

Daniela Kuschel

# SPANISCHER BÜRGERKRIEG GOES POP

Modifikationen der Erinnerungskultur  
in populärkulturellen Diskursen



[transcript] Edition Medienwissenschaft

**Aus:**

*Daniela Kuschel*

**Spanischer Bürgerkrieg goes Pop**  
Modifikationen der Erinnerungskultur  
in populärkulturellen Diskursen

November 2019, 282 S., kart., 9 Farbabb., 2 SW-Abb.

39,99 € (DE), 978-3-8376-4871-3

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4871-7

Den Spanischen Bürgerkrieg neu und anders zu erzählen, ist programmatisch für Populärmedien wie den Fantasyfilm *El laberinto del fauno*, den Superheldencomic *1936-La batalla de Madrid* oder das Videospiel *Sombras de Guerra*. Die Werke, die sich im Spannungsfeld des ›modernen Populären‹ verorten, greifen auf Ausdrucksformen des populärkulturellen Repertoires zurück. Daniela Kuschel zeigt auf, wie die realistischen Schreib- und Erzählweisen, die bislang als emblematisch für die Darstellung des Bürgerkriegs galten, aufgebrochen und umgeformt werden. Jenseits von Authentizität führen diese Modifikationen der Erinnerungslandschaft den Bedarf an neuen Ausdrucksformen individueller und kollektiver Erinnerung vor Augen.

**Daniela Kuschel** ist akademische Mitarbeiterin der Abteilung Romanische Literatur- und Medienwissenschaft der Universität Mannheim. Ihre Forschungsinteressen sind u.a. Kriegsdarstellungen und Erinnerungsdiskurse in populären Medien sowie Erzähltheorie und Populärkultur. Sie unterrichtet Spanische und Französische Literatur- und Medienwissenschaft (u.a. auch Film- und Comicforschung) und ist Redaktionsmitarbeiterin der Zeitschrift »Romanische Forschungen«.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4871-3](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4871-3)

© 2019 transcript Verlag, Bielefeld

# Inhalt

---

Danksagung .....	9
------------------	---

Einleitung .....	11
------------------	----

## Den Bürgerkrieg *erzählen*?

<b>1 Darstellung, Verbreitung und Revision von Geschichtsbildern .....</b>	<b>23</b>
--	-----------

1.1 Fiktionalisierungsprozesse und der Konstruktionscharakter von Geschichtsfiktionen .....	27
--	----

1.2 Fiktionalisierung historischer Ereignisse mit traumatischer Qualität .....	32
--	----

1.2.1 Die ›Angst vor der Fiktion‹: Zur Dominanz realistischer Schreib- und Erzählweisen .....	37
--	----

1.2.2 Nonkonformismus und Entsakralisierung von Diskursen .....	40
---	----

<b>2 Der Spanische Bürgerkrieg in der Fiktion: traumatischer Charakter und ästhetische Produktivkraft .....</b>	<b>45</b>
---	-----------

2.1 Etablierte ästhetische Konvention: Der Gebrauch realistischer Schreib- und Erzählweisen als valorisiertes Modell des Erzählens über den Bürgerkrieg .....	52
---	----

2.2 Generationenbedingte Veränderungen und Modifikationen im diskursiven Cluster der Bürgerkriegsfiktionen .....	59
---	----

<b>3 Schwellenwerk und ›Scharnierbewegungen‹: Dekonstruktion referenzieller und ideologischer Ansprüche an die Bürgerkriegsfiktionen .....</b>	<b>65</b>
--	-----------

3.1 <i>Soldados de Salamina</i> : Gescheiterter »relato real« und erfundener Held .....	76
--	----

3.2 <i>La comedia salvaje</i> : Die Polyphonie satirischen Gelächters als Gegenentwurf zu sakralisierten Diskursen .....	84
---	----

# »Bürgerkrieg goes Pop«: Formen der Spektakularisierung der Kommunikation über den Bürgerkrieg

<b>4</b>	<b>Im Spannungsfeld des ›modernen Populären‹</b> .....	<b>95</b>
4.1	Zum Differenzierungskriterium von Hoch- und Populärkultur .....	95
4.2	Multiple Kontextualisierbarkeit und kulturspezifische Marker: Die Polysemie der Bürgerkriegsfiktionen im modernen Populären .....	100
<b>5</b>	<b>Filmisches Spektakel: Der Bürgerkrieg in Fantasy und Grotteske</b> .....	<b>111</b>
5.1	Der Bürgerkrieg im Film.....	111
5.2	Fantasy, Horror und der Spanische Bürgerkrieg: <i>El espinazo del diablo</i> und <i>El laberinto del fauno</i> (Guillermo del Toro, 2001 und 2006).....	122
5.2.1	<i>El espinazo del diablo</i> - Der traumatischen Erinnerung Körper und Stimmen geben.....	131
5.2.2	<i>El laberinto del fauno</i> - Das Fantastische als Mittel, einer ›osbzönen‹ Realität zu begegnen? .....	140
5.2.3	Schlussbetrachtungen: Die Spanienfilme im Cluster der Bürgerkriegsfiktion .....	147
5.3	Zwischen Lachen und Grauen: Der Bürgerkrieg und sein Vermächtnis als groteskes Spektakel in <i>Balada triste de trompeta</i> (Alex de la Iglesia, 2010).....	150
5.3.1	Das ›Intro‹ als ästhetisches Manifest und Deutungsrahmen .....	156
5.3.2	Orte des Spektakels: Zur Entmythisierung zentraler Erinnerungsorte und -figuren .....	160
5.3.3	»O la muñeca o el balón« - Die Dreieckskonstellation der Protagonisten und die Kritik am ideologischen Dualismus .....	167
5.3.4	Schlussbetrachtungen: <i>Balada triste de trompeta</i> als Epitome des Ringens um die Deutungs- und Diskurshegemonie über die Vergangenheit .....	175
<b>6</b>	<b>Graphisches Erzählen: Superhelden im Bürgerkrieg</b> .....	<b>179</b>
6.1	Der Bürgerkrieg im Comic .....	179
6.2	<i>1936 - La batalla de Madrid</i> (2014) als ›Schlacht‹ gegen die Sakralisierung der Erinnerung .....	188
6.2.1	Die ästhetische Gestaltung als Projektionsfläche für die sinnliche Anschauung der Bürgerkriegserfahrung .....	194

6.2.2	Verfremdete Erinnerungsorte und -figuren als kritische Reflexion der konfliktbehafteten Erinnerungsdiskurse.....	197
6.2.3	Genrereflexive Kritik: Superhelden gegen Heroisierung und ideologische Verklärung .....	206
6.3	Schlussbetrachtungen: »Un tebeo de valientes«? 1936 - <i>La batalla de Madrid</i> als bewusste Form des widerständigen Erzählens.....	215
<b>7</b>	<b>»Tú decides la historia« - der Spanische Bürgerkrieg im Computerspiel .....</b>	<b>219</b>
7.1	Virtuelle Geschichtsfiktionen: (Bürger-)Krieg und Computerspiel.....	219
7.2	<i>Sombras de Guerra</i> (2007) als ambiges Produkt der konfliktiven Ansprüche an die Bürgerkriegsfiktionen .....	228
7.2.1	Echtzeitstrategie und karikatureske Ästhetik: Erinnerungsorte und -figuren zwischen authentischer Nachbildung und Enthistorisierung .....	229
7.2.2	Entdramatisierung des realhistorischen Kriegs? Heroische Avatare und mythisierte Handlungen .....	236
7.2.3	Die Rückkehr des traumatischen Elements: Auf welcher Seite stehst Du? Die Perpetuierung der ›dos Españas‹.....	242
7.3	<i>España en llamas</i> (2012): Modifikation der Erinnerungslandschaft .....	248
7.3.1	Erinnerungsorte und -figuren vor »Kimme und Korn«: Immersive Rezeption emblematischer Bürgerkriegsszenarios .....	250
7.3.2	Aus den Augen eines Nationalisten oder Republikaners? .....	252
7.4	Schlussbetrachtungen: Vom Bedarf und den Problemen neuer Ausdruckformen der individuellen und kollektiven Erinnerung.....	255
	<b>Fazit: Den Bürgerkrieg <i>neu</i> und <i>anders</i> erzählen .....</b>	<b>259</b>
	<b>Bibliografie.....</b>	<b>267</b>

## Einleitung

---

»Realismus ist vielleicht die am wenigsten angemessene Form, um die unglaublichen Umstände unserer realen Existenz zu porträtieren.«

(Ursula K. Le Guin)

Der Spanische Bürgerkrieg lässt sich als historisches Ereignis mit traumatischer Qualität beschreiben, das aufgrund der ›totalen Brüche‹, die es in der Gesellschaft verursacht hat, zum ›kollektiven Trauma‹ einer ganzen Nation geworden ist.<sup>1</sup> Die auf den Krieg (1936-1939) folgende fast 40 Jahre andauernde Diktatur und auch die *transición* (der Übergang in die Demokratie) haben aufgrund ihrer konfliktbehafteten Erinnerungspolitik dafür gesorgt, dass, wie der Historiker Julio Aróstegui konstatiert, die Erinnerung an das historische Ereignis dessen Virulenz und traumatischen Charakter beibehalten hat.<sup>2</sup>

Diese Konstellation hat dazu beigetragen, dass der Spanische Bürgerkrieg zum »zentralen Referenzpunkt der spanischen Erinnerungskultur«<sup>3</sup> avanciert ist und seit langem als »manantial incomparable e inagotable de inspiración artística e intelectual« fungiert.<sup>4</sup> Die hier angedeutete ästhetische Produktivkraft kommt auch in einer großen Vielfalt an fiktionalen Werken zum Ausdruck, die den Bürgerkrieg und seine Folgeerscheinungen thematisieren und die dazugehörige Erinnerungslandschaft prägen. Vor allem seit dem sogenannten *boom de la memoria* Mitte der 1990er Jahre ist die Zahl der Fiktionen, die sich dem Bürgerkrieg widmen, stark gestiegen. In Romanen, Filmen und anderen Erzählmedien werden die historischen Ereignisse mittels unterschiedlichster Erzähl- und Darstellungsformen fiktionalisiert.

---

1 Cf. Julio Aróstegui: »Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil«, in: Aróstegui, Julio/Godicheau, François (Hg.): *Guerra Civil*, Marcial Pons Historia, Madrid 2006, 57-94.

2 Cf. *Ibid.*, 71.

3 Claudia Jünke: *Erinnerung – Mythos – Medialität. Der Spanische Bürgerkrieg im aktuellen Roman und Spielfilm in Spanien*, Schmidt, Berlin 2012, 11.

4 Sebastiaan Faber: »La literatura como acto afiliativo«, in: Álvarez-Blanco, Palmar (Hg.): *Contornos de la narrativa española actual*, Iberoamericana Vervuert, Frankfurt a.M. 2010, 101-110, 101.

Der vorliegenden Untersuchung liegt die Beobachtung zugrunde, dass seit der Jahrtausendwende eine Reihe von Werken unterschiedlicher Medialität erschienen ist, die sich dem Bürgerkrieg und seiner traumatischen Qualität auf auffällig andere Weise annähern als die »meisten seit den 1990er Jahren entstandenen, erfolgreichen und am stärksten rezipierten Bürgerkriegsfiktionen«. <sup>5</sup> Diese neuen Formen der Fiktionalisierung verorten sich im Spannungsfeld des sogenannten »modernen Populären« und greifen auf Ausdrucks- und Medienformen des populärkulturellen Repertoires zurück; so nutzen sie beispielsweise die Genrespezifika von Horror und Fantasy oder werden in virtuellen Computerspielwelten angesiedelt. Dabei verhalten sie sich transgressiv im Hinblick auf die innerhalb der Bürgerkriegsfiktionen dominanten »realistischen Schreib- und Erzählweisen«. Auf der Suche nach einer geeigneten Erzählform, um die ethisch-moralische Dimension zu kanalisieren, die der Verhandlung historischer Ereignisse mit traumatischer Qualität eingeschrieben scheint, haben sich realistische Schreib- und Erzählweisen als valorisiertes Modell des Sprechens beziehungsweise Schreibens über den Bürgerkrieg etabliert. Der Terminus »Bürgerkriegsfiktionen« bezieht sich dabei auf die Gesamtheit der narrativ-fiktionalen Konstruktionen über den Bürgerkrieg und seine Begleiterscheinungen, die sich zum einen durch die Heterogenität von Erzählverfahren und -strategien und zum anderen durch ihre gattungsbezogene und mediale Heterogenität (Roman, Film, Comic etc.) auszeichnen. Die Bürgerkriegsfiktionen können in diesem Sinn »als intermediales, diskursives Cluster« <sup>6</sup> gefasst werden, dessen Einzelproduktionen motivisch, medial und ästhetisch in mehr oder weniger enger Relation zueinanderstehen.

Den korpuskonstituierenden Werken ist somit gemein, so die zentrale These, dass sie durch ihre Ästhetik und spezifische Medialität einerseits und die widerständige Positionierung innerhalb der Diskursgeschichte der Bürgerkriegsfiktionen andererseits die Kommunikation über das historische Ereignis und seine Implikationen spektakularisieren und irritierende Beobachtungsperspektiven anbieten können. Gleichzeitig sind sie in der Lage, durch ihre Zugänglichkeit und Anschlussfähigkeit, die aus der multiplen Kontextualisierung ihrer populärkulturellen und damit massenmedial wirksamen Ausgestaltung resultiert, ein breiteres und unspezifisches Publikum anzusprechen und dazu anzuregen, überhaupt an der Kommunikation über den Bürgerkrieg teilzunehmen.

Die Werke verweisen auf unterschiedliche Art auf das verhandelte historische Thema und betten im Zuge dessen bekannte und weitverbreitete Versatzstücke aus dem im kollektiven Gedächtnis verankerten Wissen um den Bürgerkrieg und seine Nachwehen ein. Diese Versatzstücke werden durch die populärkulturellen Formen

5 Jünke: *Erinnerung – Mythos – Medialität*, loc.cit., 347.

6 In Anlehnung an die Überlegungen zum Genre-Begriff von Markus Kuhn/Irina Scheidgen/Nicola Valeska Weber (Hg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse*, De Gruyter, Berlin 2013, 14-15.

und Schemata überformt, bringen jedoch ihren jeweiligen Ursprungskontext mit, wodurch unterschiedliche Narrative in Austausch-, Komplementaritäts- oder auch Konkurrenzverhältnisse treten. Damit erzeugen die Werke diskursgeschichtlich betrachtet einerseits Kohärenz mit etablierten Diskursen, indem sie diese durch die verwendeten Versatzstücke aufrufen. Andererseits erzeugen sie Brüche, indem die Versatzstücke in fremde Kontexte »verpflanzt« werden. Diese Spannung zwischen Kohärenz und Regelbruch führt dazu, dass die Werke ambivalente und multiple Kontextualisierungen ermöglichen und sich höchst ambige Vergangenheitsdarstellungen ergeben.

Aufgrund dieser doppelten Stellung der Werke fokussiert die Arbeit zum einen die etablierten Formen der Darstellung des Bürgerkriegs in fiktionalen Werken. Zunächst soll anhand von vorliegenden Studien zur Fiktionalisierung des Bürgerkriegs aufgezeigt werden, wie die realistischen Schreib- und Erzählweisen die Verhandlung und das Sprechen über den Bürgerkrieg in der Fiktion dominieren und als emblematisch etabliert werden. Zum anderen analysiert die Arbeit, 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.

Der erste Buchteil (»Den Bürgerkrieg *erzählen?*«) widmet sich folglich zunächst der Frage nach der allgemeinen Rolle und Bedeutung von fiktionalen Werken hinsichtlich der Vergegenwärtigung von Vergangenheit sowie der Darstellung, Verbreitung und Revision von Geschichtsbildern. Mirjam Holl stellt in ihrer Monografie *Semantik und soziales Gedächtnis* heraus, dass Zusammenhänge zwischen Grundsatzproblemen einer Gesellschaft und Geschichtsbildern in fiktionalen Werken bestehen. Die gesellschaftlichen Problemkonstellationen kommen, Holl zufolge, in der künstlerisch bearbeiteten Narration zum Ausdruck, denn das Kunstwerk selektiere Sinnmaterial aus seiner Umwelt und arrangiere es neu, beeinflusst durch die Überlagerung der unterschiedlichen Diskurse seiner Entstehungszeit und geprägt von der jeweiligen Beobachterperspektive seines Autors.<sup>7</sup> Die vorliegende Untersuchung geht aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive von ebendieser Prämisse aus: Die symbolischen Repräsentationsformen von Geschichte und Vergangenheit werden durch die Überlagerung verschiedenster sozialer, politischer und ästhetischer Diskurse bedingt, so dass sie einerseits den Status Quo der Hinwendung zur dargestellten Vergangenheit in diesen Diskursen spiegeln, andererseits seismografisch auf Veränderungen in Wahrnehmung und Umgang mit dem

7 Cf. Mirjam-Kerstin Holl: *Semantik und soziales Gedächtnis*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003, 1555sq.; Anm.: Mit Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung ist in diesem Buch, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die weibliche Form mitgemeint.



historischen Thema hinweisen können. Denn die Entstehung von Sub- und Parallelformen innerhalb einer geltenden Verhandlungstradition sowie vollzogene Paradigmenwechsel können auch auf Umbrüche sozialer Art sowie auf Veränderungen der Wissensorganisation des jeweiligen historischen Ereignisses in der Gesellschaft verweisen.<sup>8</sup>

So rückt in Kapitel 1.1 der Prozess der Fiktionalisierung historischer Ereignisse und damit der Konstruktionscharakter von Geschichtsfiktionen in den Blick, da die Art und Weise der Inszenierung von Geschichte zugrundeliegende Beobachtungsperspektiven und damit auch Beziehungen zum Entstehungskontext des Werks aufdeckt. Aufgrund dieses Zusammenwirkens unterschiedlicher Diskurse geht die Arbeit zudem davon aus, dass Geschichtsdarstellungen in fiktionalen Werken erinnerungskulturell relevantes Wirkungspotenzial haben. Dieses ergibt sich aus dem Zusammenspiel von werkimmanent erzeugten Geschichtsbildern und den werktranszendenten Diskursen.<sup>9</sup>

Da dem spanischen Bürgerkrieg der Status des ›kollektiven Traumas‹ zugeschrieben wird, nimmt die Arbeit zudem die Fiktionalisierung historischer Ereignisse mit traumatischer Qualität in den Blick, die, gesprochen mit Hayden White, als ›modernist events‹ aufgefasst werden können, die sich traditionellen Interpretationsmustern und Bedeutungszuschreibungen entziehen.<sup>10</sup> Entgegen einer vermeintlichen ›Freiheit der Kunst‹ scheint die Verhandlung von historischen Ereignissen mit traumatischer Qualität immer an eine Diskussion um Angemessenheit und damit an moralische und ethische Implikationen gebunden zu sein. Diese wirken, im Sinne der Ausschließungsmechanismen Foucaults,<sup>11</sup> als Mechanismen der Diskurskontrolle, die mit einer Sakralisierung von Diskursen einhergeht und darüber entscheidet, wie über das historische Ereignis gesprochen und was davon überhaupt tradiert wird. Indem somit bestimmte Modelle zur Fiktionalisierung valorisiert und sanktioniert werden, ist die Fiktionalisierung von historischen Ereignissen mit traumatischer Qualität immer auch ein Aushandeln von möglichen Ausdrucks- und Erzählformen.

In Anlehnung an die Holocaust-Fiktionen und andere Beispiele von fiktionaler Aufarbeitung traumatischer Ereignisse, wie z.B. 9/11, skizziert die Arbeit die ›Angst vor der Fiktion‹ (Schneider), die sich, so die Hypothese in Kapitel 1.2, im Zuge der Notwendigkeit zur Fiktionalisierung in die Fiktion überträgt und durch

8 Cf. Ibid., 152.

9 Cf. Astrid Erll/Stefanie Wodjanska: ›Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des ›Erinnerungsfilms‹‹, in: dies. (Hg.): *Film und kulturelle Erinnerung*, De Gruyter, Berlin/New York 2008, 1-20, 6.

10 Cf. Hayden V. White: *Figural realism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999.

11 Cf. Michel Foucault/Ralf Konersmann: *Die Ordnung des Diskurses*, Fischer-Taschenbuch-Verl., Frankfurt a.M. 2017.

die Dominanz realistischer Schreib- und Erzählweisen zum Ausdruck kommt. Dabei lässt sich jedoch auch verzeichnen, dass sich im Zuge der fortschreitenden Distanzierung vom Ursprungsereignis nonkonformistische Verhandlungsformen herausbilden. Sie manifestieren sich häufig zunächst in Schwellenwerken, die eine Scharnierfunktion zwischen Fortschreibung und Bruch mit den etablierten Verhandlungsformen einnehmen. Die geltenden Konventionen werden kontinuierlich in Frage gestellt, was in einem Paradigmenwechsel resultieren kann.

In Kapitel 2 wird schließlich auf den kulturspezifischen Rahmen und seine historischen und soziopolitischen Bedingungen Bezug genommen. Die Erinnerung an den Bürgerkrieg ist maßgeblich von den erinnerungspolitischen Maßnahmen seiner Folgeerscheinungen geprägt:

Während in der Diktatur der Verweis auf den Bürgerkrieg im Zeichen einer Instrumentalisierung durch das Regime steht, das durch eine autoritäre Erinnerungspolitik den eigenen Herrschaftsanspruch zu legitimieren sucht, wird in den Jahren nach dem Tode Francos die rezente Vergangenheit im offiziellen politischen Diskurs zunächst tendenziell ausgeblendet und ein ›Pakt des Vergessens‹ geschlossen, der es im Hinblick auf die anstehende Demokratisierung des Landes ermöglicht, unter Wahrung der franquistischen Gesetzgebung den friedlichen und konsensuellen Übergang zu einer parlamentarischen Monarchie zu vollziehen.<sup>12</sup>

Die hier skizzierten unterschiedlichen historischen Phasen und ihre jeweiligen Erinnerungspolitiken beeinflussen die Art und Weise, wie die Erinnerung an den Bürgerkrieg und seine Implikationen in der Fiktion verhandelt werden. Die Fiktionen sind dabei in der Lage, sich sowohl affirmativ, subversiv als auch aversiv hinsichtlich der hegemonialen Erinnerungsdiskurse zu positionieren. Auch die seit Mitte der 1990er Jahre entstandenen Bürgerkriegsfiktionen sind von der Überlagerung der unterschiedlichen historischen, soziopolitischen und ästhetischen Diskurse geprägt. Es lässt sich, wie in Unterkapitel 2.1 gezeigt wird, auch hier, in Abhängigkeit von den skizzierten erinnerungskulturellen Problematiken, der Gebrauch realistischer Schreib- und Erzählweisen als valorisiertes Modell der ästhetischen Kommunikation über den Bürgerkrieg, die Diktatur und die *transición* identifizieren.

Auf Basis der zahlreichen und umfangreichen Studien zur Fiktionalisierung des spanischen Bürgerkriegs – vornehmlich in Roman und Film – diskutiert das Kapitel die gängigen Darstellungsformen innerhalb der Bürgerkriegsfiktionen. Das Panorama der Studien von Maryse Bertrand de Muñoz (*Guerra y novela*, 2001), Ana Luengo (*La encrucijada de la memoria*, 2004), Ulrich Winter (*Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo*, 2006), Antonio Gómez Lopéz-Quiñones (*La guerra persistente*, 2006), Pere Joan Tous und Gero Arnscheidt (»*Una de las dos Españas...*«.

12 Cf. In Anlehnung an Bernecker 2004: Jünke: *Erinnerung – Mythos – Medialität*, loc.cit., 14.

*Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas*, 2007), Claudia Jünke (*Erinnerung – Mythos – Medialität*, 2012), Caroline Rothauge (*Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur*, 2014) oder David Becerra Mayor (*La Guerra Civil como moda literaria*, 2015) – um chronologisch nur einige zu nennen – zeigt, dass sich analog zur Intensität der ästhetischen Produktion seit Mitte der 1990er Jahre eine ebenso intensive Auseinandersetzung mit den Bürgerkriegsfiktionen im literatur-, medien- und kulturwissenschaftlichen Diskurs abzeichnet. Auch die spanische und französische Comic-Tradition wird seit einiger Zeit systematisch auf ihre Bürgerkriegsverhandlungen hin untersucht. Hier sind exemplarisch Antonio Martín, Viviane Alary oder auch Hartmut Nonnenmacher zu nennen,<sup>13</sup> die sich in mehreren Artikeln dem Thema widmen. Michel Matly ist neben Aufsätzen außerdem Autor einer ersten Monografie (*El cómic sobre la guerra civil*, 2018), die die Comics, welche den Bürgerkrieg verhandeln, zu systematisieren und in ihrer Heterogenität darzustellen versucht. Was die untersuchten Computerspiele betrifft, liegen bisher neben zahlreichen Rezensionen, nur drei wissenschaftliche Texte vor, die die Spiele thematisieren. Ein Band erwähnt *Sombras de Guerra* im Hinblick auf (fach-)didaktische Fragen (María Feliu Torruella/Xavier Hernández: *Didáctica de la guerra civil española*, Biblioteca de Íber, Barcelona 2013) und der Band von Jeremy Treglown *Franco's crypt: Spanish Culture and Memory Since 1936* (Farrar, Straus, and Giroux, New York 2014) bezieht das Spiel in seinen Ausblick ein. Zum First-Person-Shooter *España en llamas* liegt eine Studie von Marc Marti vor, die der Frage nach der »Logique imaginaire et logique de marché« nachgeht (*Cahier de Narratologie* 31 [2016]).

Die Studien selbst (mit Ausnahme der Texte zu den Computerspielen) kommentieren auf unterschiedliche Weise die Existenz eines Paradigmas realistischer Schreib- und Erzählformen und sanktionieren damit zugleich die emblematische Erzählform. Die (wenigen) Ausnahmen, die sich dem Bürgerkrieg auf »antirealistische« Weise nähern und so das geltende Paradigma in Frage stellen, werden im wissenschaftlichen Diskurs seltener betrachtet. An dieser Stelle kann vorweggenommen werden, dass die weitreichende Beschäftigung und auch steigende – wenn gleich nicht uneingeschränkte – Akzeptanz der Spanienfilme von Guillermo del Toro davon zeugt, dass sich der wissenschaftliche Diskurs für die augenscheinlichen Veränderungen in der Darstellung des Bürgerkriegs zu interessieren beginnt.

13 Viviane Alary (Hg.): *Historietas, comics y tebeos españoles*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse 2002; Hartmut Nonnenmacher: »La memoria del franquismo en el cómic español«, in: Winter, Ulrich (Hg.): *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo*, Iberoamericana Vervuert, Frankfurt a.M./Madrid 2006, 177-208; Michel Matly: »Dibujando la guerra civil. Representación de la guerra civil (1936-1939) en los cómics publicados desde 1976«, in: *Hispania Nova* 13 (2015), 99-125, URL: <http://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/issue/view/362>.

Die vorliegende Arbeit nimmt sich diesem noch bestehenden Desiderat an und versucht, die Veränderungen in der Diskursgeschichte sowie die Potenziale der neuen Formen systematisch aufzuzeigen.

Des dritte und letzte Kapitel dieses ersten Buchteils »3. Schwellenwerk und ›Scharnierbewegungen‹: Dekonstruktion referentieller und ideologischer Ansprüche an die Bürgerkriegsfiktionen« bildet den Übergang zu den im darauffolgenden Kapitel besprochenen und kulturtheoretisch verorteten veränderten Formen der Verhandlung des Bürgerkriegs. Übergangscharakter haben demnach auch die Werke, die hier analysiert werden. *Soldados de Salamina* (Javier Cercas, 2001) und *La comedia salvaje* (José Ovejero, 2009) werden im Rahmen der Arbeit auf ihre Schwellen- beziehungsweise Scharnierfunktion hin betrachtet, die sie zwischen den etablierten und valorisierten Darstellungsformen und den neuen Formen innehaben. Den beiden Romanen werden ganz unterschiedliche Stellenwerte innerhalb der Erinnerungskultur zugeschrieben: *Soldados de Salamina* wird als Erinnerungsroman par excellence gefeiert, während *La comedia salvaje* als Erinnerungstext (und auch überhaupt) im akademischen Diskurs weitestgehend keine Beachtung findet. Anhand dieser Diskrepanz werden zunächst die Zirkulationsbedingungen und die Zuschreibungsmechanismen erinnerungskulturell relevanter Faktoren diskutiert. Die beiden Unterkapitel 3.1 und 3.2 widmen sich schließlich der inhaltlich-thematischen und ästhetischen Gestaltung der Werke, wobei aufgezeigt werden soll, wie die Romane den Anspruch auf authentisches und referentielles Erzählen, der an die Bürgerkriegsfiktionen gestellt wird, dekonstruieren. Während *Soldados de Salamina* durch das zelebrierte Scheitern seines ›relato real‹ und das Erfinden des Helden als Plädoyer für die Notwendigkeit zur Fiktionalisierung gelesen werden kann, bringt *La comedia salvaje* durch seine Polyphonie satirischen Gelächters die problematische Sakralisierung von Diskursen zum Ausdruck, die bestehende Tabu-Systeme perpetuiert und festigt. Durch ihre besondere Ästhetik deuten die Werke einen Bruch mit den paradigmatischen Verhandlungsformen an und lassen sich als kritische Kommentare zur Diskursgeschichte der Bürgerkriegsfiktionen lesen. Sie relativieren den Status realistischer Schreib- und Erzählweisen als emblematische Art, die Vergangenheit zu vergegenwärtigen und plädieren für eine Gleichberechtigung von Formen.

Der zweite Buchteil »Bürgerkrieg goes Pop‹: Formen der Spektakularisierung der Kommunikation über den Bürgerkrieg« fokussiert schließlich die neuen Verhandlungsformen. Wie die Herausgeberinnen Barbara Korte und Sylvia Paletschek sowie die Autoren der Artikel des Sammelbands mit dem bezeichnenden Titel *History goes Pop* deutlich machen, nehmen populärkulturelle Vermittlungsformen von Geschichte kontinuierlich an Bedeutung zu und beeinflussen und verändern erin-

nerungskulturelle Prozesse.<sup>14</sup> In Anlehnung an diese Auffassung spielen der Buchtitel sowie der Titel dieses zweiten Buchteils auf eine ebensolche Bedeutung populärkultureller Medien und Kontexte für die Bürgerkriegsfiktionen an. Dabei ist festzuhalten, dass der Spanische Bürgerkrieg seit langem in unterschiedlichen, auch populärkulturellen Kontexten, zirkuliert, wie unter anderem die Korpusauswahl der Studie von Claudia Jünke zeigt, die sich im Hinblick auf die Aussagekraft über »kollektive Mentalitäten« Romanen und Filmen zuwendet, die nachweislich das Interesse eines größeren Rezipientenkreises geweckt haben.<sup>15</sup> Caroline Rothauge widmet sich in ihrer Studie explizit massenmedial wirksamen filmischen Werken und unterstreicht, dass populärkulturelle audiovisuelle Produktionen über den Bürgerkrieg und seine Begleiterscheinungen eine wichtige Rolle in der Erzeugung, Verbreitung und Revision von Geschichtsbildern spielen. Sie folgert zudem, dass die Kritik selten pauschal dem »populärkulturellen Status« der Produkte gilt, sondern der jeweiligen Ausgestaltung der Werke.<sup>16</sup>

Das Repertoire an populärkulturellen Ausdrucksformen ist eng an das postulierte Spannungsfeld des »modernen Populären« gebunden, vor dessen Hintergrund die Produktionen ihre (ästhetische) Wirkung erst entfalten. Die Gestaltung von Werken, die als populärkulturell und massenmedial wirksam aufgefasst werden, kann demnach nicht unabhängig von den Eigenschaften des Feldes betrachtet werden, dessen kommunikative Praktiken eine zentrale Rolle spielen. Produktions-, Distributions- und Rezeptionskontext zeichnen verantwortlich für Wirkungspotenziale und Zirkulationsbedingungen der darin verorteten Produkte. Das erste Unterkapitel (4.1) widmet sich daher zunächst einer (kultur-)theoretischen Annäherung an die Debatte um Hoch- und Populärkultur. Dies erlaubt es, die Bedeutung und Problematik eines Differenzierungskriteriums herauszustellen, das beständig als ästhetisch-moralisches Werturteil ins Feld geführt wird. In Anlehnung an die Perspektiven, die Thomas Hecken in seinem Band *Theorien der Populärkultur* auf das ambivalente Phänomen »Populärkultur« wirft,<sup>17</sup> werden unterschiedliche historisch gewachsene Positionen diskutiert. Diese Erörterung beinhaltet Fragen nach möglichen Diskurskontrollen und Bedingungen, die sich vor allem mit Bezug zur Verhandlung historischer Ereignisse traumatischer Qualität innerhalb des Populären einstellen und zu einer besonderen Dynamik in werktranszendenten Diskursen führen können. Wie sich auch für die korpuskonstituierenden Werke zeigt, wird Werken, die sich in populärkulturellen Medien und Kontexten verorten, nicht

14 Cf. Barbara Korte/Sylvia Paletschek: »Geschichte in populären Medien und Genres: Vom Historischen Roman zum Computerspiel«, in: dies. (Hg.): *History goes pop*, transcript, Bielefeld 2009, 9–60, 10.

15 Cf. Jünke: *Erinnerung – Mythos – Medialität*, loc.cit., 20.

16 Cf. Ibid. u.a. 381.

17 Cf. Thomas Hecken: *Theorien der Populärkultur*, transcript, Bielefeld 2007.

selten pauschal eine Banalisierung des thematisierten historischen Ereignisses beziehungsweise ein ›Ausschlachten‹ des ›spektakulären Elements‹ vorgeworfen, das seiner traumatischen Qualität eingeschrieben ist.

Im Fokus des darauffolgenden zweiten Unterkapitels (4.2) stehen Überlegungen zur Beschaffenheit und den Potenzialen der in den Werken zum Einsatz kommenden populärkulturellen Ausdrucksformen sowie zur jeweiligen Mediengattung der Werke. Dabei bilden aufmerksamkeitsökonomische Faktoren und massenmediale Wirksamkeit Kernaspekte. Durch Spektakularisierung erzeugen die Werke Aufmerksamkeit, durch Rückgriff auf weitverbreitete und gängige Muster, Formeln und Schemata (populäre Scripts) sorgen sie für Erlebnissicherheit. Sie erscheinen als zugangsoffen und bieten eine Vielzahl an Anschlussmöglichkeiten, was ihnen potenziell erlaubt, ein breites unspezifisches sowie transnationales Publikum anzusprechen und dazu anzuregen, überhaupt an Kommunikation teilzunehmen. Betrachtet man Kommunikation als relevante Kategorie gesellschaftlicher Beteiligung, lässt sich populäre Kommunikation in Anlehnung an die Terminologie der Systemtheorie als »Bezeichnung für eine besondere Klasse oder Form von Lösungen für spezifische Probleme der sozialen Systeme moderner Gesellschaft« auffassen, wie es Christian Huck und Carsten Zorn in ihrem Sammelband *Das Populäre der Gesellschaft* vorschlagen.<sup>18</sup> Somit lässt sich die gesellschaftliche Rolle populärer Kommunikation reflektieren. Für die Erinnerung an den Spanischen Bürgerkrieg, um dessen Deutungshoheit weiterhin in unterschiedlichen Diskursen gestritten wird – was als Grundsatzproblem der gegenwärtigen spanischen Gesellschaft betrachtet werden kann –, erscheint das Potenzial von populärer Kommunikation, die Themen wie Subjektivität, (Selbst-)Gestaltung und Identitätsbildung einfasst, von besonderer Relevanz.

In den korpuskonstituierenden Werken, die im Anschluss an diese Erörterung in Einzelstudien analysiert werden, werden die Bezüge auf den Bürgerkrieg und seine Implikationen in Form von kulturspezifischen Markern (Versatzstücke aus dem kollektiven Gedächtnis oder der Diskursgeschichte) in die populären Skripts eingeflochten und von deren Ästhetik überformt. Dadurch sind die Werke einerseits ohne kulturspezifischen Bezugsrahmen als Fantasyfilm oder First-Person-Shooter lesbar. Andererseits erweitert und verändert der kulturspezifische Bezugsrahmen das immanente Deutungspotenzial. Wie die Einzelstudien zeigen, ist es diese Polyvalenz durch Polysemie, die die Werke für das Aushandeln von Erinnerungsprozessen relevant macht.

Zunächst werden die Werke in ihren jeweiligen kultur- und medienspezifischen Kontexten verortet, um die Bezüge zur Diskursgeschichte herausstellen zu können und die jeweiligen medienspezifischen Analysekriterien darzustellen.

---

18 Christian Huck/Carsten Zorn: »Das Populäre der Gesellschaft: Zur Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Das Populäre der Gesellschaft*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2007, 7-41, 10.

Die Korpusauswahl begründet sich aus der spezifischen Positionierung der Werke innerhalb des Clusters der Bürgerkriegsfiktionen. Durch den Rückgriff auf Ausdrucks- und Medienformen des populärkulturellen Repertoires verhalten sie sich transgressiv im Hinblick auf die Diskursgeschichte des Bürgerkriegs. Die Spanienfilme von Guillermo del Toro (*El espinazo del diablo*, 2001 und *El laberinto del fauno*, 2006) sowie Alex de la Iglesias *Balada triste de trompeta* (2010) nutzen Fantasy und Grotteske, um sich durch Gestaltwerdung und ›Verkörperung‹ den Erfahrungen von Trauma und Gewalt sowie der konfliktbehafteten Erinnerungs- und Identitätsbildungsprozesse seit dem Ende des Bürgerkriegs anzunähern. Der Comic *1936-La batalla de Madrid* (2014) bedient sich der Genreregeln und der Ästhetik der amerikanischen Superheldencomics, um ein zentrales Ereignis des Bürgerkriegs, die Verteidigung von Madrid, neu lesbar zu machen sowie tradierte Mythen und sakralisierte Diskurse zur Diskussion zu stellen. Die beiden Computerspiele *Sombras de Guerra* (2007) und *España en llamas* (2012) zeichnen sich durch den Versuch authentischer Nachbildung aus, wie es für das Genre der Kriegsspiele üblich ist. In ihrer Medialität und spezifischen Ästhetik, die kontrafaktisches Geschichtserleben ermöglicht, wird ein Realismusanspruch jedoch revidiert. Während so in *Sombras de Guerra* die konfligierenden Ansprüche an die Bürgerkriegsfiktionen zum Ausdruck kommen, kann *España en llamas* als ›Modifikation‹ der Erinnerungslandschaft aufgefasst werden, die den Bedarf an neuen Ausdrucksformen individueller und kollektiver Erinnerungen spiegelt.

# 1 Darstellung, Verbreitung und Revision von Geschichtsbildern

---

Die Beschäftigung mit Geschichte hat Konjunktur. Geschichte und Vergangenheit sind als Themen in der Gesellschaft und im öffentlichen Interesse omnipräsent. So beschäftigen sich sowohl die traditionellen Wissenschaften (vornehmlich die Geschichtswissenschaft) und als etabliert geltende Kunstformen als auch unterschiedlichste populärkulturelle Produktionen mit historischen Themen und Ereignissen; darunter auch solchen, die traumatischen Charakter haben.<sup>1</sup> In Anlehnung an Hayden White lassen sich solche historischen Ereignisse als »modernist events« auffassen, die sich aufgrund ihrer Ausmaße und Implikationen bestehenden Mustern der Interpretation und Bedeutungszuschreibungen entziehen.<sup>2</sup> Die Hinwendung zur Geschichte in fiktionalen Werken, mit der einhergeht, vergangene Geschehnisse betrachten und verstehen zu wollen, gibt unter anderem die Möglichkeit zur Orientierung, da sie Kontinuität ermöglicht und damit Konstruktionsmaterial für das eigene Selbstverständnis anbietet.<sup>3</sup>

In der ästhetischen Produktion können historische Ereignisse als »Teil des Materialfundus« oder als »Stofflager« verstanden werden, aus dem sich die verschiedensten Werke bedienen, »um interessante und unterhaltsame Themen und Beobachtungsperspektiven zu erschließen und neue Welten zu entwerfen.«<sup>4</sup> Durch ihren fiktionalen Status gelingt eine »besondere Art der Konstruktion von ›Geschichtlichkeit‹«,<sup>5</sup> denn die Werke können sich im Umgang mit der Darstellung von Vergangenheit auf das berufen, was man gemeinhin als die ›Freiheit der Kunst‹ bezeichnet. Dies hat zur Folge, dass künstlerische Produktionen im Zuge der Einbettung des Materials in ihre ästhetische Kommunikation auch in der Lage sind, latente Sinnoptionen zugänglich zu machen. Mirjam Holl beschreibt diese besondere Eigenschaft mit Hilfe der Terminologie der Systemtheorie und argumentiert, Kunst könne

---

1 Cf. Korte/Paletschek: op.cit., 9.

2 Cf. White: op.cit.

3 Cf. Korte/Paletschek: op.cit., 10.

4 Holl: op.cit., 250.

5 Ibid.



[...] den blinden Fleck anderer Systeme zeigen, indem sie dem Beobachter ungewöhnliche, irritierende Beobachterperspektiven zumutet, die das bisher latente Wissen sichtbar machen oder gar explizieren, welches Wissen andere Systeme durch ihre Sinnselektion exkludieren und warum sie es tun.<sup>6</sup>

Der Blick dieser Studie wendet sich solchen Formen und Prozessen der Fiktionalisierung historischer Ereignisse zu, die auf die Konstruktionen und Verbreitung von Geschichtsbildern in unterschiedlichen Kontexten zurückgreifen und zugleich darauf einwirken.

Holl zufolge liegt eine besondere Fähigkeit der Fiktionalisierung von historischen Ereignissen darin, dass die Werke einerseits ›externes Wissen‹ (z.B. Faktenwissen aus Geschichtswissenschaft und Politik oder Wissen aus dem kollektiven Gedächtnis wie Mythen, Traditionen und Diskurse) aufgreifen und verarbeiten können und andererseits in der Lage sind, die eigene diskursgeschichtliche Bedeutung sowie etablierte Narrative zu reflektieren.<sup>7</sup> Im Zuge der Aneignung und Verarbeitung dieses Wissens können die Werke auch die jeweiligen Darstellungs- und Verhandlungsweisen in diesen anderen Bereichen (Politik, Geschichtswissenschaft, kulturelle Institutionen etc.) in den Blick nehmen und kommentieren; sie können sich ihnen gegenüber affirmativ, subversiv oder aversiv positionieren.

So stellen die Werke, die den Korpus der vorliegenden Arbeit bilden, beispielsweise Bezüge zu bedeutenden Erinnerungsorten und -figuren her (wie etwa zum Valle de los Caídos, das zum Schauplatz der Horror-Groteske *Balada triste de trompeta* wird, oder zur ›Pasionaria‹, aus deren politischer Rede in Auszügen im Comic 1936-*La batalla de Madrid* zitiert wird). Dabei greifen sie auch auf eine etablierte Ikonographie des Bürgerkriegs zurück, indem sie bekannte und im kollektiven Gedächtnis verankerte Bilder, wie das Banner über der Calle de Toledo in Madrid mit der Aufschrift »¡No pasarán!«, in den fiktionalen Diskurs einbinden. Diese Versatzstücke werden durch ihre Einbettung in die fiktionalen Werke in fremde Kontexte eingebunden, wobei sie ihren Ursprungskontext und die dazugehörigen Narrative sowie die damit verbundenen Problematiken und Polemiken mittransportieren. Im Zuge dessen wird die automatisierte Wahrnehmung des Versatzstücks, die seine diskursive Archivierung mit sich bringt – also die Regeln und Ordnungen, wie das Versatzstück verstanden und behandelt werden soll und was in Bezug darauf sagbar und sichtbar ist – durchbrochen.<sup>8</sup>

Diese unterschiedlichen Möglichkeiten der Bezugnahme und Positionierung verdeutlichen die Rolle von Geschichtsfiktionen hinsichtlich der Vergegenwärti-

6 Ibid., 151.

7 Cf. Ibid., 151ssq.

8 Axel Dunker: »Zwang zur Fiktion? Schreibweisen über den Holocaust in der Literatur der Gegenwart«, in: Roebeling-Grau, Iris/Rupnow, Dirk (Hg.): ›Holocaust-*Fiktion. Kunst jenseits der Authentizität*, Fink, Paderborn 2014, 221-235, 235.

gung von Vergangenheit und der Darstellung, Verbreitung und Revision von Geschichtsbildern. Geschichtsbilder entstehen und zirkulieren in ganz unterschiedlichen Kontexten, die wiederum an unterschiedliche Erwartungen, Wertvorstellungen und Zwecke gebunden sind. Für die vorliegende Arbeit ist gerade die Einsicht entscheidend, dass historische Ereignisse auch »[a]bseits von *elitären* Wertbeurteilungen und Hierarchisierungen [...] von *Populärkultur* aufgegriffen, begleitet, verwertet, umgedeutet, verzehrt und ausgeschieden oder überhaupt erst hervorgebracht [werden]«. <sup>9</sup> Populärkulturelle Produktionen spielen damit eine ebenso wichtige Rolle hinsichtlich der Ausbildung eines Geschichtsbewusstseins. Spätestens seit dem *memory boom* der 1980er-Jahre und der stetig wachsenden Zahl an vor allem audio-visuellen populärkulturellen Auseinandersetzungen mit Geschichte ist auch diese Art der Aneignung von Vergangenheit vermehrt in den wissenschaftlichen Blick geraten. Barbara Korte und Sylvia Paletschek argumentieren, dass »[g]erade die Beschäftigung mit Geschichte in populären Vermittlungsformen [...] das Bedürfnis nach Unterhaltung und neuem Wissen, nach ästhetischen wie emotionalen Erfahrungen [befriedigt]«, <sup>10</sup> also neue und andere Zugänge zur Vergangenheit schaffen kann.

Die sehr heterogenen Formen der Geschichtsfiktionen bilden einen nicht unbedeutenden Teil der Geschichtskultur aus. Diese setzt sich aus unterschiedlichen Geschichtsinterpretationen kultureller, kommerzieller, staatlicher und gesellschaftlicher Einrichtungen und Medien zusammen, weshalb sie als eine Art »umbrella concept« verstanden werden kann, das aus einer internen und einer externen Komponente besteht:

[...] including: Narratives (internal side) meaning the circulation of specific contents of historical knowledge, interests and the development of personal historical consciousness; infrastructures (external side) which facilitate and structure the production, consumption, appropriation and transmission of specific historical contents. <sup>11</sup>

Folglich ist die jeweilige Repräsentation und Formung von Geschichtsbildern bestimmt durch die Überlagerung verschiedenster sozialer, politischer und ästhetischer Diskurse.

In Bezug auf die stark diskutierten Maßnahmen spanischer Erinnerungspolitik(en) sind für die vorliegende Studie sowohl die Narrative als auch deren Einbettung in politische und gesellschaftliche Zusammenhänge (<infrastructures>) von

9 Jacke/Zierold/Schwarzenegger zit. in: Caroline Rothauge: *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen*, V&R unipress, Göttingen 2014, 15. (eigene Hervorhebung)

10 Korte/Paletschek: op.cit., 10.

11 Maria Grever zit. bei: Ibid., 11.

besonderer Bedeutung. Die Erinnerung an den Bürgerkrieg erscheint als »space of social and dialogical tension«. <sup>12</sup> Unter anderem erweisen sich mit Blick auf die Fiktionen, die nie unabhängig von ihrem soziohistorischen Kontext entstehen, Fragen nach einer Perpetuierung franquistischer Legitimationsdiskurse, nach der Instrumentalisierung von Opferdiskursen oder nach der Rezeption und (De-)Konstruktion des Mythos der ›dos Españas‹ als soziopolitisch und erinnerungskulturell relevant.

Geschichtsfiktionen erfüllen damit auch erinnerungskulturell relevante Funktionen, denn sie verbreiten Vorstellungen über vergangene Lebenswelten, handeln Erinnerungskonkurrenzen aus oder reflektieren über Probleme des kollektiven Gedächtnisses, wie z.B. über die Selektivität des Erinnerten. Dabei verändert die »Konfiguration im Medium der Fiktion [...] den ontologischen Status der ausgewählten Elemente«, <sup>13</sup> wodurch die Geschichtsfiktionen immer auch in den Erinnerungskulturen wirken.

Astrid Erll und Stephanie Wodianka argumentieren in ihrem Sammelband *Film und kulturelle Erinnerung*, dass

[...] wir es in Erinnerungskulturen mit einer Reihe von Medien zu tun [haben], die erstens eher der Populärkultur zuzurechnen sind und zweitens nicht in erster Linie die Funktion des *Speicherns* von Informationen über die Vergangenheit erfüllen; sie dienen vielmehr ihrer *Verbreitung*. <sup>14</sup>

Diese dominante Verbreitungsfunktion, die auf Einflussnahme abzielt, bedient sich »zumeist der Populärkultur zugehörige[n] Verbreitungs- (und nicht selten [...] veritable[n] Massen-)medien, die Geschichtsbilder an ein ›disperses Publikum‹, an eine breite Öffentlichkeit disseminieren.« <sup>15</sup> Populärkulturelle Produktionen scheinen ein erhöhtes Potenzial dafür zu haben, kulturelle Werte zu tradieren. Sie sind unter anderem in der Lage, durch Standardisierungen der Kommunikation, des Denkens, Empfindens und Verhaltens Kohärenz zu stiften, <sup>16</sup> wodurch sie zu Orten der Identitätsstiftung und Schaffung eines kollektiven Gedächtnisses werden können. <sup>17</sup> Dieses insgesamt ambivalente Potenzial macht populärkulturelle Medienangebote zu wichtigen erinnerungspolitischen Instrumenten, denn sie können

12 Juan Pablo Pacheco Bejerano: »Unveiling the Monster: Memory and Film in Post-Dictorial Spain«, in: *Self-Designed Major Honors Papers* 10 (2014), URL: <https://digitalcommons.conncoll.edu/selfdesignedhp/10/>, 20., letzter Zugriff: 25.08.18.

13 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, J.B. Metzler, Stuttgart 2011, 182.

14 Erll/Wodianka: op.cit., 4.

15 Ibid.

16 Cf. Gabriele Linke: *Populärliteratur als kulturelles Gedächtnis*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2003, 7-8.

17 Cf. Olivier Agard/Christian Helmreich/Hélène Vinckel-Roisin: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Das Populäre*, V&R unipress, Göttingen 2011, 11-33, 30-31.

sich im Streben nach öffentlicher Aufmerksamkeit wirkmächtig positionieren.<sup>18</sup> Demnach sind die Entstehungs- und Zirkulationsbedingungen der Geschichtsfiktionen ein wichtiger Faktor für ihre gesellschaftliche Bedeutung.

Im Folgenden rückt der Prozess der Fiktionalisierung historischer Ereignisse und damit der Konstruktionscharakter von Geschichtsfiktionen in den Blick, da er das erinnerungskulturell relevante Wirkungspotenzial generiert, das »erst in konkreten gesellschaftlichen Prozessen *realisiert* wird.«<sup>19</sup> Mit Blick auf die Verhandlung historischer Ereignisse mit traumatischer Qualität drängt sich auch die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit auf.

## 1.1 Fiktionalisierungsprozesse und der Konstruktionscharakter von Geschichtsfiktionen

Die Bedeutung von Fiktionalisierung und die potenziellen Funktionen von Fiktion beziehungsweise dem »Fingieren« (Iser) stehen hinsichtlich der Verhandlung historischer Ereignisse in keinem Konkurrenzverhältnis zur historiografischen Forschung. Allerdings scheint es, als ob

[...] in the process of mediating the past, fiction will soon be on an equal footing with historiography. What is more, popular culture has already become dominant in terms of mediation. But the moment fiction takes over, its sphere of influence becomes more discernible: its power to create or subversively undermine worlds, to surprise, to unsettle, to provoke, to shock, and to play games.<sup>20</sup>

Fiktionalisierung zielt nicht auf eine Darstellung unhintergebarter Fakten ab, sie ist nicht »zum Nachweis über die Gültigkeit des Wissens verpflichtet [...]«, sondern kann sich »auf ihre Mehrdeutigkeit, ihren Sinnüberschuss und ihr legitimes Verfremdungspotential [...] berufen.«<sup>21</sup> Die fiktionalen Werke bieten in ihrer Aufbereitung der historischen Thematik vielmehr mögliche Wahrnehmungsweisen und Interpretationen von Vergangenheit an. Häufig bleibt dabei außer Acht, dass sich die unterschiedlichen Formen der Aneignung von Vergangenheit nicht gegenseitig ausschließen. So fällt der Fiktion unter anderem die Rolle zu, Mechanismen und Muster der Erinnerung und der Vergegenwärtigung von Vergangenheit aufzuzeigen und zu reflektieren. Verstanden als ›Kunst des Möglichen‹ werden alternative Geschichten entworfen, die dazu beitragen können, das jeweilige Ereignis hinsichtlich seiner gesellschaftlichen Verankerung und Tragweite zu beleuchten.

18 Cf. Rothauge: op.cit., 28.

19 Erll/Wodianka: op.cit., 6.

20 Susanne Rohr: »Genocide Pop«, in: Komor, Sophia/Rohr, Susanne (Hg.): *The Holocaust, art, and taboo*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2010, 155-178, 176.

21 Holl: op.cit., 151.

Dabei kann es jedoch nicht die Aufgabe fiktionaler Werke sein, die Rolle von dokumentarischen und historiografischen Quellen sowie deren Lektüre aufzuheben.<sup>22</sup>

Die Darstellung von Geschichte mittels Fiktion, also die ästhetische Kommunikation über ein historisches Ereignis, kann insgesamt sehr heterogen ausfallen, wobei sich das Kontinuum anhand seiner Extrempunkte ausmachen lässt:

Zum einen den ›Realismus‹, der versucht seinen Artefaktcharakter zu verschleiern, zum anderen die experimentellen Kunstformen, die den Artefaktcharakter durch neue, irritierende Veränderungen hervorkehren und die keine reibungslose Illusionsbildung zulassen.<sup>23</sup>

Allen Geschichtsfiktionen, egal auf welcher Stufe des Kontinuums sie angesiedelt sind und damit unabhängig vom Grad an ›realistischer‹ Darstellung, ist gemein, dass ihre Art der Geschichtsdarstellung keine bloße Abbildung einer vorher existenten Wirklichkeit ist, »vielmehr entwerfen sie durch ihre Neukonfiguration von Elementen eigenständige fiktive Welten. Diese stehen nicht in einer isomorphen Beziehung zu einem dem Text vorausliegenden Geschehen [...]«. <sup>24</sup> Geschichtsfiktionen haben Konstruktionscharakter und bieten unter anderem eine Re-Strukturierung des behandelten historischen Ereignisses an. Sie können damit neue Perspektiven auf dieses eröffnen, wodurch sie »als eine aktive und produktive Form von kultureller Orientierung und Sinnstiftung«<sup>25</sup> aufgefasst werden können.

Für Wolfgang Iser stellt der fiktionale Text »eine Reaktion auf die von ihm gewählten und in seinem Repertoire präsentierten Sinnsysteme dar«. <sup>26</sup> Das bedeutet, dass ›Material‹ aus dem Fundus ›Geschichte‹ entnommen und im Zuge eines aktiven und konstruktiven Vorgangs neu arrangiert wird. <sup>27</sup> Im Zuge dessen fließen jeweils eigene und fremde Interpretationen und Darstellungen des Materials mit ein. Geschichtsfiktionen fungieren somit als »spezifisches Antwortpotenzial auf Geschichte« (Voßkamp). Sie geben einerseits Antwort auf die historischen Referenzwelten, die sie mit ästhetischen Mitteln darstellen, und ermöglichen es andererseits, die Haltung des Werks zu den Diskursen seiner Entstehungszeit zu ergründen. <sup>28</sup> Die Geschichtsfiktionen sind grundsätzlich in der Lage, sowohl die unterschiedlichen Kontexte als auch die ästhetischen Traditionen, in die sie eingebettet sind, zu reflektieren. Dabei verhalten sich die Werke hochgradig selektiv

22 Cf. Dunker: op.cit., 231.

23 Holl: op.cit., 152.

24 Ansgar Nünning: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, WVT Wissenschaftlicher Verlag, Trier 1995, 53.

25 Ibid., 54.

26 Iser zit. bei: Ibid., 53.

27 Cf. Haltung Paul Ricoeurs dargestellt in Ibid.

28 Cf. Ibid., 55.

und nehmen die Funktion eines »reintegrierenden Interdiskurses ein, der Themen, Probleme und Rederegeln [...] aufgreifen und verknüpfen kann.«<sup>29</sup>

Christian Schneider regt in diesem Zusammenhang zur Unterscheidung von »Fiktionalisierung der Geschichte«, was ihm zufolge den normalen Prozess im Übergang der historischen Ereignisse ins kulturelle Gedächtnis beschreibt, und »Fiktionalisierung der Erinnerung« an. Letzteres »sagt etwas darüber aus, wie die mit normativen Wertungen versehenen *Überlieferungen*, wie die tradierten Gebote und Verbote des erinnernden Umgangs mit Geschichte verarbeitet werden.«<sup>30</sup> Die vorliegende Studie betrachtet die seit den 1990er Jahren entstandenen Bürgerkriegsfiktionen im Sinne Schneiders als »Fiktionalisierungen der Erinnerung«. Sie können Aufschluss darüber geben, wie der Bürgerkrieg und seine Nachwehen im kollektiven Gedächtnis verankert sind, welches die dominanten (Wissens-)Diskurse sind und welche Haltungen sich in Bezug auf diese Diskurse ausgebildet haben. Dabei spielt die fortschreitende Geschichte der Mediatisierung des Ereignisses eine wichtige Rolle. Denn Literatur, Film und andere »Erzählmedien« referieren nicht mehr auf das historische Ereignis als solches, sondern auf seine Mediatisierung, die ein neues Referenzsystem etabliert hat, das als »independent realm of imagination, an independent, fictional universe of literary imagination« betrachtet werden kann.<sup>31</sup>

Die Betonung des Konstruktionscharakters der Geschichtsfiktionen verlagert das Interesse von der Frage nach dem Wahrheitsgehalt und der Authentizität der Darstellung des historischen Substrats auf die verschiedenen Funktionsweisen ästhetischer Kommunikation. Dabei ist zum einen interessant, *was* vom jeweiligen historischen Ereignis erinnert wird, zum anderen, *wie* es erinnert wird, also welche Techniken der narrativen und medialen Konfiguration, d.h. welche formalästhetischen Aspekte, für die Darstellung genutzt werden. Somit wird die Identifizierung der Formen und Strukturen, die zur Aneignung, Rekonstruktion und Wiedergabe von Geschichte verwendet werden, ins Zentrum gerückt.<sup>32</sup>

Anhand der formalästhetischen Textorganisation (unter anderem der zum Einsatz kommenden Erzähltechniken) werden die in den Narrativen angelegten Beobachtungsperspektiven<sup>33</sup> auf das jeweilige historische Ereignis und der Wandel,

29 Ibid., 344.

30 Christian Schneider: »Ansteckende Geschichte. Überlegungen zur Fiktionalisierung der Erinnerung«, in: Roebing-Grau/Rupnow (Hg.): op.cit., 19-35, 35.

31 Rohr: op.cit., 163.

32 Nünning: op.cit., 53.

33 Mirjam Holl stellt heraus, dass sowohl für die Luhmann'sche »Semantik« als auch das »soziale Gedächtnis« (u.a. Assmann) die Annahme gilt, dass Wissen »niemals objektiv, sondern von Beobachtung und Beobachtungsperspektive abhängig ist. Die Beobachtung trägt zur Formung und Organisation des Wissens bei, indem sie über Selektion und Anschlussfähigkeit des Wissens entscheidet.«, Holl: op.cit., 164.

dem sie gegebenenfalls unterworfen sind, erkennbar. Eine diachrone Betrachtung von Verhandlungsstrategien, Stilen und Konventionen in Bezug auf ein Thema ist daher zentral. Sie ermöglicht es zudem, die Herausbildung von Paradigmen zu kontextualisieren und zu bewerten, die ebenfalls Produkt von Perspektivierungen sind und daher Denkschemata und Deutungsmuster zu erkennen geben.

Da künstlerische Produktion im Sinne des Originalitätsanspruchs auf die Evolution ästhetischer Formen angewiesen ist und hierfür formalästhetische Innovation ausschlaggebend ist,<sup>34</sup> sind schließlich auch normative Ansprüche hinsichtlich ästhetischer Stilmittel historisch wandelbar und kontextbedingt. Fiktionale Werke mit historischem Sujet werden so einerseits von den zeitgenössischen künstlerischen Stilformen und andererseits maßgeblich von der Wissensorganisation bedingt, die zur Entstehungszeit des Werks hinsichtlich des verhandelten Ereignisses vorherrscht. Modifikationen, Variationen und Paradigmenwechsel in der ästhetischen Kommunikation entstehen im Wechselspiel von ästhetischem Innovationsdruck und sozialen, historischen, kulturellen oder politischen Kontextfaktoren. Äußere und kontextbedingte politische oder gesellschaftliche Umstände (wie Zensur oder Wirtschafts- und Beschaffungskrisen) wirken sich ebenso auf die Darstellungsweisen in den Geschichtsfiktionen aus wie Innovationen ästhetischer, technologischer oder medialer Art. Sie geben den Geschichtsfiktionen einen Rahmen, der sowohl organisierend als auch beschränkend wirkt. Hierbei ist immer auch entscheidend, was verhandelt wird; das Thema selbst kann Grund für bewusste und unbewusste Selbst- und Fremdbeschränkungen der Autoren beziehungsweise der verlegerischen oder kulturellen Institutionen sein.

Gerade gesellschaftliche Umbruchmomente scheinen große ästhetische Produktivkraft freizusetzen, da sie beispielsweise Anlass zum Erzählen geben. Die diachrone Sicht auf die Verhandlung einer Thematik kann daher im Umkehrschluss auch Aufschluss über Umbrüche sozialer Art geben, die sich in der Gestaltung der Werke abgezeichnet haben. Von Bedeutung ist hierbei, dass das Aufgreifen von »externem Wissen« aus dem Geschichtsfundus immer eine Überlagerung von Diskursen bedeutet,<sup>35</sup> die im Widerstreit die Regeln des Sprechens-Über festlegen.

Im Hinblick auf den Spanischen Bürgerkrieg und seine Nachwehen lassen sich einige solcher Umbruchmomente ausmachen, die sich auch in der ästhetischen Kommunikation über das Ereignis niedergeschlagen haben. So kann der Wegfall der Zensur nach dem Ende der Diktatur als einschneidender Moment betrachtet werden, der ganz neue Möglichkeiten eröffnete – nicht nur in Bezug auf die

34 Ohne die radikale Haltung des russischen Formalismus zu teilen, dass nur ästhetische Aspekte relevant sind und unabhängig von sozialen Einflüssen existierten, müssen ästhetische Stilmittel als funktional betrachtet werden. Deren Fortbestehen kann nur durch kontinuierliche Veränderung der Formen ermöglicht werden (Cf. Victor Erlich: *Russischer Formalismus*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1973).

35 Cf. Holl: op.cit., 152.

Darstellungen des Bürgerkriegs und der Diktatur selbst, sondern hinsichtlich aller Bereiche, die zuvor durch die konservative Ideologie des Franquismus ausgespart oder streng geregelt worden waren (z. B. Sexualität, Gewalt oder Religion). Auch die Tabuisierung der jüngeren spanischen Vergangenheit im öffentlichen Raum durch die von Kritikern als *pacto de silencio* bezeichnete Bestrebung, im Rahmen der Konsenspolitik der *transición* die »Vergangenheit nicht als Waffe gegen den jeweiligen [politischen] Gegner einzusetzen und deren Aufarbeitung auf unbestimmte Zeit zu vertagen«,<sup>36</sup> wirkte sich auf die Inhalte und Formen der Darstellung der historischen Ereignisse aus.<sup>37</sup> Vor allem gilt sie als ein Auslöser der als *boom de la memoria* bezeichneten Hinwendung zu Bürgerkrieg und Diktatur in sozialen Bewegungen und unterschiedlichsten Erzählmedien. Dieser Boom mit seinen Begleiterscheinungen kann gleichzeitig als Indiz dafür gelten, dass nicht nur die äußeren Bedingungen die ästhetische Kommunikation beeinflussen, sondern dass auch die ästhetische Kommunikation Einfluss auf soziopolitische Prozesse nimmt und zur Reflexion anregt, indem sie beispielsweise wie in Spanien sozialen Druck auf politische Entscheidungsträger ausübt. Caroline Rothauge betont diesen Aspekt in ihrer Untersuchung populärkultureller zeitgenössischer Film- und Fernsehproduktionen:

Innerhalb dieser Debatten [um die *recuperación de la memoria histórica*] beziehen auch populärkulturelle spanische Kino- und Fernsehproduktionen mit zeithistorischem Sujet immer wieder Stellung: allein durch die Handlungsaspekte, die sie aufgreifen, durch Absichtserklärungen der daran beteiligten Macher sowie durch Kommentare von Kritikern und Zuschauern.<sup>38</sup>

Die fiktionalen Werke entstehen weder in einem sozialen oder kulturellen Vakuum, noch werden sie in einem solchen rezipiert. Sie sind über Autoren, Leser und Märkte in die sozialen, politischen und ökonomischen Kontexte der jeweiligen Gesellschaft eingebunden und antworten damit auf deren spezifische Bedürfnisse hinsichtlich der Darstellung und Vergegenwärtigung von Vergangenheit.<sup>39</sup> Betrachtet man den Prozess des Schreibens in diesem Sinn als Teil eines sozialen Prozesses, als eine Intervention in einem kontinuierlichen Diskurs, in einer Debatte und im

36 Rothauge: op.cit., 20.

37 Der Pakt der Schweigens, der die *transición* bestimmt, verhindert eine (offizielle) Kanonisierung des literarisch-kulturellen Widerstands gegen den Franquismus. »Relatos mitificadores«, wie sie z. B. über die italienische *Resistenza* zirkulieren, werden in Spanien aufgrund des politischen Diskurses, der darauf bedacht bleibt, den prekären Frieden zwischen den beiden Lagern zu erhalten, nicht verbreitet oder gepflegt. (Cf. Juan Ennis: »Historia, memoria y mito: Lecturas de la Guerra Civil Española«, in: *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas* 8 (2005), 301-315, 12.)

38 Rothauge: op.cit., 369.

39 Cf. Manuel Parodi Muñoz: *Perspectivización de la memoria histórica en la narrativa española actual*, Ed. Tranvía – Verlag Walter Frey, Berlin 2013, 8.



Konflikt über Macht und soziale Verhältnisse, so wird die ästhetische Produktion zum Mittel der Einschreibung kultureller Werte und Weltanschauungen, die eine soziale Ordnung affirmieren oder negieren oder sich ihr entziehen können.

Besonders dann, wenn die in den Geschichtsfiktionen thematisierten historischen Ereignisse ein großes Konfliktpotenzial aufweisen und die Erinnerung daran von der traumatischen Qualität des Ereignisses geprägt ist – wie bei Genoziden, (Bürger-)Kriegen oder anderen humanitären Katastrophen – scheint dieses Einschreiben bedeutsam. Denn die ästhetische Kommunikation über das Ereignis wird in diesen Fällen eng an ein determiniertes Verständnis über deren künstlerische Ausformung gekoppelt, die aufgrund von sich überlagernden Diskursen restringiert und an eine ethisch-moralische Dimension gebunden wird; oder wie Hayden White es formuliert:

Here it seems to be the matter of distinguishing between a specific body of factual content and a specific form of narrative and of applying the kind of rule that stipulates that a serious theme – such as mass murder or genocide – demands a noble genre, such as epic or tragedy, for its proper representation.<sup>40</sup>

## 1.2 Fiktionalisierung historischer Ereignisse mit traumatischer Qualität

Im Zusammenhang mit der Annäherung an historische Ereignisse mit traumatischer Qualität in der Fiktion kommt schnell die Frage nach einer geeigneten und ›angemessenen‹ Erzählform auf.<sup>41</sup> Sie ist Produkt des Aushandelns von moralischen und ästhetischen, aber auch (markt)ökonomischen Positionen, die selten konfliktfrei verlaufen. Über die moralische Dimension schreibt sich meist auch eine ethische Handlungsdimension, also eine Art Aufforderung zu ethischem Handeln, in die Anforderungen an die Form mit ein. Damit rückt die Fiktion in eine prekäre Position, denn einerseits kann sie sich dem Thema und seiner Moral annehmen, also gültige moralische Positionen verteidigen und damit konformistisch oder gar moralisierend agieren. Andererseits kann sie diese Positionen in Frage stellen und neue, provokante und irritierende Perspektiven auf ein ethisch-moralisch aufgeladenes Thema eröffnen, wodurch sie selbst zum Objekt für moralische Bewertungen wird.

Dem traumatischen Ereignis selbst ist als Erzählanlass im Sinne einer ›Ökonomie der Aufmerksamkeit‹ (Georg Franck) ein ›spektakuläres Element‹ eigen. Es bezieht sich auf den Reiz der mit dem Ereignis verbundenen (im weitesten Sinn

40 White: op.cit., 31.

41 Cf. Roswitha Böhm: »Vom Nutzen und Nachteil eines ›relato real‹: Javier Cercas« *Soldados de Salamina*«, in: Reschka, Kathrina (Hg.): »Stille: Stimme«. *Zum Moment des Schweigens. Festschrift für Renate Kroll*, Universitätsverlag, Siegen 2008, 1-17, 2.

gedachten) Gewaltakte. Knut Hickethier beschreibt beispielsweise einen laufenden Krieg als den »worst case der Aufmerksamkeitsökonomie. Denn er bedarf [aufgrund der ihm inhärenten Urbedrohung] keiner künstlich erzeugten Aufmerksamkeit, keiner gesteigerten medialen Attraktivität (Franck).«<sup>42</sup> Im Fall des laufenden Kriegs ist es vor allem das ›Sensationelle‹, das den Reiz der Aufmerksamkeit ausmacht. Sind Ereignisse nicht mehr tagesaktuell, werden jedoch immer noch im kollektiven Gedächtnis aktualisiert und funktionalisiert, ergibt sich der Reiz nicht nur durch das ›Sensationelle‹ und damit durch die ›Faszination‹ für normabweichendes Verhalten, sondern ein starker Impuls resultiert auch aus der Neugier nach (Tat-)Motiven und damit aus der Sehnsucht, das Geschehene begreifen und in die eigene Weltsicht einordnen zu können. Zum Erzählanlass wird das Geschehene offensichtlich deshalb, weil das Fingieren und damit die Fiktionalisierung immer dann einzusetzen scheinen, »wo sich Grenzen der Wissbarkeit im Blick auf vorhandene Gewissheit oder vorhandene Wirklichkeiten abzeichnen.«<sup>43</sup>

Ist bereits die Thematik potenzieller Garant dafür, die Aufmerksamkeit des Publikums auf den sie verhandelnden Gegenstand zu lenken, gilt offensichtlich hinsichtlich der ästhetischen Ausgestaltung, dass der ›spektakuläre Charakter‹ des traumatischen Ereignisses nicht (zusätzlich) aufmerksamkeitsheischend ausgestellt werden darf, dass die »heute in der Medienindustrie gängige[n] Verfahren der Reizakkumulation, der Beschleunigung der Präsentation und der Betonung des Spektakulären und Sensationellen [...]«<sup>44</sup> nicht für alle Themen gleichermaßen Anwendung finden (dürfen?).

Gerade im Einzugsgebiet von Populärkultur sehen sich Werke häufig pauschal dem Vorwurf des ›Ausschlachtens‹ eines Themas, der Suche nach dem bloßen *thrill* und der Effekthascherei ausgesetzt. In diesem Vorwurf kristallisiert sich die Annahme, dass Unterhaltungswert, Attraktionsgestaltung und das Streben nach kommerziellem Erfolg unvereinbar sind mit den in einem elitären Sinn an die Fiktionen gestellten Ansprüchen und Erwartungen, für die Erkenntnisgewinn und Strategien zur Wirklichkeitsbewältigung zentral sind. Inwiefern die diskursiv konstruierten Grenzziehungen zwischen vermeintlicher Hoch- und Populärkultur als ein Kontrollmechanismus respektive Differenzierungskriterium und damit zum Aushandeln von Diskurshoheit greifen, wird im dritten Teil des vorliegenden Bandes genauer betrachtet.

Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass häufig normative Gattungsregeln und Ästhetiken bestehen, die Form und Inhalt nach einem valorisierten Modell in

42 Knut Hickethier: »Der Krieg um das Kosovo – und die Aufmerksamkeitsökonomie«, in: Bleicher, Joan Kristin/Hickethier, Knut (Hg.): *Aufmerksamkeit, Medien und Ökonomie*, LIT, Münster 2002, 105-123, 105.

43 Wolfgang Iser: *Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur*, Universitätsverlag, Konstanz 1990, 24.

44 Knut Hickethier: »Zur Einführung«, in: Bleicher/Hickethier (Hg.): op.cit., 5-13, 12.

Beziehung setzen. Im Zusammenhang mit Erinnerungskulturen sind vor allem Gattungsmuster »[a]ls konventionalisierte Weisen der Kodierung von Geschehensverläufen [...] allgegenwärtig«. <sup>45</sup> Indem sie komplexe vergangene Geschehnisse in Topoi, Narrativen und Imagines verdichten, schaffen sie Zugänge und Zusammenhänge, bieten Erklärungen und Identifikationspotenzial. Durch Enkulturation gehören diese Formen der Verdichtung zum gemeinsamen Wissen einer (Erinnerungs-)Gemeinschaft. <sup>46</sup> Hierbei ist entscheidend, dass Gattungskonventionen selbst semantisch und ideologisch aufgeladen sind und ihre »jeweilige[n] Sozialabhängigkeit und Zweckbedingtheit« mitzudenken ist. <sup>47</sup>

Im Zuge einer solchen Formgebung geht es darum, den »spektakulären Charakter« des traumatischen Ereignisses in eine Form zu überführen, die dem Ereignis (in seiner ethischen Dimension) »angemessen« ist – das *decorum* des Sprechens über das zugrundeliegende Ereignis rückt in den Fokus und macht deutlich, dass offensichtlich eine gegenseitige Abhängigkeit von ästhetischer Freiheit, künstlerischer Klasse und moralischen Vorstellungen besteht. <sup>48</sup> Angemessenheitsdiskurse und Regelformen des Umgangs mit bestimmten Themen sind immer an politische und ideologische Ausrichtungen und Interessen gebunden. So werden teilweise Vorwürfe laut, die Erinnerungen an das jeweilige historische Ereignis würden je nach politischem Willen für bestimmte Zwecke »missbraucht«. <sup>49</sup>

Die dazugehörigen Wert- beziehungsweise Bewertungsmaßstäbe ergeben sich aus der in einer Gesellschaft vorherrschenden inneren und äußeren Diskurskontrolle. Michel Foucault arbeitet diese diskursiven Kontrollmechanismen in seiner Antrittsvorlesung mit dem Titel *Lordre du discours* (1971) am Collège de France theoretisch auf und unterteilt sie in Ausschließungssysteme, interne Prozeduren und Verknappung der sprechenden Subjekte. Foucaults Ausführungen zielen darauf ab, die Mechanismen – wie Normen, Tabus, Verbote oder auch den Willen zur Wahrheit – aufzuzeigen, die die Gesamtheit der Diskurse einer Gesellschaft kontrollieren, selektieren, organisieren und kanalisieren. <sup>50</sup>

Innerhalb der ästhetischen Produktion bilden sich durch die unterschiedlichen Kontrollmechanismen Verhandlungsformen heraus, die durch Wiederholung und Valorisierung (z.B. in wissenschaftlichen Diskursen) zu prototypischen Mustern werden. Als positives Modell gehandelt, verdichten und stabilisieren sie sich und können in Folge eine Konvention oder »Etikette« ausbilden, die die gültigen Vorstellungen darüber beinhaltet, wie das jeweilige Thema zu verhandeln ist. Diese nimmt

45 Erl: op.cit., 176.

46 Cf. Ibid., 174ssq.

47 Cf. Nünning: op.cit., 44.

48 Cf. Thomas Hecken: *Populäre Kultur*, Posth Verlag, Bochum 2006, 17.

49 Cf. Andrew Weinstein: »Taking Abjection to Holocaust-Related Art«, in: Komor/Rohr (Hg.): op.cit., 75-92, 86.

50 Cf. Foucault/Konersmann: op.cit.

Einfluss auf die Produktion, Distribution und Rezeption nachfolgender Werke mit gleichem Themenbezug.

Im Hinblick auf historische Ereignisse mit traumatischer Qualität geht die große Kontrollmacht vornehmlich von der erinnerungskulturellen – und damit auch der politischen und ideologischen – Relevanz des Ereignisses und von dessen kontinuierlicher Aktualisierung im kollektiven Gedächtnis aus, die von unterschiedlichen Interessengruppen ausgehandelt wird. Christian Schneider hebt in diesem Zusammenhang die von ihm bezeichneten »selbsternannten Erinnerungswächter« hervor, die die Einhaltung der Konventionen überwachen, Normüberschreitungen anprangern und sich als Wächter der »moralischen Intransigenz« verstehen.<sup>51</sup> Durch sie wird die geltende Konvention aufrechterhalten und immer wieder aufs Neue in die Diskussion um die Darstellungsformen eingebracht. Dadurch fungiert die Konvention als Folie, vor der die Transgressionen – die (ästhetischen) Normüberschreitungen und der Nonkonformismus – erst sichtbar werden und durch die sie vom Nomos diskursiv einholbar bleiben. An dieser Stelle kann »[...] Transgression nicht als ›kultursprengend‹ aufgefasst werden [...], sondern [wird] den kulturprägenden Momenten integriert.«<sup>52</sup> Denn im Konzessionsspiel von Tabu und Überschreitung werden die geltenden Positionen ausgehandelt.

Bewegen sich fiktionale Verhandlungen historischer Ereignisse mit traumatischer Qualität am Rand oder außerhalb dieser Positionen, also der geltenden Konvention, polarisieren sie oft aufgrund der Bedenken gegenüber dem Verlust der ›moralischen Intransigenz‹ und damit der Überschreitung einer ethischen Norm. Die Werke, die sich den Konventionen nicht beugen, erliegen schnell dem Verdacht der Banalisierung und des ›Ausschlachtens‹ des ›spektakulären Elements‹ des traumatischen Ereignisses. Es gilt die Annahme, dass die ethische Handlungsdimension, die in der Aufgabe der Fiktion gesehen wird, einen Beitrag zum Verständnis der Vergangenheit zu leisten, im Zuge einer Spektakularisierung nicht haltbar sei. Letztere diene nur dem Zweck der Kommerzialisierung, die dem Drängen globalisierter Märkte nachgebe. Damit fördere sie Phänomene wie beispielsweise das sogenannte ›Shoa-Business‹, in dessen Zentrum die rein kommerzielle Ausbeutung des historischen Ereignisses in Form von publikumswirksamen Produkten stehe.

Im Hinblick auf den Spanischen Bürgerkrieg ist die Frage nach einem Beitrag der Werke zur *recuperación de la memoria histórica* in den kritischen Diskursen allgegenwärtig. Diese Debatte um die Einflussnahme der Fiktionen auf die Erinnerungskultur(en) treibt die Polarisierungstendenzen an. Einerseits werden Werke, die sich formalästhetisch nonkonformistisch verhalten, als wertvoller Beitrag zur Debatte betrachtet, da sie neue Zugänge zum historischen Ereignis bieten können. Andererseits werden ihnen gegenüber Bedenken hinsichtlich ihres Engagements

---

51 Cf. Schneider: op.cit., 28.

52 Gerhard Neumann/Rainer Warning (Hg.): *Transgressionen*, Rombach, Freiburg i.Br. 2003, 15.

und ihrer Zielsetzung geäußert, d.h. im Hinblick darauf, was mit dem Material in der Fiktion beabsichtigt wird.<sup>53</sup>

Die Skepsis, die damit verbunden ist, bringt David Becerra Mayor in seiner Monografie *La Guerra Civil como moda literaria* zum Ausdruck. Er untersucht die kontinuierlich wachsende Zahl an Romanen über den Bürgerkrieg und erfasst sie kritisch als ›literarische Mode‹, die dem kommerziellen Drängen eines »nuevo mercado literario ávido de literatura guerracivilista«<sup>54</sup> nachgibt. Für Becerra wird der Bürgerkrieg in vielen Texten zum reinen Hintergrundmotiv reduziert, wobei die für ihn entscheidende Rolle der Fiktion, das Wissen über den Bürgerkrieg (abseits von historiografischen Diskursen) zu erweitern und neuen Perspektiven zu unterwerfen, nicht erfüllt werde.<sup>55</sup> Die Studie folgert somit, dass sich das ›Ideal‹ einer produktiven Auseinandersetzung mit der Vergangenheit nur durch eine politisch engagierte Literatur erreichen lässt und ein Engagement kapitalistischen Werten gegenüber abzulehnen ist.

Für derartige Valorisierungsstrategien ist sowohl die (politische und ideologische) Haltung des Kritikers als auch die jeweilige Argumentation über die gültige Konvention entscheidend, die die ›Freiheit der Kunst‹ und damit die prinzipielle Offenheit von Fiktion als ›Kunst des Möglichen‹ durch ideologische, politische oder ethisch-moralische Positionen restringiert.

Becerra unterscheidet bei der Vielzahl an Bürgerkriegsfiktionen für ihn ›engagierte‹ Werke von solchen ›bizarras, donde la Guerra Civil constituye un elemento para una trama en apariencia tan incompatible con la tragedia de una guerra«<sup>56</sup> (als Beispiel wird unter anderem *El laberinto del fauno* von Guillermo del Toro [2006] angeführt). Auch Fernando Larraz hält in einem seiner Aufsätze von 2014 zu »La Guerra Civil en la última ficción narrativa española« einen ähnlichen Eindruck festhält:

[L]a [impresión] de que en los últimos diez años ha aflorado un inusitado raudal tanto de obras literarias meritorias como de productos de consumo literario de escasa calidad acerca de la Guerra Civil y de los padecimientos y sentimientos a los que sirvió de causa.<sup>57</sup>

53 Caroline Rothauge zeigt auf, wie beispielsweise die Filme *Pa negre* (Villaronga, 2010) oder die Spanienfilme von Guillermo del Toro *El espinazo del diablo* (2001) und *El laberinto del fauno* (2006) in der Kritik aufgrund ihrer Perspektivwechsel überwiegend positiv rezensiert werden; die Debatten und Polemiken um *Soldados de Salamina* (vgl. Kapitel 3.1) zeigen die Spannung auf, die die Überschreitung der Konvention mit sich bringt, wobei die Überschreitung diskursiv einholbar bleibt.

54 David Becerra Mayor: *La Guerra Civil como moda literaria*, Clave Intelectual, Madrid 2015, 29.

55 Ibid.

56 Ibid., 30.

57 Fernando Elorriaga Larraz: »La Guerra Civil en la última ficción narrativa española«, in: *Studia historica. Historia contemporánea* 32 (2014), 345-356, 346.

Die Unterscheidung zwischen (hier) Romanen, die offensichtlich einen Beitrag zum Verständnis der Vergangenheit leisten können und »[p]roductos que contribuyen poco o nada a comprender la historia y el espíritu de nuestro tiempo; que no iluminan zonas incógnitas«,<sup>58</sup> zeigt den Anspruch auf, der an die Bürgerkriegsfiktionen und auch an die Produktionen im Umfeld anderer historischer Ereignisse mit traumatischer Qualität gestellt wird. Die Argumentation von Larraz schreibt sich in einen roman- und damit gattungstheoretischen Kontext ein, in dem die Wertigkeit der Werke über ein normatives und »politisiertes« Verständnis von Ästhetik und literarischer Form bestimmt wird.

### 1.2.1 Die ›Angst vor der Fiktion‹: Zur Dominanz realistischer Schreib- und Erzählweisen

Wenngleich sich historische Ereignisse traumatischer Qualität in ihrer realhistorischen Ausprägung stark voneinander unterscheiden – und der Holocaust, der Spanische Bürgerkrieg oder 9/11 als historische Ereignisse nicht vergleichbar sind – lässt sich im Hinblick auf ihre Verhandlung in fiktionalen Erzählmedien feststellen, dass diese überwiegend auf realistische Schreib- und Erzählweisen zurückgreifen.

Der Terminus ›realistische Schreib- und Erzählweisen‹ meint, dass sich die Fiktionen durch Verfahren und ästhetische Strategien auszeichnen, die eine Illusion von Referenzialität erzeugen, wodurch die Texte den Anschein erwecken, das Dargestellte stimme mit einer außerliterarischen Wirklichkeit überein. Roland Barthes beschreibt diese Illusion mit dem Begriff des ›effet de réel‹: »La vérité de cette illusion est celle-ci: supprimé de renonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le ›réel‹ y revient à titre de signifié de connotation [...]«. <sup>59</sup> Die realistischen Elemente, Anmerkungen und Beschreibungen des Texts bezeichnen, indem sie für nichts anderes stehen, die Wirklichkeit. »[L]a carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme.« <sup>60</sup> Entscheidend für das Verständnis der in dieser Studie als ›realistische Schreib- und Erzählweise‹ bezeichneten Verfahren und ästhetischen Strategien ist, dass es »Textstrukturen und [die] von ihnen konditionierte[n] Rezeption« fokussiert und nicht von einem festgelegten und an »unvermittelte[n] abbildtheoretische[n] Implikationen« gebundenen (literarischen) ›Realismus‹ ausgeht. <sup>61</sup>

Mit Blick auf die realistischen Schreib- und Erzählweisen ist zu präzisieren, dass es sich um eine Tendenz handelt, die sich mit zunehmender Distanzierung vom Ursprungsereignis abschwächt. Distanz bedeutet in diesem Fall weniger einen

58 Ibid.

59 Roland Barthes: »L'effet de réel«, in: *Communications* 1 (1968), 84–89, 88.

60 Ibid.

61 Joachim Küpper: *Balzac und der effet de réel*, Grüner, Amsterdam 1986, 13.

konkreten zeitlichen Abstand, wenngleich dies in Form von Generationenwechseln, die Veränderungen in sozialen Strukturen mit sich bringen, eine wichtige Rolle spielt. Vielmehr geht es darum, inwiefern der praktische Erinnerungswert des Ereignisses in der Gegenwart (re-)funktionalisiert wird – d.h. inwiefern das Ereignis durch Aktualisierung im Funktionsgedächtnis bewahrt wird – und damit Teil des Sinnhorizonts der gegenwärtigen Kultur ist.<sup>62</sup> Reichen die Auswirkungen des Ereignisses maßgeblich in die Gegenwart hinein und sind aus Gründen der Aktualisierung und Funktionalisierung (die immer selektiv bleiben muss und damit auch die bewusste und unbewusste Negierung bestimmter Aspekte des Ereignisses mit sich bringt) konstitutiv für die Identität der betroffenen Gruppe, herrscht eine strengere Diskurskontrolle vor, die moralische Norm und ästhetische Erwartung zusammenbringt. Je weiter die Erinnerung folglich im kollektiven Gedächtnis verblasst, weil sie nicht mehr aktualisiert und funktionalisiert wird, umso freier scheinen die Darstellungsformen in der ästhetischen Kommunikation zu werden.

Im Hinblick auf die Fiktionalisierung historischer Ereignisse mit traumatischer Qualität lässt sich diese anfängliche Dominanz realistischer Schreibweisen von einer ›Angst vor der Fiktion‹ herleiten, die offensichtlich im Umgang mit solchen Ereignissen zu Beginn vorherrscht. Es ist eine Angst vor einer »Kannibalisierung von Geschichte«, die sich, wie Ruth Klüger es ausdrückt, nur an der Geschichte »bedient« und keine »Form der Wirklichkeitsbewältigung« darstellt.<sup>63</sup>

Steve Sem-Sandberg nähert sich mit Blick auf den Schaffensprozess seines eigenen Romans *Die Elenden von Łódź* (2009) dieser Berührungsangst im Kontext der Holocaust-Fiktionen. Er folgt der Argumentation von Sascha Feucht (Leiter der Arbeitsstelle Holocaustliteratur der Justus-Liebig Universität Gießen), der zunächst die Skepsis als symptomatisch anführt, die aufkommt, wenn »Geschehen fiktionalisiert werden, die bereits als reale Ereignisse unsere Phantasie überfordern«. <sup>64</sup> Hinzu komme die Angst, dass die erfundenen Geschichten zu einer Ersatzerzählung werden könnten, die die tatsächlichen Leiden und die Erinnerungen an das Ereignis überdecken oder verdrängen. Es dränge sich hierbei die Frage auf, was ein Autor, der keine eigene Erinnerung an das Geschehen habe, mit dem Material beabsichtige. Feucht zufolge wird schnell der Verdacht laut, dass dieser »lediglich das Material ausschlachten will und dass er aus diesem Material nur jene Details auswählt, mit denen sich literarische Effekte erzielen lassen [...], die ästhetischen und dramaturgischen Zielen dienen können.«<sup>65</sup> Das traumatische Ereignis als Er-

62 Cf. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, Beck, München 1999.

63 Klüger zit. in.: Dirk Rupnow: »Jenseits der Grenzen. Die Geschichtswissenschaft, der Holocaust und die Literatur«, in: Roebing-Grau/Rupnow (Hg.): op.cit., 85-99, 92.

64 Steve Sem-Sandberg: »Realität des Holocaust und Spielraum der Fiktion. Reflexionen zur Arbeit am Roman *Die Elenden von Łódź*«, in: MERKUR 11 (2012).

65 Ibid.

zählanlass gerät in die Spannung, die sein inhärentes spektakuläres Element erzeugt und die mittels geeigneter Erzählformen kanalisiert werden soll.

Durch die fortschreitende Distanzierung vom Ursprungsereignis und häufig bedingt durch das Aussterben der Zeitzeugen wird Fiktionalisierung als Aneignungsmodell stärker angenommen und damit auch der Spielraum an akzeptierten darstellerischen Möglichkeiten in der Fiktion zunehmend größer. Zunächst scheint es, als ob eine gewisse »ästhetische Inkubationszeit«<sup>66</sup> nötig ist, die die Fiktion als Medium zur Annäherung an das Ereignis etabliert. Das bedeutet nicht, dass es nicht auch sofort nach dem Ereignis und teilweise auch schon währenddessen fiktionale Auseinandersetzungen mit diesem geben kann. Im Zuge der Distanzierung zeigt sich allerdings stärker die Notwendigkeit zur Fiktionalisierung, denn die Fiktion wird benötigt, um »das Erlebte kulturell fassbar zu machen«, damit es an spätere Generationen weitergegeben werden kann.<sup>67</sup> Die »Angst vor der Fiktion« scheint sich im Zuge dieser Notwendigkeit in die Fiktion selbst zu übertragen, was die Dominanz realistischer Schreib- und Erzählweisen zu einem Kompromiss werden lässt: Sie scheinen in der Lage zu sein, die *Angst vor der Fiktion* und den *Zwang zur Fiktion* ins Verhältnis zu setzen und damit mögliche Berührungssängste zu mildern. Die Texte erzeugen »sekundäre Authentizität«, indem sie eine Art »Authentizitätspakt« zwischen Autor und Leser etablieren, worin zwar Fiktionalisierung bejaht wird, jedoch keine »sozusagen *freie Fiktion*«, sondern eine, die referenziellen Ansprüchen genügt.<sup>68</sup>

Auch im Umgang mit anderen historischen Ereignissen traumatischer Qualität lässt sich dies skizzieren. Zum Beispiel beschreibt Heide Reinhäkel eine Dominanz realistischer Schreib- und Erzählweisen im Umgang mit 9/11 in der Literatur. Dabei zeige sich eine Entwicklung »von semi-dokumentarischen Hybridtexten mit dominanten intermedialen Verfahren hin zu konventionellen fiktionalen Genres mit dominanten intertextuellen Verfahren«.<sup>69</sup> Aufgrund des Status der Terroranschläge von New York als Medienereignis, das von Beginn an durch Bildmaterial vermittelt wurde, zeichnet sich der Realitäts-Topos sehr deutlich ab. Wenig erstaunlich ist daher, dass auch im Zuge des wachsenden Fiktionalisierungsprozesses, der nur sekundär auf Bildmedien und Mediendiskursen basiert (z. B. in der Romanliteratur) realistische Schreib- und Erzählweisen dominieren. Eine Konstante ist hierbei die immer wiederkehrende Kombination aus (journalistischer) Referenzialität und literarischer Fiktionalität, die einen mimetischen Anspruch nie auf-

66 Köhler zit. in: Heide Reinhäkel: *Traumatische Texturen*, transcript, Bielefeld 2012.

67 Claudia Nickel/Alexandra Ortiz Wallner: »Perspektiven auf ein kulturelles Phänomen: Zeugenschaft in der Romania«, in: dies. (Hg.): *Zeugenschaft. Perspektiven auf ein kulturelles Phänomen*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2014, 7-15, 14.

68 Cf. Dunker: op.cit., 223; 225.

69 Reinhäkel: op.cit., 219.



gibt. Die Fiktion nach dem Ereignis – bildbasiert oder nicht – hat dezidiert referenziellen Charakter.<sup>70</sup>

Innerhalb der realistischen Schreibweisen herrscht, wie dieses Beispiel zeigt, keinesfalls Homogenität vor. Vor allem Entwicklungen von Stilen und Subformen werden im Verlauf einer Diskursgeschichte sichtbar. Wie im Fall des Spanischen Bürgerkriegs (vgl. hierzu Kapitel 2) entsteht durch die Veränderungen, denen die Verhandlung der Thematik in der Fiktion unterworfen ist, eine breite Vielfalt an heterogenen Darstellungsformen. In ihrer Gesamtheit bejaht diese Kohorte jedoch die übergeordnete Konvention und erzeugt Beobachtungsperspektiven, die das gültige Paradigma stärken.

Da die ästhetische Kommunikation gerade auch vom Reiz der Überschreitung lebt, werden Konventionen jedoch kontinuierlich herausgefordert. In der Regel geschieht dies über avantgardistische Strategien, die durch Provokation die geltenden Regeln in Frage stellen und im Konzessionsspiel von Tabu und Transgression die Grenzen neu ausloten.

## 1.2.2 Nonkonformismus und Entsakralisierung von Diskursen

Die zeitliche Distanzierung vom Ursprungsereignis, die zunächst auch mit dem ›Aussterben‹ der Zeitzeugen, der überlebenden Täter und Opfer einhergeht, spielt hinsichtlich der Vermittlung in künstlerischen Produktionen eine wichtige Rolle. Generationenwechsel führen häufig aufgrund der veränderten Lebensumstände auch zu einem veränderten Umgang mit einer Thematik in der Fiktion, wodurch mit jeder neuen Generation die Notwendigkeit entsteht, »to redefine our position when it comes to dealing with the historical event.«<sup>71</sup> Eine Generation wird demzufolge damit konfrontiert, wie sie mit dem traumatischen historischen Ereignis umgehen soll, wie sie damit umgehen will und welche Repräsentationsformen dafür als adäquat erachtet und in der Gesellschaft ausgehandelt werden.<sup>72</sup>

Das Einwirken sozialer Prozesse auf die Wissensorganisation und damit unweigerlich auch auf die gewählten symbolischen und ästhetischen Ausdrucksformen verändert die Verarbeitung des historischen Stoffs. Die ästhetische Kommunikation verleiht sich das externe Wissen und damit sein Sinnsystem ein und reagiert mit der Vielfalt ihres eigenen Repertoires darauf. Im Zuge dessen wird mit gängigen Mustern und Darstellungskonventionen gebrochen. Dabei spielen avantgardistische Strategien eine wichtige Rolle, die nach dem Motto ›mach es neu‹ beziehungsweise ›mach es anders‹ auf soziale Veränderungen verweisen und Um-

70 Cf. Ibid.

71 Sophia Komor/Susanne Rohr (Hg.): *The Holocaust, art, and taboo*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2010, 11.

72 Ibid.

bruchsmomente potenziell einläuten. Die kontinuierliche Wiederkehr des Themas, wie sie für historische Ereignisse mit traumatischer Qualität häufig erkennbar ist und die bedeutet, dass ein Thema von jeder Gegenwart und Generation neu verhandelt werden muss,<sup>73</sup> bringt ritualisierte Überschreitungen mit sich. Die Vorhersehbarkeit der Überschreitung erfüllt dabei eine wichtige Erinnerungsfunktion, da sie gleichermaßen auf Bruch und auf Kontinuität setzt.

Mit Blick auf die Verhandlung des Holocaust in der Kunst stellen Andrew Gross und Susanne Rohr so beispielsweise heraus, dass »new commemorative art [...] forges a connection to the past by traversing the terrain of viewer discomfort, adopting avant-garde [...] strategies for the purpose of traditional, even sentimental acts of remembrance.«<sup>74</sup> Für die Autoren fällt dieser Wandel mit dem allgemein erneuerten Interesse an Erinnerung in den 1980er Jahren zusammen.<sup>75</sup> Ab Mitte der 1990er Jahre wird in der Darstellung des Holocaust mit den valorisierten Repräsentationsformen, die Terrence de Pres als ›Holocaust-Etikette‹ bezeichnet hat und die über Jahrzehnte hinweg die ästhetische Kommunikation über das Ereignis dominiert haben, gebrochen. Diese Veränderung

[...] seems to be a movement away from the usual demand for an authentic depiction or for adequate modes of representation. Instead the new »scandalous art« reflects the nature and tests the dimensions and limits of a semiotized and mediated Holocaust [...].<sup>76</sup>

Aufgrund wachsender Mediatisierung bildet sich allmählich ein Bewusstsein dafür heraus, dass sich bestimmte Formen der Repräsentation stetig wiederholen und die Darstellungen einer gewissen Standardisierung und Normalisierung unterliegen, wodurch sie einen Teil ihrer schockierenden Wirkung einbüßen. Neue Werke mit avantgardistischem Impetus können folglich als »reactions to the fatigue of the established rules of depiction« gesehen werden: »[T]he new works of art in literature, film, and the fine arts violated hitherto untouched taboos in representation and shocked the public.«<sup>77</sup> Wenngleich provokante Werke zu einem neuen Verständnis des Themas und einem veränderten Selbstverständnis diesem gegenüber beitragen und den Ermüdungserscheinungen und Phrasierungen entgegenwirken können, bleiben das Misstrauen und die Ressentiments Werken gegenüber bestehen, die sich durch »representational excess, anti-sentimentalism, avant-garde experimen-

73 Rupnow: op.cit., 96.

74 Andrew Gross/Susanne Rohr: *Comedy, avant-garde, scandal*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2010, 11.

75 Cf. *Ibid.*, 11-13.

76 Komor/Rohr: op.cit., 10.

77 *Ibid.*, 161.

talism or overt historical irreverence«<sup>78</sup> auszeichnen. Indem sie den sanktionierten Modellen entgegenstehen, wird ihnen häufig abgesprochen, den dem Thema inhärenten ethisch-moralischen Ansprüchen genügen zu können.

Als ›Holocaust-Konformismus‹ oder ›Holocaust-Sentimentalismus‹ bezeichnet Imre Kertész das Paradigma, das die Darstellung und Verhandlung des Holocaust in unterschiedlichen (sozialen, politischen oder künstlerischen) Diskursen dominiert. In seinem Essay »Wem gehört Auschwitz?«<sup>79</sup> setzt er sich unter anderem mit den Tabuisierungen auseinander, die die ästhetische Kommunikation über den Holocaust bedingen, und verweist auf die Rede-Regeln und diskursiven Archivierungen, die innerhalb des Paradigmas nicht als solche erkennbar sind.

›Konformismus‹ hat einen kritischen Beiklang, der einerseits die Akzeptanz und Reproduktion des Paradigmas hervorhebt und andererseits sein Bestehen erst sichtbar macht. Dieses beinhaltet ein ganzes Tabu-System, das die Diskurse reguliert. Das Sprechen über das Ereignis erstarrt im Zuge immer gleicher Darstellung zur Phrase, was den Eindruck vermittelt, man wisse bereits alles über das Ereignis. Infolgedessen können sich Ermüdungs- und Abstumpfungerscheinungen einstellen.<sup>80</sup> Eine gesteigerte Popularität in konformistischen Formen bringt demnach auch die Gefahr der Verwässerung und Trivialisierung mit sich. Das regelmäßige Aufbrechen der Phrasierungen, die ritualisierte Überschreitung, kann dem entgegenwirken. Sie ist die Antwort der jeweiligen Generation auf das Unbehagen gegenüber der überlieferten Vergangenheit, die sie sich erst unter ihren eigenen Prämissen aneignen muss. In diesem Zusammenhang kann Popularisierung auch als Gegengewicht zum schleichenden Vergessen beziehungsweise der langanhaltenden Zurückhaltung bis hin zum (Ver-)Schweigen betrachtet werden.<sup>81</sup>

Retrospektiv lassen sich meist Umbruchmomente ausmachen, die die geltenden Konventionen drastisch gebrochen haben. Sie sind in vielen Fällen Auslöser für Paradigmenwechsel. In der Holocaust-Forschung herrscht beispielsweise Konsens darüber, dass der Film *La vita è bella* von Roberto Benigni (1997) aufgrund seines Genres, der Tragikomödie, einen solchen Umbruchmoment darstellt. *La vita è bella* weicht klar von den bis dahin gewählten und als emblematisch gehandelten Genres ab (hauptsächlich Drama oder Dokumentarfilm). Vor diesem Auslösemoment wagten bereits Werke wie die Romane von Jurek Becker *Jakob der Lügner* (1969) und Mel Brook *The Producers* (1968) den Regelbruch und deuteten das an, was mit *La vita è bella* etabliert werden sollte: »[...] two dimensions that had been deemed incommensurable up until then were now being combined: the realm of comedy and the

78 Matthew Boswell: *Holocaust impiety in literature, popular music and film*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011, 3.

79 Imre Kertész: »Wem gehört Auschwitz?«, in: *Zeit Online* (19.11.1998), URL: [http://www.zeit.de/1998/48/Wem\\_gehoert\\_Auschwitz\\_](http://www.zeit.de/1998/48/Wem_gehoert_Auschwitz_), letzter Zugriff: 14.09.2018.

80 Cf. Dunker: op.cit., 231.

81 Cf. Komor/Rohr: op.cit., 156.

representation of the Shoa«. <sup>82</sup> Imre Kertész lobt *La vita è bella* gerade dafür, dass der Film es nicht geschafft hat, gegenständliche Authentizität zu schaffen. Er betont, dass »[d]er Geist, die Seele dieses Films [...] authentisch [ist], dieser Film berührt uns mit der Kraft des ältesten Zaubers, des Märchens.« <sup>83</sup> Diese »Authentizität des Ästhetischen«, die Erfahrungsdimensionen in sich bündelt, ermöglicht eine andere Art des Verstehens, indem sie die Möglichkeiten historischer Rekonstruktion überschreitet. <sup>84</sup>

Mit jeder Überschreitung wächst die Vielfalt an heterogenen Verhandlungsformen; das Spektrum dessen, was im Hinblick auf die Aneignung der Vergangenheit möglich ist, weitet sich aus. Es scheint, dass mit jedem weiteren Generationenwechsel, der die Umgangsweise mit der Thematik prozessiert und damit die Aktualisierungen im kollektiven Gedächtnis vornimmt, zunehmend das Bemühen um Authentizität in Frage gestellt wird. Mit Blick auf den Spanischen Bürgerkrieg lässt sich unter anderem *Soldados de Salamina* von Javier Cercas eine solche Wegbereiterfunktion zuschreiben. Das Werk dekonstruiert, wie in Kapitel 3.1 ausführlich erläutert wird, systematisch den referenziellen Anspruch, der an die Bürgerkriegs-fiktionen im Sinne der Konvention gestellt wird.

Neuere Werke sagen sich einerseits zunehmend von Wahrheits- und Authentizitätskonzeptionen, die den Holocaust verhandeln, los und interessieren sich andererseits dafür, die Kommunikation über das Ereignis zu spektakularisieren. In diesem Zusammenhang referiert Andrew Weinstein auf ein gängiges Phänomen der modernen Kunst, das er »Holocaust Effect« nennt. Damit gemeint ist eine »emotional response« auf das, was in der Kunst mit Bezug zum Holocaust dargestellt wird und wie es dargestellt wird. Die Darstellungen schaffen eine Form der (somatischen) Affizierung des Rezipienten »so powerful that it forestalls the kind of rationalization that ordinarily keeps Holocaust history at bay«. <sup>85</sup>

In diesem Umfeld lassen sich auch Werke wie Quentin Tarantinos Film *Inglourious Basterds* (2009) oder der Roman *Les Bienveillantes* (2006) von Jonathan Littell verorten. Sie verweisen auf den Anbruch einer Phase, die gänzlich »jenseits der Authentizität« agiert:

Autoren wie Quentin Tarantino oder Jonathan Littell haben einen Abstand zum historischen Geschehen, der es ihnen möglich macht, geschichtliche Tatsachen wie einen historischen Roman zu behandeln. Es geht dabei nicht mehr in erster

<sup>82</sup> Ibid., 160.

<sup>83</sup> Kertész: *op.cit.*

<sup>84</sup> Cf. Dunker: *op.cit.*, 222-224; 331. Dunker bezieht sich hierbei auch auf die Aussage von Jorge Semprún, »ohne ein bisschen Erfindung gelangt man nicht zur Wahrheit«, und betont die Funktion von Fiktion und Ästhetik als Mittel der Welterfahrung.

<sup>85</sup> Cf. Weinstein: *op.cit.*, 76-77.

Linie um Gefühle, die sich aus persönlicher Betroffenheit auf geschichtliche Ereignisse beziehen, sondern eher um projizierte Emotionen.<sup>86</sup>

In dieser Phase wird die aus der immer weiter fortschreitenden Distanz zum Ursprungsereignis entstehende Notwendigkeit zur Fiktionalisierung, also der ursprüngliche generationsbedingte ›Zwang zur Fiktion‹ zum »bewussten Programm, zum Zentrum der ästhetischen Aneignungsstrategien«. <sup>87</sup> Für Christian Schneider sind diese Projektionen von Emotion und die Affizierung des Zuschauers im Zuge der Spektakularisierung eng verbunden mit Tendenzen einer Entsakralisierung. Die Erinnerung wird stattdessen zur »Projektionsfläche für aktuelle emotionale Lagen«, wodurch es zu einer Dekonstruktion »überlieferter sakrosankter Gefühlsklischees« kommt, die die Zusammenhänge neu lesbar machen.<sup>88</sup>

Diese Art der Fiktionalisierung bewirkt eine fundamentale Umkehrung, die [...] bewusst oder unbewusst auf die emotionale Hilflosigkeit reagiert, mit der die Vorgängergenerationen versuchten, dem unverdaulichen Stoff beizukommen [...].<sup>89</sup>

Ein Fokus dieser Darstellungsformen liegt deshalb auch auf der Reflexion der eigenen Diskursgeschichte. Dabei rückt der ästhetische Diskurs, der sich mit der zunehmender Mediatisierung des historischen Ereignisses ausgebildet hat, in den Fokus: »The aim is not to authentically represent the historical event, but rather to illuminate the rhetoric, to highlight the discourse of [...] representation.«<sup>90</sup> Eine solche Art der Fiktionalisierung, die aus der Gegenwart heraus eine diskurskritische ›Kommentarfunktion‹ beinhaltet, setzt Kenntnis über die Entwicklung des Diskurses der letzten Jahrzehnte voraus. Sie ermöglicht, dass sich die unterschiedlichen Diskurse überlagern und dabei gegenseitig ergänzend und hinterfragend kommentieren.<sup>91</sup>

Mit Blick auf die These der vorliegenden Studie lässt sich im Anschluss an diese Überlegungen argumentieren, dass auch die Veränderungen in der ästhetischen Kommunikation über den Bürgerkrieg, die seit der Jahrtausendwende zu beobachten sind, auf eine Phase ›jenseits der Authentizität‹ und fernab von Authentizitätsansprüchen zusteuern. Die Diskursgeschichte der Bürgerkriegsfiktionen weist Analogien zu den hier aufgezeigten Etappen der Fiktionalisierung des Holocaust auf, die im Folgenden betrachtet werden sollen. Dabei ist es unerlässlich, die spezifische kulturelle und historische Dimension des Spanischen Bürgerkriegs einzubeziehen.

---

86 Schneider: op.cit., 33-34.

87 Ibid., 33.

88 Cf. Ibid., 33-34.

89 Ibid., 34.

90 Komor/Rohr: op.cit., 164.

91 Cf. Dunker: op.cit., 223, 225.