aus von der Beobachtung, dass seit der Jahrtausendwende zahlreiche Werke unterschied-

³ Vgl. Assmann, Aleida. *Geschichte im Gedächtnis: Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: C.H.Beck 2007, 178.

⁴ Korte, Barbara/Paletschek, Sylvia. „Geschichte in populären Medien und Genres: Vom historischen Roman zum Computerspiel“. In: *History Goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen 1*. Hg. Barbara Korte, Sylvia Paletschek. Bielefeld: transcript 2009, 9–60.

⁵ Vgl. Korte/Paletschek: „Geschichte in populären Medien und Genres“, 9–13.

⁶ Vgl. Korte/Paletschek: „Geschichte in populären Medien und Genres“, 15.

licher Medialität den Bürgerkrieg und seine traumatischen Folgen darstellen und dabei auf Ausdrucksformen des populärkulturellen Repertoires zurückgreifen.⁷ Die Arbeit untersucht zum einen tradierte Darstellungsweisen des Bürgerkriegs in fiktionalen Werken; zum anderen soll analysiert werden,

über welche spezifischen werkimmanenten (ästhetischen und narrativen) Strategien und Verfahren die veränderten Verhandlungsformen Geschichte inszenieren und das historische Substrat aufbereiten. Ziel ist es, das Wirkungspotenzial und die erinnerungskulturellen Implikationen zu eruieren, die eine Verortung dieser Werke im modernen Populären mit sich bringt.⁸

Bezeichnenderweise (im Hinblick auf die thematische Fokussierung in Spanien) beschäftigt sich eine weitere jüngere Studie zur Popularisierung der Geschichte mit demselben Zeitraum. Caroline Rothauge behandelt in ihrer Monografie *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*⁹ Kinofilme und (dokufiktionale) TV-Serien, die in Spanien zwischen 1996 und 2011 entstanden sind, als dieser Zeitraum verstärkt zu einem beliebten Sujet für populärkulturelle Produktionen wurde.¹⁰ Rothauge analysiert auf einer breiten Materialbasis, inwiefern die Filme versuchen, ein großes Publikum zu unterhalten und zugleich die jüngere Vergangenheit seit der zweiten Republik in unterschiedlicher Weise zu thematisieren bzw. aufzuarbeiten. Im Zentrum steht dabei die Frage, wie sich die populärkulturellen Film- und Fernsehproduktionen „auf die Bestrebungen einer ‚Rückgewinnung der historischen Erinnerung‘ bezogen bzw. wie sie sich diesbezüglich positionierten.“¹¹ Rothauge geht es dabei

weniger um die Frage nach ihrem historischen ‚Wahrheitsgehalt‘ als darum, die formalästhetischen Entscheidungen und Narrative, die ihnen zugrunde liegen, als aussagekräftige Indizien für potenziell identitätsstiftende bzw. -stärkende Darstellungskonventionen und Deutungsperspektiven von Vergangenheit zu werten.¹²

7 Vgl. Kuschel: *Spanischer Bürgerkrieg goes Pop*, 12.

8 Kuschel: *Spanischer Bürgerkrieg goes Pop*, 13.

9 Rothauge, Caroline. *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*. Göttingen: V&R Unipress 2014.

10 Vgl. Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 14.

11 Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 16.

12 Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 16.

Christian von Tschiltschke beschäftigt sich ebenfalls mit populärkultureller Geschichtsvermittlung im spanischen Kontext, allerdings mit einem Schwerpunkt auf dokufunktionalen Formaten.¹³ Gegenwärtig sei eine grundlegende Transformation und Neubewertung des Verhältnisses zwischen dokumentarischen und fiktionalen Darstellungsformen festzustellen.¹⁴ Durch die Vermischung von historischen Fakten und fiktionalen Elementen gelinge es besonders überzeugend, Zeitgeschichte für ein breites Publikum so aufzubereiten, dass Geschichte als leicht konsumierbarer Unterhaltungsstoff rezipiert werden kann. Zugleich ist zu bemerken, dass dokufunktionale Strategien vermehrt im Zusammenhang mit der Bewältigung traumatischer Kollektiverlebnisse auftreten. Dokufunktionale Werke beinhalten offensichtlich ein Wirkungspotenzial, das gegenwärtigen Bedürfnissen entspricht.¹⁵ „So steht der Wunsch nach Dokumentation, Information und identifikatorischem Verstehen bisweilen neben dem Bedürfnis nach moralisch entlasteter, ästhetisch-sentimentalischer Vergegenwärtigung der Vergangenheit.“¹⁶ Tschiltschke zufolge scheint die Fähigkeit, unterschiedliche bzw. gegensätzliche Bedürfnisse zu bedienen, ein wesentlicher Wirkungsfaktor dokufunktionalen Erzählens zu sein.

Das Ergebnis ist ein ästhetischer Synkretismus, der mit seinen dokumentarischen Anteilen die Sehnsucht der Zuschauer nach Wirklichkeit und Authentizität befriedigt und mit seinen fiktionalen Elementen dazu beiträgt, dass dabei das Bedürfnis nach Unterhaltung, Identifikation und intensiven Gefühlen nicht zu kurz kommt.¹⁷

13 Wegweisend für die Forschung zur Dokufiktion, insbesondere im spanischen Kontext, sind die Arbeiten von Christian von Tschiltschke: Vgl. Tschiltschke, Christian von. „Dokufiktion – zur Entwicklung hybrider Formen und Formate im Fernsehen“. In: *TV global*. Hg. Jörg Türschmann, Birgit Wagner. Bielefeld: transcript 2011, 37–57; Schmelzer, Dagmar/Tschiltschke, Christian von. *Docuficción: Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2012, v. a. die Einleitung 11–32; Tschiltschke, Christian von. „(Anti-)Helden wie wir? Konstruktion und Destruktion des Heroischen im Film über den Spanischen Bürgerkrieg: André Malraux' *Sierra de Teruel* (1939), Carlos Sauras *La caza* (1965) und David Truebas *Soldados de Salamina* (2003)“. In: *Bürgerkrieg: Erfahrung und Repräsentation*. Hg. Isabella von Treskow, Albrecht Buschmann, Anja Bandau. Berlin: trafo 2005, 127–151; Tschiltschke, Christian von. „Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der Gegenwart: *Las asquinas del aire* von Juan Manuel de Prada und *Soldados de Salamina* von Javier Cercas“. In: *Literatur als Lebensgeschichte: Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Hg. Peter Braun, Bernd Stiegler. Bielefeld: transcript 2012, 377–400.

14 Vgl. von Tschiltschke: „Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der Gegenwart“, 377.

15 Vgl. von Tschiltschke: „Dokufiktion“, 52.

16 von Tschiltschke: „Dokufiktion“, 54.

17 von Tschiltschke: „Dokufiktion“, 54–55.

Wenn man berücksichtigt, dass die neuartigen Formen der popularisierten dokufiktionalen Geschichtsvermittlung ein großes Publikum erreichen und zugleich an der Konstitution von Geschichtsentwürfen beteiligt sind, erscheint es umso wichtiger, ihre Entstehungskontexte, ihre Repräsentationsformen sowie insbesondere ihre gesellschaftlichen Funktionen zu erforschen. Gerade angesichts ihrer ungeheuren Popularität stellt sich die Frage, welche Möglichkeiten Dokufiktion im Rahmen von Geschichtsschreibung übernehmen kann bzw. darf. Einerseits ist es möglich, über die Gestaltung der fiktionalen Diegese eine größere emotionale Beteiligung und damit auch ein größeres Interesse an historiographischen Themen zu erzeugen; andererseits stellt sich bei Dokufiktion die Frage nach der Manipulierbarkeit, der historiographischen Redlichkeit und der ethischen Verantwortung auf eine neuartige Weise. Derartige weitreichende Fragen können im Rahmen dieses Beitrags sicherlich nicht erschöpfend beantwortet werden; jedoch sollen an einigen konkreten Beispielen die Möglichkeiten und Grenzen dokufiktionaler Geschichtsvermittlung ausgelotet werden.

2 Dokufiktionale Darstellungen des Bürgerkriegs

Im spanischen Fernsehen wurden einige dokufiktionale Formate realisiert, in denen die populäre Verknüpfung zwischen der emotionalen Komponente und der Vermittlung von Zeitgeschichte besonders deutlich wird.¹⁸ Außerordentlich beliebt war die Telenovela *AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS* [Liebe in aufgewühlten Zeiten], die von 2005 bis 2012 von montags bis freitags täglich am Nachmittag bei dem öffentlich-rechtlichen Sender TVE 1 ausgestrahlt wurde.¹⁹ Trotz hoher Zuschauerzahlen (ca. 2 Millionen pro Folge) wurde die Serie 2012 aufgrund von Sparmaßnahmen eingestellt. Die Serie setzt ein vor dem Hintergrund der Februarwahlen 1936 und spielt dann im Bürgerkrieg und der Franko-Diktatur. Die Handlung besteht aus typischen Versatzstücken einer Telenovela. Das Liebesglück bzw. -unglück der jungen Protagonisten dominiert den rein fiktionalen Handlungsablauf, während die politischen Ereignisse lediglich als dramatischer Hintergrund für die Liebeschickale dienen. Gleichwohl greifen diejenigen Folgen, die den Bürgerkrieg thematisieren, wiederholt auf Archivmaterial zurück. Reale politische Ereignisse, die in die fiktionale Diegese einfließen, werden teilweise über historische Radioaufnahmen vermittelt; Originalausschnitte aus den franquistischen Wochen-

¹⁸ Zum Begriff der Skalierung vgl. von Tschilschke: „Dokufiktion“, 48.

¹⁹ Vgl. Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 48–49, 124–135.

schauen sind zu sehen, oder es werden Schwarz-Weiß-Fotografien aus der damaligen Zeit in Bildschirmgröße gezeigt, die allmählich übergehen in die Szenen der fiktionalen Diegese. Der dokumentarische Gehalt ist in der TV-Serie zweifelsohne der fiktionalen Liebeshandlung untergeordnet;²⁰ gleichwohl ist in der Serie anhand des ausgewählten Archivmaterials und der Handlungsverläufe eine gewisse politische Positionierung erkennbar. Die Telenovela mit dokufiktionalen Anteilen kann den Rezipienten durch die starke Emotionalisierung eine bestimmte ideologische Sicht auf die jüngere Vergangenheit vermitteln. Insgesamt scheint die Serie den Versöhnungsgedanken, der die Kriegsschuld bei beiden politischen Lagern gleichermaßen sieht, zu unterstützen, mit einer gewissen Tendenz, die Perspektive der republikanischen Opfer, welche die franquistischen Repressionen erleiden mussten, deutlicher zu vertreten.

Die TV-Serie CUÉNTAME CÓMO PASÓ [Erzähl mir, wie es passiert ist], die seit 2001 im öffentlich-rechtlichen Fernsehen ausgestrahlt wird und mittlerweile aufgrund des enormen Publikumserfolgs bereits die 20. Staffel erreicht hat, verknüpft ebenfalls die jüngere Zeitgeschichte mit Hilfe von historischem Archivmaterial mit dem Schicksal einer fiktionalen Familiengeschichte. Erzählt werden die Geschehnisse seit der Spätphase des Franquismus und der darauffolgenden Transition. Das Dokumentarmaterial ist innerhalb der Serie vor allem über Informationsmedien präsent. Die Figuren der Serie sehen sich im Fernsehen Originalnachrichten- und -unterhaltungssendungen an; es handelt sich um Sendungen über markante Ereignisse seit den 60er Jahren, die der spanische Rezipient in der damaligen Zeit vielleicht selbst gesehen hat, wie z. B. Originalreden des spanischen Ministerpräsidenten oder die Erfolge Spaniens beim Eurovision Song Contest 1968. Die Tatsache, dass die Figuren der fiktionalen Diegese während der Ausstrahlung der Fernsehsendung stellenweise für den Zuschauer nicht zu sehen sind und sich das Archivfernsehbild über den gesamten Bildschirm erstreckt, hat zur Folge, dass der heutige Zuschauer – gemeinsam mit den Figuren der Diegese – die damalige Fernsehsendung unmittelbar verfolgt.

Ein typisches dokufiktionales Verfahren der Serie besteht darin, Figuren der Diegese in historische Originalaufnahmen, meist Archivmaterial der franquistischen Wochenschau NO-DO, hineinzukopieren. So zeigt die Folge 154, *Espanoles, Franco ha muerto*, wie nach Frankos Tod Menschenmengen in langen Schlangen an der Plaza de Oriente in Madrid anstehen, um an seinem aufgebahrten Leichnam Abschied zu nehmen.

²⁰ Zur Skalierung dokufiktionaler Formate vgl. von Tschiltschke: „Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der Gegenwart“, 382.

Beim Betrachten der Szene fallen dem Zuschauer unweigerlich die – im Vergleich zur gewohnten Bildqualität der Fernsehserie – veränderten Farben, die schlechtere Bildqualität und die etwas verwackelte Kameraführung auf. Aufgrund der unterschiedlichen Filmbeschaffenheit entsteht die Vermutung, dass es sich um Archivmaterial von 1975 handelt. Befremdlicherweise entdeckt der Zuschauer jedoch – während die Kamera die Menschenmenge entlangfährt –, dass sich Figuren, die der Welt der fiktionalen Diegese entstammen, in den Warteschlangen befinden.²¹ In ähnlicher Weise wie in *SOLDADOS DE SALAMINA* (dt. *SOLDATEN VON SALAMIS*) wird in der TV-Serie Originalmaterial manipuliert, sodass der Bereich der fiktionalen Welt und des historischen Archivmaterials miteinander verwoben sind, ohne dass eine Grenze bzw. ein Übergang zwischen beiden Bereichen erkennbar wäre.

Letztlich kann der Zuschauer keine Gewissheit darüber erlangen, ob beim Tod Francos Originalmaterial bearbeitet wurde oder ob die Szene originalgetreu während der Drehzeiten der TV-Serie nachgestellt wurde; dies war ein häufiges Verfahren, wenn kein passendes Originalmaterial zur Verfügung stand. Das bedeutet, dass die filmischen Verfahren gezielt die schlechtere Bild-, Ton- und Kameraqualität imitieren, um den Eindruck historischer Authentizität zu erzeugen. Wenn sich jedoch das vermeintlich authentische Archivmaterial als nachträgliche Inszenierung erweist, wird dem Zuschauer jede Grundlage entzogen, zwischen dem Originalmaterial und den inszenierten Szenen zu unterscheiden.

Die Suggestion von Authentizität, d. h. die Modalitäten, mit denen historische Echtheit imitiert wird, führt zu einer nachhaltigen Verunsicherung des Rezipienten, da damit die vertrauten Kriterien, die es erlauben, historisches Archivmaterial von nachgestellten, manipulierten oder fiktionalen Materialien zu unterscheiden, hinfällig werden. Wenn sich das vermeintliche Dokumentarmaterial als nachträgliche manipulierte Inszenierung erweist, geht beim Zuschauer jegliches Vertrauen in faktenbasierte Informationsvermittlung verloren; oder die fiktionalen Inszenierungen, die als solche nicht erkannt werden, sind die Grundlage für die Bewertung und Einschätzung historischer Ereignisse. Dies ist die Problematik, die in *SOLDADOS DE SALAMINA* deutlich wird.

In Javier Cercas' „relato real“ [wirkliche Erzählung] *Soldados de Salamina* (2001)²² und David Truebas gleichnamiger Verfilmung (2003)²³ wird das Schicksal des Falangisten Rafael Sánchez Mazas während des spanischen Bürgerkriegs

²¹ CUÉNTAME T9 Capítulo 154, „Españoles, Franco ha muerto“, TC: 00:48:20–00:49:50, <https://www.youtube.com/watch?v=kDdmMDF90Xc> (01.06.2020).

²² Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Stuttgart: Klett 2009.

²³ *SOLDADOS DE SALAMINA*. Reg. David Trueba. Video Mercuy Films 2006. Im Folgenden wird die Kursivschreibweise gewählt, wenn das Gesagte für die Text- und Filmversion gilt. Die Kapi-

erzählt. Sánchez Mazas konnte vor einer Massenerschießung fliehen und wurde auf der Flucht von einem Republikaner, der ihn entdeckte, verschont. Der Film folgt im Haupthandlungsstrang weitgehend der Textversion. Sowohl die Text- als auch die Filmversion zeichnen sich dadurch aus, dass fiktionale Handlungselemente mit Archivmaterial kombiniert werden. Ausgehend von der fiktionalen Rahmenhandlung, die in der Jetztzeit spielt, werden von der Hauptfigur die historischen Geschehnisse um Sánchez Mazas im Bürgerkrieg rekonstruiert.

In der Textversion sind die Grenzen zwischen fiktionalen und faktualen Versatzstücken für die Rezipienten nicht unmittelbar erkennbar, da die narrative Vermittlung der historischen Fakten (in Form von Rückblenden, Briefen, Zeitungsartikeln, Tagebüchern, Interviews) keine deutliche Unterscheidung zu den fiktionalen Anteilen erlaubt.²⁴ Demgegenüber ist im Film die Unterscheidung zwischen fiktionaler Handlung und eingefügtem Dokumentarmaterial auf den ersten Blick offensichtlich. Das historische Archivmaterial, das häufig der franquistischen Wochenschau NO-DO – dem größten audiovisuellen Archiv der damaligen Zeit – entstammt, zeichnet sich durch matte Schwarz-Weiß-Farben, eine wackelige Kameraführung sowie schlechte Bild- und Tonqualität aus;²⁵ der Bruch zu den in Farbe gedrehten Szenen, die in der fiktionalen Diegese der Jetztzeit spielen, ist offensichtlich.

In dem historischen Archivmaterial sieht man einige Filmsequenzen mit Politikern bei öffentlichen Anlässen. In einigen Szenen ist Rafael Sánchez Mazas zu sehen. Erst bei mehrmaligem Betrachten der Szenen, genauer Überprüfung und dem Vergleich mit anderen Szenen merkt der Zuschauer, dass es sich hierbei nicht um die historische Person handelt, sondern um den Schauspieler Ramón Fonserè, der Sánchez Mazas im Film verkörpert. Offensichtlich wurde das Gesicht des Schauspielers nachträglich mittels Bluescreen-Technik in das Archivmaterial eingefügt.²⁶ Die gleichbleibende schlechte Ton- und Bildqualität lässt die bearbeite-

tälchen-Schreibweise wird verwendet, wenn sich die Ausführungen ausschließlich auf die Filmversion beziehen.

²⁴ Vgl. Corredra González, María. *La guerra civil española en la novela actual: Silencio y diálogo entre generaciones*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2010, 107–118; Schmelzer, Dagmar. „Telling a Story / Telling History‘: Narrativität als Selbstreflexion von Geschichte und Geschichtlichkeit am Beispiel von Javier Cercas Soldados de Salamina“. In: *Selbstreflexivität: Beiträge zum 23. Nachwuchskolloquium der Romanistik* (Göttingen, 30.05.–02.06.2007). Hg. Steffen Buch. Bonn: Romanistischer Verlag 2008, 201–215.

²⁵ NO-DO steht für *Noticiarios y Documentales Cinematográficos* [Kinematografische Nachrichten und Dokumentarfilme]; vgl. Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 284.

²⁶ SOLDADOS DE SALAMINA, z. B. TC: 00:36:41–00:37:05. Vgl. Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 185.

ten Szenen jedoch in völliger Kontinuität zu dem übrigen historischen Filmmaterial erscheinen. Die Manipulation der franquistischen Wochenschau führt allerdings dazu, dass der Zuschauer verunsichert wird im Hinblick auf den Authentizitätsgehalt des vermeintlichen Archivmaterials. Wenn die Szenen mit Sánchez Mazas bearbeitet wurden, könnte dies gleichermaßen auch für andere gelten, so dass der Zuschauer – nachdem er die Manipulation der Szenen bemerkt hat – unweigerlich eine grundsätzliche Skepsis im Hinblick auf den fiktionalen bzw. faktualen Status des Dargestellten entwickelt.²⁷

Ebenfalls ein Moment der Verwirrung seitens des Zuschauers entsteht bei den Interviews, die die Hauptfigur Lola (in der Filmversion) mit Zeitzeugen, welche die Rettung von Sánchez Mazas miterlebt haben, durchführt. Die Männer wirken in ihrer Sprechweise und ihrem Habitus nicht wie professionelle Schauspieler. Die Art der filmischen Gestaltung deutet ebenfalls eher auf eine Interviewsituation außerhalb der fiktionalen Diegese hin. Die Kameraführung wirkt etwas verwackelt; die Gespräche finden – ohne professionelle Hintergrundbeleuchtung – im natürlichen Tageslicht statt. Die Antworten der älteren Männer scheinen aufgrund der häufigen Verzögerungen, Einschübe und Korrekturen nicht einem vorgefertigten Skript zu entsprechen. Auch die Tatsache, dass die Gespräche teilweise auf Katalanisch geführt werden, unterstreicht den Eindruck, dass es sich hierbei um authentische Zeitzeugen aus dem spanischen Bürgerkrieg handelt. Dieser Eindruck wird durch die explizite Nennung ihrer Namen und den Verweis auf ihre reale Existenz im Vorspann und am Ende des Films – d. h. außerhalb der Diegese – bestätigt: „Y los testimonios reales de Joaquim Figueras, Daniel Angelats, Jaume Figueras y Chicho Sánchez Ferlosio“.²⁸ („Und die wirklichen Zeugenaussagen von Joaquim Figueras, Daniel Angelats, Jaume Figueras und Chicho Sánchez Ferlosio“ [Übersetzung S. F.]).

Umso befremdlicher ist es für den Zuschauer, dass in den Interviewszenen offenbar die fiktionale Hauptfigur, die – trotz ihrer autofiktionalen Nähe zum Autor – innerhalb der Diegese angesiedelt ist, mit Personen der außerfiktionalen Wirklichkeit kommuniziert. Während im Fall der manipulierten Szenen beim Rezipienten eine Verunsicherung im Hinblick auf den jeweiligen fiktionalen bzw. faktualen Status der gezeigten Szenen entsteht, werden bei den Interviews Diegese und außersprachliche Wirklichkeit auf irritierende Weise verbunden.

Solche verwirrenden Engführungen von fiktionalen und faktualen Elementen sind in zeitgenössischen Texten und Filmen relativ häufig zu finden und werden

²⁷ Vgl. Jünke, Claudia. *Erinnerung – Mythos – Medialität: Der Spanische Bürgerkrieg im aktuellen Roman und Spielfilm in Spanien*. Berlin: Erich Schmidt 2012, 334.

²⁸ SOLDADOS DE SALAMINA, TC: 00:01:28–00:01:29.

meist als raffinierte metafiktionale Experimente interpretiert. Auch *Soldados de Salamina* – wenngleich durchsetzt mit Archivmaterial – wird zunächst primär als fiktionale Geschichte rezipiert, zumal für die meisten Rezipienten die Person Sánchez Mazas vorab nicht so bekannt sein dürfte, als dass sie wüssten, dass es sich hier um historische Ereignisse aus dem Bürgerkrieg handelt. *Soldados de Salamina* setzt sich letztlich ausgehend von dem Schicksal von Sánchez Mazas auf eine sehr allgemeine Weise mit Kriegsverbrechen auf Seiten der Nationalisten und der Republikaner auseinander. Sowohl die Text- als auch die Filmversion beteiligen sich an der bis heute höchst aktuellen politischen Debatte in Spanien über die ideologische Bewertung des Bürgerkriegs und dessen Verankerung im kulturellen Gedächtnis.²⁹

Da *Soldados de Salamina* innerhalb der kontroversen politischen Debatte über die Frage nach der Kriegsschuld und der Verankerung des Bürgerkriegs innerhalb der kulturellen Identität Stellung bezieht, erscheint es als eine besondere Problematik, dass für den Rezipienten die Grenze zwischen faktualen und fiktionalen Elementen nicht eindeutig zu bestimmen ist. Auf welcher Fakten- und Datengrundlage kann eine Analyse bzw. eine Bewertung der historischen Ereignisse erfolgen, wenn der fiktionale bzw. faktuale Status des Dargestellten unklar bleibt?

Javier Cercas' Text entwickelte sich unmittelbar nach seiner Publikation zu einem unglaublichen Erfolg, sodass bereits bald von dem „Phänomen Cercas“ die Rede war.³⁰ Der Text wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt, in sehr vielen Auflagen verlegt und erhielt prestigereiche Auszeichnungen im In- und Ausland. Truebas Verfilmung konnte an den Erfolg der Textversion anknüpfen. SOLDADOS

²⁹ Vgl. Luengo, Ana. *La encrucijada de la memoria: La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlin: edition tranvía – Verlag Walter Frey 2004, 233–256; Gómez López-Quiriones, Antonio. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Iberoamericana 2006, 50–65; Altmann, Werner. „Ein literarischer Beitrag zur ‚nationalen Versöhnung‘: Soldados de Salamina von Javier Cercas“. In: *Debates sobre la memoria histórica en España: Beiträge zu Geschichte, Literatur und Didaktik*. Hg. Werner Altmann, Walther L. Bernecker, Ursula Vences. Berlin: edition tranvía – Verlag Walter Frey 2009, 205–223.

³⁰ Zum Erfolg von SOLDADOS DE SALAMINA vgl. Ehrlicher, Hanno. „Kampf und Konsens: Filmisches Erinnern an den spanischen Bürgerkrieg in Ken Loachs *Land and Freedom* (1995) und David Truebas *Soldados de Salamina* (2002)“, in: *PhiN: Philologie im Netz* 34 (2005): 1–27, <http://web.fu-berlin.de/phin/phin34/p34t1.htm> (08.06.2020), 12; Corredra González: *La guerra civil española en la novela actual*, 105; Tronsgard, Jordan. *(Re)writing the Spanish Civil War: The Ironic Collision of Fiction, Non-Fiction, and Fantasy in Four Novels at the New Millennium*. Ph. D. Dissertation. University of Ottawa 2009. <https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/29903/1/NR61250.PDF> (08.06.2020), 67.

DE SALAMINA zählt zu einem der erfolgreichsten Filme 2003 in Spanien, wird ebenfalls mit zahlreichen Preisen gewürdigt und sogar für die Oscar-Verleihung in der Kategorie ‚Bester fremdsprachiger Film‘ nominiert. Sowohl die Text- als auch die Filmversion haben sich auch im Schulunterricht etabliert als Einstieg in die Behandlung des Bürgerkriegs.³¹ Gerade angesichts der schuldidaktischen Verwertung stellt sich die Frage, welche Möglichkeiten Dokufiktion im Rahmen von Geschichtsunterricht und Geschichtsschreibung übernehmen kann bzw. darf.

3 „¡Otro maldito estudio sobre *Soldados de Salamina!*“

„¡Otro maldito estudio sobre *Soldados de Salamina!*“³² [Noch eine verdammt Untersuchung zu *Soldados de Salamina*] betitelt Jordan Tronsgard ein Unterkapitel in seiner 2009 fertig gestellten Dissertation mit dem Thema *(Re)writing the Spanish Civil War: The Ironic Collision of Fiction, Non-Fiction, and Fantasy in Four Novels at the New Millennium*. Tronsgard spielt mit dem Kapitelnitel auf Isaac Rosas 2007 veröffentlichten Roman *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* [Noch ein verdammt Roman über den Bürgerkrieg] an. Pointiert wird hier auf die Proliferation an Romanen über den spanischen Bürgerkrieg sowie an wissenschaftlichen Studien zu Javier Cercas Megaseller verwiesen. Heute – über 10 Jahre nach Tronsgards Befund – scheint sich diese Tendenz ungebrochen fortzusetzen. In Spanien ist das besondere Phänomen zu beobachten, dass der global zu diagnostizierende *memory boom*, der einhergeht mit der Popularisierung von Geschichte, zusammenfällt mit dem Erstarken einer politischen Erinnerungskultur, die im Zeichen der „recuperación de la memoria histórica“ [Rückgewinnung der historischen Erinnerung] steht.

Die „recuperación de la memoria histórica“, die den spanischen Bürgerkrieg zum zentralen Referenzpunkt der Erinnerungskultur entwickelt hat,³³ ist im öffentlichen politischen und journalistischen Diskurs allgegenwärtig und generiert ungebrochen eine kaum mehr zu überblickende Flut an fiktionalen Texten sowie historiographischen, literatur- und kulturwissenschaftlichen Studien. Im Bereich

³¹ Segú, Rosa Maria. „Cine y literatura en la clase de español: Soldados de Salamina de Javier Cercas“. In: *Debates sobre la memoria histórica en España: Beiträge zu Geschichte, Literatur und Didaktik*. Hg. Werner Altmann, Walther L. Bernecker, Ursula Vences. Berlin: edition tranvía – Verlag Walter Frey 2009, 316–334.

³² Tronsgard: *(Re)writing the Spanish Civil War*, 67.

³³ Jünke: *Erinnerung – Mythos – Medialität*, 11.

der wissenschaftlichen Arbeiten, die sich der Untersuchung der *memoria histórica* in Literatur und Film widmen, hat sich bereits ein regelrechter Kanon herausgebildet, der sich kontinuierlich fortschreibt.³⁴

Auch wenn die *memoria histórica* heutzutage in Spanien omnipräsent ist bzw. bereits Überdruß erzeugt, wie Rosas Romantitel verdeutlicht, muss bei der Analyse der dokufiktionalen Dimension von *Soldados de Salamina* berücksichtigt werden, dass sowohl die Text- als auch die Filmversion (2001/2003) zu Beginn der öffentlichen Rückbesinnung auf die jüngere Vergangenheit entstand. Eine kurze Zusammenfassung des politischen Diskurses über Bürgerkrieg und Diktatur soll daher den politischen Kontext situieren, in dem *Soldados de Salamina* entsteht.³⁵

In den Jahren unmittelbar nach Frankos Tod 1975 fand zunächst keine politische Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit statt.³⁶ In der *Transición*, der Übergangsperiode von der franquistischen Diktatur zur parlamentarischen Monarchie, erfolgte keine politische Aufarbeitung der vergangenen Jahrzehnte; die politischen Verantwortlichen wurden nicht juristisch verfolgt. Die Amnestiegesetze von 1977 schützten die Funktionseliten des Franquismus

³⁴ Zum „Kanon“ der Forschungsliteratur gehören unter anderem: Luengo: *La encrucijada de la memoria*; Resina, Joan Ramón/Winter, Ulrich. *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978–2004)*. Madrid: Iberoamericana 2005; Colmeiro, José. *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Antropos 2005; Winter, Ulrich. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana 2006; Gómez López-Quiriones: *La guerra persistente*; Corredera González: *La guerra civil española en la novela actual*; Suntrup-Andresen, Elisabeth. *Hacer Memoria: Der Bürgerkrieg in der Literatur der Nachgeborenen: Typologie und Analyse spanischer Gegenwartssromane von den 1980er Jahren bis heute*. München: M-Press 2008; Jünke: *Erinnerung – Mythos – Medialität*.

³⁵ Da dieser Beitrag in einem Sammelband erscheint, der nicht primär romanistisch ausgerichtet ist, wird der politische Umgang mit dem Bürgerkrieg nach der Franko-Zeit knapp zusammengefasst, wohlwissend, dass diese Informationen für Romanisten hinreichend bekannt sind.

³⁶ Referiert im Folgenden nach: Bernecker, Walther L. „Spaniens Übergang von der Diktatur zur Demokratie: Deutungen, Revisionen, Vergangenheitsaufarbeitung“. In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 52 (4/2004), 693–710; Bernecker, Walther L. „Demokratisierung und Vergangenheitsaufarbeitung in Spanien“. In: *Erinnern und Erzählen: Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Hg. Bettina Bannasch, Christiane Holm. Tübingen: Günter Narr 2005, 9–23; Bernecker, Walther L./Brinkmann, Sören. *Kampf der Erinnerungen: Der Spanische Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft 1936–2006*. Nettersheim: Graswurzelrevolution 2006, 257–328; Bernecker, Walther L. „Spanischer Bürgerkrieg und Vergangenheitsbewältigung: Geschichtspolitik und Erinnerungsansprüche in der Demokratie 1975–2005“. In: *Utopie kreativ* 191 (2006), 779–790; Bernecker, Walther L. „Die verspätete Aufarbeitung der Vergangenheit: Spanien zwischen Amnesie und politisch-ideologischer Instrumentalisierung“. In: *Peripherie* 109/110 (2008), 174–195; Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 16–26.

vor einer strafrechtlichen Verurteilung der Vergehen, die während des Bürgerkriegs und der anschließenden Diktatur begangen worden waren. Aus Furcht vor möglichen Putschversuchen seitens des Militärs, dem Aufkommen sozialer Konflikte und einem Rückfall in die Diktatur arbeiteten die neu formierten politischen Kräfte gemeinsam mit den Vertretern der alten Diktatur am Aufbau eines demokratischen Rechtsstaats. Um die Demokratisierungsprozesse nicht zu gefährden, etablierte sich parteiübergreifend ein Konsens über den sogenannten „Pakt des Schweigens“, der die Aufarbeitung der Bürgerkriegszeit tabuisierte und eine Rhetorik des Vergessens ausbildete.

Zwar entstanden nach 1975 zahlreiche wissenschaftliche Publikationen im Bereich der Zeitgeschichte, der Politologie und Soziologie, die sich mit der jüngeren Vergangenheit auseinandersetzen. Jedoch war die Bearbeitung der historischen Dokumente nur schwer möglich, da die Zeitgeschichtsarchive erst aufgebaut werden mussten, der Zugang zu Militär- und Kirchenarchiven sehr restriktiv gehandhabt wurde und viele Materialien während des Bürgerkriegs ins Ausland gebracht worden waren. Insgesamt ist zudem eine deutliche Zurückhaltung seitens der Historiker festzustellen, konflikthafte Themen aufzugreifen. Insbesondere die Aufarbeitung der gewalttätigen Repressionen während des Bürgerkriegs in beiden Kriegslagern sowie die Person des Diktators selbst wurden ausgespart, um Konflikte zu vermeiden. Jede Rede über die jüngere Vergangenheit stand unter dem Vorzeichen der „reconciliación“ [Versöhnung], was jedoch striktes Verschweigen der franquistischen Verbrechen zur Folge hatte.

Ungefähr 10 Jahre nach Francos Tod beginnt eine neue Generation von Historikern, sich in wissenschaftlichen Publikationen intensiv mit der Person des Diktators und der franquistischen Gewaltherrschaft auseinanderzusetzen. Im öffentlichen politischen und journalistischen Diskurs wurden diese Themen jedoch aufgrund der befürchteten Unruhen weiterhin tabuisiert. Die Tatsache, dass das franquistische Symbolsystem und die damit verbundene Erinnerungskultur im öffentlichen Raum noch lange erhalten blieb (in Straßennamen, Abbildungen auf Geldstücken, Denkmälern, Grabstätten), ist ein deutlicher Beleg dafür, dass kein radikaler Bruch mit der Diktatur erfolgte.³⁷ Francos monumentale Grabstätte im *Valle de los Caídos* entwickelte sich bis zu dessen Exhumierung im Oktober 2019 zu einem häufig frequentierten Pilgerort der Franquisten.

Der Bruch mit dem Konsens des Schweigens setzte erst Mitte der 1990er Jahre ein, als die Enkel der franquistischen Gewaltopfer sich zu Bürgerinitiativen formierten und eine öffentliche Aufarbeitung sowie die Exhumierung ihrer Angehö-

37 Vgl. Bernecker/Brinkmann: *Kampf der Erinnerungen*, 315–321.

rigen aus den anonymen Massengräbern einforderten.³⁸ Die im Jahre 2000 erfolgte Gründung der *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* [Verein für die Rückgewinnung der historischen Erinnerung], die sich um die Exhumierung und die würdige Neubestattung der Gefallenen kümmert, kann als wichtige öffentliche Richtungsänderung angesehen werden. 2002 verurteilte das spanische Parlament erstmals öffentlich die Diktatur, und 2007 wurde das *Ley de Memoria Histórica* [Gesetz des historischen Gedenkens] verabschiedet.

Seit der Jahrtausendwende findet nicht nur im wissenschaftlichen Umfeld, sondern auch im öffentlichen Diskurs eine verstärkte Aufarbeitung der politischen Geschehnisse und der begangenen Verbrechen seit den 30er Jahren statt.³⁹ Der Bürgerkrieg wird nun wahrgenommen als kollektives Trauma, das bis in die Gegenwart hineinwirkt. Auch die These der Kollektivschuld („Todos fuimos culpables.“ [Wir waren alle schuld.]), die in der Versöhnungsrhetorik der demokratischen Übergangszeit weit verbreitet war, wird kritisch hinterfragt.

Das Ziel der Rückgewinnung der historischen Erinnerung besteht neben der Anerkennung der Opfer franquistischer Gewaltverbrecher vor allem darin, die öffentliche Diskussion mit der Vergangenheit in Spanien zu problematisieren.⁴⁰ „Zwischen 2000 und 2008 entbrannte in Spanien ein regelrechter Kampf um Deutungshoheit über die jüngere Vergangenheit [...]“⁴¹

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass *Soldados de Salamina* tatsächlich eine Kernproblematik der lange Zeit tabuisierten öffentlichen Kontroverse über Kriegsschuld thematisiert – einer Kontroverse, die zum Entstehungszeitpunkt des Werkes gerade erst einsetzt. Dies unterstreicht nochmals die politische Brisanz.

Wie bereits erwähnt, bildeten Literatur und Film relativ bald nach 1975 Räume der intensiven Auseinandersetzung mit dem Bürgerkrieg; die Werke von Antonio Muñoz Molina, Rafael Chirbes, Julio Llamazares, Manuel Rivas, Juan Manuel de Prada entwickelten sich zu Bestsellern.⁴² In den Erzählungen fand jedoch die Auseinandersetzung mit der jüngeren Zeitgeschichte in der Regel ausschließ-

³⁸ Vgl. Bernecker/Brinkmann: *Kampf der Erinnerungen*, 292–299.

³⁹ Vgl. Ros Ferrer, Violeta. *La memoria de los otros: Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2020, 23–34, hier 23.

⁴⁰ Vgl. Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 14.

⁴¹ Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 14.

⁴² Vgl. Neuschäfer, Hans-Jörg. „Vergangenheitsbewältigung a la española. Über die Konjunktur der neuen Memorialistik und die Problematik ihrer Bewertung“. In: *Europäische Verlage und romanische Gegenwartsliteraturen*. Hg. Giulia Eggeling, Silke Segler-Messner. Tübingen: Narr 2003, 153–164; Larraz, Fernando. „La Guerra Civil en la última ficción narrativa española“. In: *Studia*

lich innerhalb einer fiktionalen Handlung statt, über deren Status die Rezipienten keinerlei Zweifel hatten. Die dargestellten politischen Gewaltverbrechen mochten verabscheuungswürdig erscheinen; für die Rezipienten waren sie jedoch primär Gegenstand einer fiktionalen Erzählung. Sie wurden nicht als ideologische Aussage innerhalb einer politischen Kontroverse interpretiert. Genau dies leistet jedoch *Soldados de Salamina*.

4 Geschichtsdeutung in *Soldados de Salamina*

Auch wenn *Soldados de Salamina* sehr bekannt ist, soll die Handlung zum besseren Verständnis des Folgenden knapp zusammengefasst werden. Abgesehen von der Tatsache, dass die Hauptfigur in der Textversion männlich und in der Filmversion weiblich ist, entspricht sich die dokufiktionale Haupthandlung in den wesentlichen Punkten, die für die Untersuchung der ideologisch gelenkten Geschichtsvermittlung relevant sind.⁴³

Bei einer Recherche erfährt die Hauptfigur (Javier/Lola), die als Journalist/in und Romanautor/in tätig ist, eines Tages das Schicksal von Rafael Sánchez Mazas, dem Mitbegründer der faschistischen Bewegung Falange. Als Gefangener der Republikaner sollte er gemeinsam mit 50 anderen Soldaten in einem Kloster in der Nähe der Pyrenäen erschossen werden. Während der Erschießung kann Sánchez Mazas jedoch entkommen. Er überlebt, da ihn ein republikanischer Milizionär, der ihn auf seiner Flucht entdeckt und die Möglichkeit hat, ihn zu erschießen, verschont. Später findet Sánchez Mazas Schutz bei einigen jungen Männern, die ihn verstecken und versorgen, bis die Republikaner abgezogen sind. In einem einige Jahre später verfassten Zeitungsartikel aus Anlass des 60-jährigen Endes des Bürgerkriegs schreibt Javier/Lola über die Flucht des Dichters Antonio Machado vor den franquistischen Truppen nach Frankreich, wo dieser bald darauf stirbt. Parallel zu Machados Schicksal behandelt der Artikel die geplante Erschießung von Sánchez Mazas sowie dessen Rettung durch den Republikaner. Der Titel des Artikels „Un secreto esencial“ [Ein notwendiges Geheimnis] bezieht sich auf die offene Frage, welche Gedanken Machados Angehörige bei der Bestattung verfolgt haben und wer – fast zur selben Zeit – der Republikaner war, dem Sánchez Mazas sein Leben verdankt.

historica. *Historia contemporánea* 32 (2014), 345–356; Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 29–35.

⁴³ Vgl. Cercas, Javier. *Diálogos de Salamina: Un paseo por el cine y la literatura*. Madrid: Plot 2003.

Nach der Publikation des Artikels erhält Javier/Lola Leserbriefe, die sich auf Sánchez Mazas' Rettung beziehen. In Javier/Lola erwächst eine zunehmende Neugier, dessen Schicksal näher zu beleuchten. Er/sie trifft Personen, die ihn persönlich kannten, sucht die Originalorte der damaligen Ereignisse auf und beginnt mit einer minutiösen Rekonstruktion der Vergangenheit. Während seiner/ihrer Recherche erhält er/sie durch Zufall Hinweise auf die Existenz eines inzwischen über 80-jährigen Katalanen namens Miralles, der während des Bürgerkriegs auf Seiten der Republikaner gekämpft hat. Aufgrund einiger Hinweise geht Javier/Lola davon aus, dass es sich bei Miralles um den Milizionär handeln muss, der Sánchez Mazas verschont hat. Als Javier/Lola den alten Miralles in einem Altersheim in Dijon aufspürt, sprechen sie über den Bürgerkrieg. Als Miralles explizit gefragt wird, ob er es war, der Sánchez Mazas verschont habe, verneint er dies – jedoch mit einem Lächeln, sodass die Antwort letztlich offenbleibt.

Bereits die knappe Zusammenfassung verdeutlicht, dass *Soldados de Salamina* mit dem Schweigekonsens der Transition bricht und sich im Sinne der „recuperación de la memoria histórica“ intensiv mit den Ereignissen während des Spanischen Bürgerkriegs auseinandersetzt.⁴⁴ Wiederholt wird von den Protagonisten auf die große Bedeutung der Erinnerung hingewiesen. Die Rekonstruktion des Schicksals von Sánchez Mazas und Miralles steht paradigmatisch für die Aufarbeitung des Bürgerkriegsgeschehens gegen das Vergessen im öffentlichen Bewusstsein. Mit Miralles soll der unbekannte Held des Alltags geehrt werden – exemplarisch für die unzähligen vergessenen, unbekannten Soldaten, die sich während des Krieges eingesetzt bzw. geopfert haben.

Die Haupthandlung in *Soldados de Salamina* ist in der Gegenwart angesiedelt. Durch häufige Rückblenden, Interviews mit Zeitzeugen und Erinnerungen wird die Vergangenheit des Bürgerkriegs jedoch immer wieder in der Gegenwart aufgerufen. Die Vergangenheit ist nicht lediglich in der Erinnerung der Figuren präsent; sie wird vielmehr auf unterschiedliche sprachliche bzw. filmische Weise so glaubhaft, authentisch und anschaulich wie möglich für den Rezipienten gegenwärtigt, dass die jüngere Zeitgeschichte gerade nicht als vergangene, sondern als noch in der Jetztzeit präsent erscheint.⁴⁵

Darüber hinaus vertreten Text- und Filmversion eine ähnliche ideologische Stoßrichtung bei der Frage nach der Kriegsschuld. Bereits in der Textversion

⁴⁴ Vgl. Corredera González: *La guerra civil española en la novela actual*, 105–135; Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 182.

⁴⁵ Vgl. Winter, Ulrich. „De la memoria recuperada a la memoria performativa. Hacia una nueva semántica cultural de la memoria histórica en España a comienzos del siglo XXI“. In: *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Hg. Christian von Tschiltschke, Dagmar Schmelzer. Madrid/Frankfurt a. M.: Vervuert-Iberoamericana 2010, 249–264, v. a. 249.

stellt Javiers Artikel, dem eine Schlüsselbedeutung zukommt, beide Kriegsparteien (Machado als Sympathisant der Republikaner – Sánchez Mazas als Vertreter der Falangisten) gleichberechtigt dar.⁴⁶

Die Filmversion verstärkt durch die Schnitt- und Montagetechnik die ausgewogene Darstellung. Deutlich wird dies in der filmischen Umsetzung der Schlüsselszene, wenn Sánchez Mazas während seiner Flucht vom republikanischen Soldaten im Versteck entdeckt und verschont wird. Durch die spezifische Kameraeinstellung – *Point-of-View-Shots* – nehmen die Zuschauer abwechselnd die Blickperspektive beider Männer ein.⁴⁷ Zunächst sehen die Zuschauer den Republikaner in eine bestimmte Richtung blickend. Gleich darauf wird das, was der Soldat sieht, fokussiert: Sánchez Mazas versteckt im Gebüsch. In der Szene folgen vier *Point-of-View-Shots* aufeinander, in denen die Zuschauer abwechselnd aus der Perspektive des Republikaners auf den Falangisten blicken und umgekehrt. Die Darstellung beider Sichtweisen nimmt damit den gleichen Raum ein.

Durch die Kamera- und Montagetechnik wird offensichtlich eine Parallele zwischen beiden Kriegsparteien aufgebaut, sodass nicht mehr zwischen der Gruppe der Opfer und derjenigen der Täter unterschieden werden kann. Die Republikaner, die jahrelang ausschließlich als Opfer galten, treten in *Soldados de Salamina* als Initiatoren der Massenerschießung auf. Die franquistischen Kriegsgewinner werden auch als Leidtragende dargestellt, wie Sánchez Mazas' Schicksal zeigt. Beiden Kriegsparteien sind während des Bürgerkrieges schreckliche Grausamkeiten widerfahren; daher soll beiden Parteien gedacht werden.⁴⁸ In der Forschung besteht Konsens darüber, dass sich *Soldados de Salamina* in den Versöhnungsdiskurs der Transición einschreibt.⁴⁹ Die Vorstellung einer idealisierten kollektiven Erinnerung an einen gemeinsamen Leidensweg der spanischen Bevöl-

⁴⁶ Vgl. Cercas: *Soldados de Salamina*, 26–27.

⁴⁷ SOLDADOS DE SALAMINA, TC: 00:56:55–00:57:55. Vgl. Collins, Jacky. „Seeing the Wood for the Trees: (Re)viewing the Past in David Trueba's *Soldados de Salamina* (2002)“. In: *(Re)collecting the Past: Historical Memory in Spanish Literature and Culture*. Hg. Jacky Collins u. a. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2016, 98–106.

⁴⁸ Vgl. Ehrlicher: „Kampf und Konsens“, 16–18; Wildner, Ralph. „Javier Cercas: *Soldados de Salamina* und Verfilmung von David Trueba“. In: *Erinnern und Erzählen: Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Hg. Bettina Bannasch, Christiane Holm. Tübingen: gnv 2005, 547–562, hier 561; Suntrup-Andresen: *Hacer Memoria*, 164.

⁴⁹ Vgl. Buschmann, Albrecht. „Held – Gedächtnis – Nation: Der Soldat als Symbolfigur der spanischen Literatur bei Max Aub und Javier Cercas“. In: *Bürgerkrieg: Erfahrung und Repräsentation*. Hg. Isabella von Treskow, Albrecht Buschmann, Anja Bandau. Berlin: trafo 2005, 103–126, hier 122–124; Suntrup-Andresen: *Hacer Memoria*, 182–183; Jünke: *Erinnerung – Mythos – Medialität*, 98–99; Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, 273–286; Reichold, Kathrin Anne. *Arbeit an der Erinnerung: Die Bewältigung der Ver-*

kerung wird bekräftigt, um die Spaltung in zwei politische Lager zu überwinden. Aufgrund der gewählten Thematik und der spezifischen narrativen Verfahren bezieht *Soldados de Salamina* somit deutlich Position innerhalb der politischen Kontroverse über die ideologische Einordnung des Bürgerkriegs.

Umso dringlicher stellt sich die Frage, auf welcher Datenbasis bzw. welchen Annahmen die Bestärkung des Versöhnungsdiskurses erfolgt. Im Zentrum der Handlung steht Javiers/Lolas Bemühung, die Hintergründe und offenen Fragen der historischen Ereignisse zu erkunden. Nun erweist sich jedoch die Suche nach der definitiven, objektiven Wahrheit (Wer hat Sánchez Mazas verschont? Was sind die Gründe für die Verschonung?) offensichtlich als vergeblich. Miralles kann zwar ausfindig gemacht werden; ob er allerdings tatsächlich der besagte Milizionär war, bleibt offen. Ebenso wie die Gegenüberstellung des unbekannten Republikaners und Sánchez Mazas auf die Anerkennung des Leids in beiden Kriegslagern verweist, ist die ungeklärte Frage, welcher Soldat Sánchez Mazas verschont hat, ein Sinnbild für die Unmöglichkeit einer lückenlosen Aufklärung historischer Ereignisse.

Die Lücken in der Geschichtsschreibung, die durch die Recherchearbeit nicht beseitigt werden können, vermag jedoch die subjektive Spekulation bzw. Imagination zu füllen. *Soldados de Salamina* setzt dies unmittelbar in den narrativen Erzählverfahren um, wie im Folgenden zu zeigen ist. Diejenigen Ereignisse, für die Javier/Lola keine faktenbasierte Erklärung finden können, werden imaginär ausgestaltet.

Damit erfüllt die Dokufiktion jedoch eine neuartige Funktion im Rahmen der Geschichtsschreibung. Fiktionale Werke haben häufig die Aufgabe übernommen, politische Reflexionsräume zu entwerfen, die durchaus Auswirkungen auf die außerfiktionalen Wirklichkeit haben können. Demgegenüber dienen die imaginierten Elemente in *Soldados de Salamina* nicht nur dazu, im Rahmen der Fiktion Hypothesen über Alternativmöglichkeiten zu entwerfen, sondern die Leerstellen der faktualen Geschichtsschreibung zu füllen.

5 Die Leerstellen der Geschichtsschreibung

Der Autor Javier Cercas ist selbst insofern ein Grenzgänger, als er sich professionell aus unterschiedlichen Perspektiven mit verschiedenen Textsorten beschäftigt. Er ist Professor für spanische Literatur an der Universität Girona; er schreibt jour-

nalistische Artikel für *El País* und verfasst zugleich Romane und dokufiktionale Texte. Seine wissenschaftliche Beschäftigung mit Literatur ist nicht zuletzt in den meta- und autofiktionalen Elementen seiner Texte zu erkennen. In *Soldados de Salamina* inszeniert sich Cercas selbst als Ich-Erzähler und Hauptprotagonist, indem die Figur innerhalb der Diegese nicht nur einen ähnlichen beruflichen Werdegang aufweist, sondern an manchen Stellen mit dem Vor- bzw. Nachnamen des Autors angesprochen wird. Am Textende entsteht eine typisch postmoderne Zirkelstruktur, indem der Erzähler sein noch zu schreibendes Buch, das der Rezipient gerade beendet, vor sich sieht: „Vi mi libro entero y verdadero“⁵⁰ („Ich sah mein ganzes und wahrhaftiges Buch“ [Übersetzung S. F.]) und wörtlich den Eingangssatz von *Soldados de Salamina* zitiert. Die meta- und autofiktionalen Elemente reduzieren sich jedoch nicht auf postmoderne literarische Spielereien;⁵¹ vielmehr sind sie Teil der Strategie, den Text in einem Schwellenbereich von faktualen und fiktionalen Erzählelementen anzusiedeln.

Im Rahmen der faktualen Verbürgung der Erzählung ist die „Nota del autor“ zu deuten, in der sich Javier Cercas bei Personen bedankt, die ihn durch Gespräche beim Verfassen des Textes unterstützt haben und deren Namen explizit genannt werden. „Este libro es fruto de numerosas lecturas y de largas conversaciones. Muchas de las personas con las que estoy en deuda aparecen en el texto con sus nombres y apellidos [...]“⁵² („Dieses Buch ist das Ergebnis zahlreicher Lektüren und langer Gespräche. Viele der Personen, in deren Schuld ich stehe, erscheinen im Text mit ihren Vor- und Nachnamen.“ [Übersetzung S. F.]) Die Interviewpartner sind offenbar identisch mit denjenigen Personen, die innerhalb des Textes als Zeitzeugen vom Protagonisten, dem alter ego von Javier Cercas, befragt werden.

Je intensiver sich Javier allerdings mit dem damaligen Geschehen auseinandersetzt, desto größer wird seine Skepsis im Hinblick auf den Wahrheitsgehalt der erhaltenen Informationen: „Porque es una historia muy novelesca.“⁵³ („Weil es eine sehr romanhafte Geschichte ist.“ [Übersetzung S. F.]) Seine Zweifel erstrecken sich ebenfalls auf überliefertes Archivmaterial, da die angeblich faktenbasierten Dokumente ihrerseits auf zweifelhafte, subjektive Berichte der damaligen Protagonisten zurückzuführen sind. In dem vermeintlich authentischen Tagebuch von Sánchez Mazas, das ihm ein Nachfahre von Sánchez Mazas' damaligem Retter übergibt, werden die exakten Namen seiner Retter, von deren tatsächlicher

⁵⁰ Cercas: *Soldados de Salamina*, 196.

⁵¹ Vgl. von Tschilschke: „Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der Gegenwart“, 381.

⁵² Cercas: *Soldados de Salamina*, 15.

⁵³ Cercas: *Soldados de Salamina*, 35.

Existenz sich Javier überzeugen konnte, verzeichnet; allerdings vermutet er zunächst, dass das Tagebuch von Sánchez Mazas' Familie nachträglich verfasst wurde, um eine Heldenlegende des Vaters zu verbreiten. Schließlich überzeugt sich Javier jedoch aufgrund eines Handschriftenvergleichs von der Echtheit des Tagebuchs:⁵⁴

Para empezar, descarté la sospecha, que insidiosamente me asaltó mientras leía, de que la libreta fuera un fraude, una falsificación urdida por los Figueras para engañarme, o para engañar a alguien [...]. Sin embargo, pensé que de todas formas era conveniente cerciorarse de que la letra de la libreta (o una de las letras de la libreta, porque había varias) y la de Sánchez Mazas eran la misma.⁵⁵

(Zunächst verwarf ich den Verdacht, der sich beim Lesen schleichend ergeben hatte, dass das Heft ein Betrug sein könnte, eine Fälschung, ausgedacht von den Figueras, um mich zu täuschen oder jemand anderen zu täuschen. [...]. Trotzdem wäre es angemessen, so dachte ich, sich zu vergewissern, dass die Handschrift aus dem Heft (oder eine der Handschriften aus dem Heft, da es mehrere gab) und diejenige von Sánchez Mazas identisch waren. [Übersetzung S. F.]

Die Ergebnisse von Javiers Recherche werden im zweiten Kapitel, das als eine Biografie von Sánchez Mazas angelegt ist, zusammengefasst. Javier versteht seine Darstellung jedoch nicht als objektiven, unanfechtbaren Tatsachenbericht, sondern als eine Zusammenschau der Informationen, die sich aus verschiedenen Quellen speisen, woraus der hybride Status des Erzählten resultiert, den Javier explizit benennt:

[...] decidí también que el libro que iba a escribir no sería una novela, sino sólo un relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales, un relato que estaría centrado en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en las circunstancias que lo precedieron y lo siguieron.⁵⁶

([...] ich entschied auch, dass das Buch, welches ich schreiben würde, kein Roman wäre, sondern nur eine wirkliche Erzählung, eine Erzählung, die sich an der Realität orientiert, bestehend aus realen Begebenheiten und Personen, eine Erzählung, in deren Zentrum die Erschießung von Sánchez Mazas und die vorausgehenden und nachfolgenden Ereignisse stehen würden. [Übersetzung S. F.]

Die „wirkliche Erzählung“ („relato real“) besteht sowohl aus den Ergebnissen der historiographischen Recherche in unterschiedlichen Archivmaterialien als auch aus subjektiven Erinnerungsberichten seitens Zeitzeugen sowie dadurch ausgelösten Spekulationen seitens des Protagonisten. Unabhängig von der Möglichkeit,

⁵⁴ Vgl. Suntrup-Andresen: *Hacer Memoria*, 273.

⁵⁵ Cercas: *Soldados de Salamina*, 59.

⁵⁶ Cercas: *Soldados de Salamina*, 51.

die jeweilige Faktenbasis verifizieren zu können, fließen die verschiedenen Versatzstücke gleichwertig in den *relato real* ein. Die Durchdringung von faktualen und fiktionalen Bestandteilen in der Erinnerungsarbeit, die Javier hier explizit benennt, kommt in der Filmversion noch unmittelbarer durch die spezifischen Vermittlungsformen zum Ausdruck.

In der Filmversion wird viel Archivmaterial verwendet, das aufgrund der Bild- bzw. Tonqualität deutlich von den neu gedrehten Filmsequenzen zu unterscheiden ist, z. B. vergilbte Schwarz-Weiß-Fotografien bekannter historischer Persönlichkeiten, Titelseiten und Artikel aus Tageszeitungen sowie Ausschnitte aus der franquistischen Wochenschau. Durch die Überlagerung der historischen Aufnahmen mit der Jetztzeit wird die Vergangenheit unmittelbar präsent, z. B. als Lola ihrem Vater den von ihr verfassten Zeitungsartikel über die Flucht von Machado und Sánchez Mazas vorliest; es werden Sequenzen aus der Wochenschau sichtbar, die genau diejenigen Szenen zeigen, die Lola gerade vorliest.⁵⁷ Ihre Stimme ist als *voice-over* vernehmbar, während das Archivmaterial zu sehen ist.

Die schlechte Bildqualität, die wackelige Kameraführung und die verzerrte Tonqualität vermitteln den Eindruck von historischer Authentizität; der Zuschauer erhält einen unmittelbaren anschaulichen Eindruck des damaligen Geschehens und wird durch Originalbild und -ton in die Vergangenheit zurückversetzt. Die Archivmaterialien stehen stets in Zusammenhang mit Lolas Recherche auf der Ebene der fiktionalen Diegese. Lola erscheint als Historikerin, die die Vergangenheit anhand von Dokumenten und Zeitzeugen rekonstruieren möchte. Befremdlich erscheint den Zuschauern jedoch, dass – wie erwähnt – wiederholt das historische Material manipuliert wird (z. B. durch die Einfügung des Schauspielers, der Sánchez Mazas verkörpert, in das historische Filmmaterial) und dass in den Interviews mit den Zeitzeugen die Ebene der fiktionalen Diegese und diejenige der außersprachlichen Wirklichkeit ineinandergeführt werden.

Außerordentlich aufschlussreich für die dokufiktionalen Rekonstruktionsversuche der Vergangenheit sind die sogenannten mentalen Metadiegesen.⁵⁸ Darunter ist eine Form der Introspektion zu verstehen, die mit einem Ebenenwechsel verbunden ist. Realisiert durch eine subtile Schnitt- und Montagetechnik werden Gedanken und Vorstellungen einer Figur filmisch dargestellt, ohne dass es für die Zuschauer unmittelbar zu erkennen ist, dass es sich um die subjektive Gedankenwelt einer Figur handelt. Dieses Verfahren findet in *SOLDADOS DE SALAMINA* häufige Anwendung.

⁵⁷ Vgl. *SOLDADOS DE SALAMINA*, TC: 00:08:00–00:11:09.

⁵⁸ Vgl. Kuhn, Markus. *Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: De Gruyter 2013, 151–156.

Ein deutliches Beispiel für eine mentale Metadiegeese ist die Sequenz, in der Lola Sánchez Mazas' Tagebuch zu lesen beginnt.⁵⁹ Die Kamera fokussiert zunächst eine beschriebene Seite des Tagebuchs. Als *voice-over* ist die Stimme von Lola zu hören, die diejenigen Passagen aus dem Tagebuch vorliest, die den Zuschauern gerade in Großaufnahme gezeigt werden. Durch einen plötzlichen Schnitt wird der Blick auf das aufgeschlagene Tagebuch unterbrochen; die Zuschauer sehen nun die Ereignisse, die im Tagebuch beschrieben sind, unmittelbar filmisch umgesetzt. Lolas Stimme ist weiterhin im Hintergrund zu hören. Während sie fortfährt – im *voice-over* – im Tagebuch zu lesen, werden die vorgelesenen Ereignisse visuell sichtbar: Sánchez Mazas entkommt der Massenerschießung und flieht durch den Wald. In der folgenden Filmsequenz wechselt die Kameraeinstellung wiederholt in kurzer Abfolge zwischen Lola, die das Tagebuch in Händen hält und darin liest, und der filmischen Umsetzung der Passagen. Entsprechend Lolas schnellem Lesetempo folgen die verschiedenen Sequenzen der Metadiegeese rasch aufeinander. Durch die *Point-of-view-Shots* wird der Eindruck erzielt, dass die Zuschauer das Gelesene bzw. Gehörte durch Lolas Augen sehen; die Filmsequenzen der Metadiegeese erscheinen somit als Bilder, die Lola während des Lesens vor sich sieht.

Ein ähnlicher Wechsel zwischen Diegeese und Metadiegeese findet statt, wenn die Zuschauer Lola beim Schreiben an ihrem Buch über Sánchez Mazas sehen. Sie spricht laut aus, was sie gerade im Begriff ist zu schreiben; kurz darauf erfolgt ein Schnitt, und man sieht – auf der Ebene der Metadiegeese – die Sequenzen, die Lola gerade verfasst. Stellenweise werden die Filmsequenzen von Lolas Stimme begleitet.

Unabhängig davon, ob die metadiegetischen Filmsequenzen durch die Lektüre oder den eigenen Schreibprozess ausgelöst werden, sind sie stets an Lolas Vorstellungswelt gebunden. Für die Zuschauer wird Lola damit zur Vermittlerin der Vergangenheit, nicht nur in dem Sinne, dass sie diejenige ist, die auf der Grundlage konkreten Informationsmaterials und tatsächlicher Zeugen das Geschehen zu rekonstruieren versucht, sondern indem die Zuschauer Filmsequenzen sehen, die unmittelbar Lolas Gedankenwelt entspringen.

Stellenweise ist es für die Zuschauer nicht eindeutig erkennbar, ob es sich bei den Rückblenden um mentale Metadiegesen handelt. So zeigen einige Sequenzen Lola, die in ein Buch oder ein Bild vertieft ist; gleich im Anschluss folgt eine Szene aus der Vergangenheit, jedoch ohne zusätzliches *voice-over*. Wenn im Anschluss daran wieder Lola zu sehen ist, die durch ein unerwartetes Geräusch in ihrer Umgebung plötzlich aus ihrer konzentrierten Arbeit aufschreckt, kann man

59 Vgl. SOLDADOS DE SALAMINA, TC: 00:33:40–00:34:30.

lediglich vermuten, dass die vorausgehende Rückblende eine mentale Metadiegeese darstellte.

Die jeweilige Bildqualität kann Hinweise geben, ob es sich um Inhalte aus Lolas Gedankenwelt handelt.⁶⁰ Bei genauer Betrachtung erkennt man die Sequenzen der mentalen Metadiegesen anhand der unterschiedlichen Farbgebung. Im Unterschied zu dem Schwarz-Weiß des Archivmaterials und der guten Farbqualität der fiktionalen Diegeese ist die Metadiegeese monochrom gehalten und weist eine schwache Farbgebung auf.⁶¹ Der Unterschied ist jedoch unmerklich und kann leicht übersehen werden. Darüber hinaus ist für den Zuschauer die Grenze zwischen der unmittelbaren Visualisierung von Informationen, die Lola gerade ihrer Lektüre entnimmt, und der Darstellung ihrer subjektiven, rein spekulativen Gedankenwelt nicht deutlich.

Auch die Darstellung der zentralen Erschießungsszene beruht auf einer komplexen Montage und Überlagerung von diegetischer und metadiegetischer Ebene.⁶² Um ihre Recherche fortzuführen, fährt Lola mit ihrem Auto zum Kloster Santuario de María de Collell, wo die Erschießung stattfand. Auf ihrem Weg zum Kloster ist zunächst Lola am Steuer ihres Autos zu sehen; dann geht die Szene plötzlich über zu Sánchez Mazas, der im Bus zum Ort der Massenerschießung gefahren wird. Ebenso wie Lola auf der Ebene der Diegeese kommt Sánchez Mazas auf der Ebene der Metadiegeese beim Kloster an. Im Folgenden wechselt die Darstellung in raschen Abständen zwischen beiden Ebenen, wobei der Übergang häufig über eine thematische Scharnierstelle erfolgt. So erkundigt sich Lola nach dem Weg, und in Sánchez Mazas' Welt wird die entsprechende Richtung aufgezeigt. Durch die Beschaffenheit der Umgebung (z. B. den Zustand des Straßenbelags) kann der Zuschauer den Unterschied zwischen der Jetztzeit und der Vergangenheit erkennen.

Indem Lola den Ort der Massenerschießung aufsucht, werden die damaligen Grausamkeiten für sie unmittelbar präsent. Geräusche aus der Jetztzeit, z. B. Schüsse, die von Jägern abgegeben werden, lösen die Vergegenwärtigung der damaligen Tötungen aus. In der Schlüsselszene werden die mentalen Metadiegesen vor allem durch Lolas Emotionen und Assoziationen ausgelöst.⁶³

Die Rekonstruktion der Vergangenheit vollzieht sich im Verlauf des Films anhand zahlreicher weiterer mentaler Metadiegesen. Auch wenn sich die Verfahren

⁶⁰ Vgl. Jünke: *Erinnerung – Mythos – Medialität*, 334–336.

⁶¹ Vgl. Jünke: *Erinnerung – Mythos – Medialität*, 336.

⁶² Vgl. SOLDADOS DE SALAMINA, TC: 00:48:10–00:59:45; vgl. von Tschiltschke: „(Anti-)Helden wie wir“, 145–146.

⁶³ Vgl. Jünke: *Erinnerung – Mythos – Medialität*, 338.

unterscheiden – je nachdem wie explizit die Rückblenden an Lolas Introspektion gebunden sind –, lassen sich einige Gemeinsamkeiten erkennen.

1. Durch die enge Kopplung von Diegese und Metadiegeese werden die Ereignisse der Vergangenheit in der Jetztzeit unmittelbar gegenwärtig. Die Vergangenheit wird nicht lediglich erinnert, sondern sie dringt unmittelbar in die Gegenwart ein und ist auf anschauliche Weise für die Zuschauer visuell präsent. Insofern haben gerade die mentalen Metadiegesen einen großen Anteil an der Bewahrung der Vergangenheit im kulturellen Gedächtnis.
2. Die Vorstellungswelten der mentalen Metadiegesen füllen die Leerstellen der Vergangenheit, die trotz aller Recherche nicht gefüllt werden können. Sie versuchen darzustellen, wie es sich hätte zutragen können, worüber wir aber keine definitive Gewissheit besitzen.
3. Die mentalen Metadiegesen vermitteln eine Sicht auf die vergangenen Ereignisse, die ausschließlich an Lolas Vorstellungswelt gebunden ist. Durch die raffinierten Ebenenwechsel bemerken die Zuschauer jedoch kaum den Unterschied zwischen subjektiver Gedankenwelt und innerfiktionaler Wirklichkeit. Sie gehen daher davon aus, dass die filmische Darstellung der Vergangenheit einen vergleichbaren – objektiven – Realitätsstatus (innerhalb der fiktionalen Diegese natürlich) besitzt wie die Darstellung der Diegese, in der Lola angesiedelt ist. Sie halten Lolas Vorstellungswelt für gegebene objektive Wirklichkeit.

Ausgehend von diesen Beobachtungen soll der Blick zurückgewendet werden auf die eingangs gestellten Fragen nach den Möglichkeiten und Grenzen dokufiktionaler Geschichtsvermittlung. Was bedeutet es für Geschichtsschreibung, wenn die Leerstellen der Vergangenheit mit subjektiven Spekulationen gefüllt werden? Welchen Status hat Geschichtsschreibung, wenn Archivmaterial, subjektive Erinnerungen von Zeitzeugen, nachträgliche Hypothesenbildung und imaginäre Vorstellungswelten eine vergleichbare Bedeutung haben bei der Konstruktion des kulturellen Gedächtnisses? Dies sind sehr weitreichende Fragen, die im Rahmen der hier vorliegenden punktuellen Untersuchung keineswegs abschließend geklärt werden können. Unstrittig ist hingegen, dass dokufiktionale Geschichtsvermittlung gerade aufgrund ihrer Popularität einen sehr großen Einfluss besitzt und diese Aspekte daher berücksichtigt werden müssen.

Einige Jahre nach *Soldados de Salamina* publiziert Cercas einen weiteren dokufiktionalen Text, den historiographischen Essay *Anatomía de un instante* (dt. *Anatomie eines Augenblicks: Die Nacht, in der Spaniens Demokratie gerettet wurde*,

2009)⁶⁴, in dem der Putschversuch vom 23. Februar 1981 seitens Teilen der *Guardia Civil* und des Militärs rekonstruiert wird. Der Putsch zielte darauf ab, die junge Demokratie in Spanien zu beenden und erneut eine Diktatur zu errichten. Wiederum beschäftigt sich Cercas mit einem politisch höchst brisanten Thema der jüngeren Zeitgeschichte, und wiederum aus dokufiktionaler Perspektive. *Anatomía de un instante* rekonstruiert die Vorgeschichte und den Ablauf des Putsches. Detailgetreu, protokollhaft, ohne explizite Bewertungen werden zunächst in einem sachlichen, nüchternen Stil die Ereignisse des Tages zusammengefasst. Die spezifische Vermittlungsweise sowie die Tatsache, dass es sich um ein sehr markantes historisches Ereignis handelt, lassen zunächst vermuten, dass Cercas einen faktualen Text verfasst hat. Die Paratexte (Bibliografie und Anmerkungen des Autors, die auf andere, wissenschaftliche Werke verweisen) unterstreichen den Eindruck. Im Verlauf des Textes verändert sich jedoch die Erzählperspektive. Ein auktorialer Erzähler blickt in die Psyche der Hauptprotagonisten hinein und gibt deren Gedanken und Gefühle wieder. Teilweise wird aus der Innenperspektive einer Figur berichtet. Offensichtlich werden hier Gefühlszustände dargestellt, die der Autor nicht wirklich kennen kann. Im Vorwort legt Cercas dar, dass ihn besonders bislang ungeklärte Fragen interessieren. Dies betrifft vor allem die psychologischen Hintergründe des Putsches. Worin bestanden die Motive der Putschisten? Woran dachten sie während des Putsches? Ohne die Analyse des Textes vertiefen zu können, ist es offensichtlich, dass die dokufiktionalen Verfahren in *Anatomía de un instante* vergleichbar sind mit denjenigen in *Soldados de Salamina*. Die ungeklärten Hintergründe historischer Ereignisse werden zum Ausgangspunkt dokufiktionaler Spekulationen und von Hypothesenbildung.

Gerade aufgrund der Tatsache, dass es sich weder um rein faktenbasierte Geschichtsschreibung handelt, die von einem viel kleineren Publikum rezipiert wird, noch um rein fiktionale Texte, deren Bezug zur außersprachlichen Wirklichkeit in der Regel eine größere reflexive Distanz aufweist, verfügt dokufiktionale Geschichtsvermittlung über ungeheure Möglichkeiten der Aktivierung von historischem Bewusstsein, aber auch der Einflussnahme und impliziter Manipulation.

Filmografie

AMAR EN TIEMPOS REVUELTOS. Reg. Eduardo Casanova u. a. Diagonal TV 2005–2012.
 CUÉNTAME CÓMO PASÓ. Reg. Agustín Crespi u. a. Grupo Ganga Producciones 2001–.
 SOLDADOS DE SALAMINA. Reg. David Trueba. Video Mercuy Films 2006.

64 Cercas, Javier. *Anatomía de un instante*. Barcelona: Delbolsillo, 2. Auflage 2017.

Literatur

- Altmann, Werner. „Ein literarischer Beitrag zur ‚nationalen Versöhnung‘: *Soldados de Salamina* von Javier Cercas“. In: *Debates sobre la memoria histórica en España: Beiträge zu Geschichte, Literatur und Didaktik*. Hg. Werner Altmann, Walther L. Bernecker, Ursula Vences. Berlin: edition tranvía – Verlag Walter Frey 2009, 205–223.
- Assmann, Aleida. *Geschichte im Gedächtnis: Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: C.H.Beck 2007.
- Bernecker, Walther L. „Spaniens Übergang von der Diktatur zur Demokratie: Deutungen, Revisionen, Vergangenheitsaufarbeitung“. In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 52 (4/2004), 693–710.
- Bernecker, Walther L. „Demokratisierung und Vergangenheitsaufarbeitung in Spanien“. In: *Erinnern und Erzählen: Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Hg. Bettina Bannasch, Christiane Holm. Tübingen: Günter Narr 2005, 9–23.
- Bernecker, Walther L. „Spanischer Bürgerkrieg und Vergangenheitsbewältigung: Geschichtspolitik und Erinnerungsansprüche in der Demokratie 1975–2005“. In: *Utopie kreativ* 191 (2006), 779–790.
- Bernecker, Walther L. „Die verspätete Aufarbeitung der Vergangenheit: Spanien zwischen Amnesie und politisch-ideologischer Instrumentalisierung“. In: *Peripherie* 109/110 (2008), 174–195.
- Bernecker, Walther L./Brinkmann, Sören. *Kampf der Erinnerungen: Der Spanische Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft 1936–2006*. Nettersheim: Graswurzelrevolution 2006.
- Buschmann, Albrecht. „Held – Gedächtnis – Nation: Der Soldat als Symbolfigur der spanischen Literatur bei Max Aub und Javier Cercas“. In: *Bürgerkrieg: Erfahrung und Repräsentation*. Hg. Isabella von Treskow, Albrecht Buschmann, Anja Bandau. Berlin: trafo 2005, 103–126.
- Cercas, Javier. *Diálogos de Salamina: Un paseo por el cine y la literatura*. Madrid: Plot 2003.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Stuttgart: Klett 2009.
- Cercas, Javier. *Anatomía de un instante*. 2. Auflage. Barcelona: Delbolsillo 2017.
- Collins, Jacky. „Seeing the Wood for the Trees: (Re)viewing the Past in David Trueba’s *Soldados de Salamina* (2002)“. In: *(Re)collecting the Past: Historical Memory in Spanish Literature and Culture*. Hg. Jacky Collins u. a. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2016, 98–106.
- Colmeiro, José. *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Antropos 2005.
- Corredera González, María. *La guerra civil española en la novela actual: Silencio y diálogo entre generaciones*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2010, 107–118.
- Ehrlicher, Hanno. „Kampf und Konsens: Filmisches Erinnern an den spanischen Bürgerkrieg in Ken Loachs *Land and Freedom* (1995) und David Truebas *Soldados de Salamina* (2002)“. In: *PhiN: Philologie im Netz* 34 (2005), 1–27, <http://web.fu-berlin.de/phn/phn34/p34t1.htm> (08.06.2020).
- Gómez López-Quiñones, Antonio. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Iberoamericana 2006.
- Jünke, Claudia. *Erinnerung – Mythos – Medialität: Der Spanische Bürgerkrieg im aktuellen Roman und Spielfilm in Spanien*. Berlin: Erich Schmidt 2012.

- Korte, Barbara/Paletschek, Sylvia (Hg.). *History Goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen* 1. Bielefeld: transcript 2009.
- Korte, Barbara/Paletschek, Sylvia. „Geschichte in populären Medien und Genres: Vom historischen Roman zum Computerspiel“. In: *History Goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen* 1. Hg. Barbara Korte, Sylvia Paletschek. Bielefeld: transcript 2009, 9–60.
- Kuhn, Markus. *Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: De Gruyter 2013.
- Kuschel, Daniela. *Spanischer Bürgerkrieg goes Pop. Modifikationen der Erinnerungskultur in populärkulturellen Diskursen*. Bielefeld: transcript 2019.
- Larraz, Fernando. „La Guerra Civil en la última ficción narrativa española“. In: *Studia historica. Historia contemporánea* 32 (2014), 345–356.
- Luengo, Ana. *La encrucijada de la memoria: La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlin: edition tranvía – Verlag Walter Frey 2004.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. „Vergangenheitsbewältigung a la española. Über die Konjunktur der neuen Memorialistik und die Problematik ihrer Bewertung“. In: *Europäische Verlage und romanische Gegenwartsliteraturen*. Hg. Giulia Eggeling, Silke Segler-Messner. Tübingen: Narr 2003, 153–164.
- Reichold, Kathrin Anne. *Arbeit an der Erinnerung: Die Bewältigung der Vergangenheit in der deutschen und spanischen Literatur der Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.
- Resina, Joan Ramón/Winter, Ulrich. *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978–2004)*. Madrid: Iberoamericana 2005.
- Ros Ferrer, Violeta. *La memoria de los otros: Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2020.
- Rothauge, Caroline. *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*. Göttingen: V&R Unipress 2014.
- Schmelzer, Dagmar/Tschiltschke, Christian von. *Docuficción: Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2012.
- Schmelzer, Dagmar. „Telling a Story / Telling History: Narrativität als Selbstreflexion von Geschichte und Geschichtlichkeit am Beispiel von Javier Cercas Soldados de Salamina“. In: *Selbstreflexivität: Beiträge zum 23. Nachwuchskolloquium der Romanistik* (Göttingen, 30.05.–02.06.2007). Hg. Steffen Buch. Bonn: Romanistischer Verlag 2008, 201–215.
- Segú, Rosa María. „Cine y literatura en la clase de español: Soldados de Salamina de Javier Cercas“. In: *Debates sobre la memoria histórica en España: Beiträge zu Geschichte, Literatur und Didaktik*. Hg. Werner Altmann, Walther L. Bernecker, Ursula Vences. Berlin: edition tranvía – Verlag Walter Frey 2009, 316–334.
- Suntrup-Andresen, Elisabeth. *Hacer Memoria: Der Bürgerkrieg in der Literatur der Nachgeborenen: Typologie und Analyse spanischer Gegenwartsromane von den 1980er Jahren bis heute*. München: M-Press 2008.
- Tronsgard, Jordan. *(Re)writing the Spanish Civil War: The Ironic Collision of Fiction, Non-Fiction, and Fantasy in Four Novels at the New Millennium*. Ph.D. Dissertation. University of Ottawa 2009. <https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/29903/1/NR61250.PDF> (08.06.2020).
- Tschiltschke, Christian von. „(Anti-)Helden wie wir? Konstruktion und Destruktion des Heroischen im Film über den Spanischen Bürgerkrieg: André Malraux' *Sierra de Teruel* (1939), Carlos Sauras *La caza* (1965) und David Truebas *Soldados de Salamina* (2003)“. In: *Bürger-*

- krieg: Erfahrung und Repräsentation*. Hg. Isabella von Treskow, Albrecht Buschmann, Anja Bandau. Berlin: trafo 2005, 127–151.
- Tschiltschke, Christian von. „Dokufiktion – zur Entwicklung hybrider Formen und Formate im Fernsehen“. In: *TV global*. Hg. Jörg Türschmann, Birgit Wagner. Bielefeld: transcript 2011, 37–57.
- Tschiltschke, Christian von. „Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der Gegenwart: *Las asquinas del aire* von Juan Manuel de Prada und *Soldados de Salamina* von Javier Cercas“. In: *Literatur als Lebensgeschichte: Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Hg. Peter Braun, Bernd Stiegler. Bielefeld: transcript 2012, 377–400.
- Wildner, Ralph. „Javier Cercas: *Soldados de Salamina* und Verfilmung von David Trueba“. In: *Erinnern und Erzählen: Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Hg. Bettina Bannasch, Christiane Holm. Tübingen: gnv 2005, 547–562.
- Winter, Ulrich. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana 2006.
- Winter, Ulrich. „De la memoria recuperada a la memoria performativa. Hacia una nueva *semántica* cultural de la memoria histórica en España a comienzos del siglo XXI“. In: *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Hg. Christian von Tschiltschke, Dagmar Schmelzer. Madrid/Frankfurt a. M.: Vervuert-Iberoamericana 2010, 249–264.