

## **Die finstere Seite des Herzens. Zur Migration von Bildern der religiösen Profanation**

Vicente Sánchez Biosca

### **Das Martyrium der Sachen**

Das 25. Kapitel einer der angesehensten Studien zur religiösen Verfolgung in Spanien während des Spanischen Bürgerkriegs, die *Historia de la persecución religiosa en España 1936-1939* von Antonio Montero Moreno, trägt den Titel „Das Martyrium der Sachen“.<sup>1</sup> Es handelt sich um eine überraschende Personifizierung eines deutlicheren Phänomens, das die Verbrechen, Folterungen und die von Geistlichen erlittenen Erniedrigungen auflistet, die während der antiklerikalen Welle nach dem Aufstand im Juli 1936 erfolgten. Auf zwei Besonderheiten weist Montero hin: dass diese Attacken ausschließlich gegen Objekte in der „roten Zone“ erfolgten, da die Gewalt in der nationalen Zone sich vornehmlich gegen Personen richtete und, dass „die Aufzählung der materiellen Zerstörungen gerade die spirituellste Seite der religiösen Verfolgung enthülle“.<sup>2</sup>

Und das - fügt er seinerseits hinzu - aus zwei Gründen: „weil die Sachen immer 'unschuldiger' sind als die Personen und weil ihre Vernichtung - immer wenn es sich dabei nun in irgendeiner Hinsicht heilige Objekte handelt - einen Zorn gegen die religiöse Welt enthüllt, der wesentlich bedeutsamer ist, als wenn es sich um die Vernichtung von Menschen aus Fleisch und Blut handeln würde“.<sup>3</sup>

Angesichts dieses offensichtlichen Paradoxons verlagert Montero den Focus seiner Aufmerksamkeit auf die Absicht der Profanation: statt sich auf Tatsachen zu beschränken, gibt er nachfolgend eine ausgearbeitete Typologie, die es erlaubt in psychologische Feinheiten einzudringen; andererseits bereitet er das Terrain vor, um die Handlung in ihrer beunruhigenden Einzigartigkeit zu verstehen, ihre Unnützigkeit in der Praxis und ihre Erscheinung mit immens symbolischer Bedeutung. Es ist genau dieser energische, symbolische Ausdruck von Zorn, der das lange Überleben der kriminellen Handlungen gegen die Dinge, vor allem gegen die sakralen Objekte, in der Erinnerung garantiert hat. Außerdem ist es diese Art von Handlungen, die an eine lange Tradition von Antiklerikalismus anknüpft und den unmittelbaren Mimetismus enthüllt, der den Urheber der Handlung mit seinem Feind verbindet, denn um Freude an der Zerstörung von sakralen Gegenständen zu haben, ist es für andere notwendig,

wenigstens für einen Augenblick diese Psychologie zu übernehmen und flüchtig an den sakralen Wert zu glauben. Profanation ist demzufolge keine Säkularisation der Bilder, sondern eine Erniedrigung unter der Voraussetzung ihrer sakralen Bedeutung, die während der Ausübung der Profanation fortbesteht und die Aktion mit einer zusätzlichen Befriedigung versieht. Nichts davon geschieht im Falle einer reinen und einfachen Zerstörung.<sup>4</sup>

Eine immense Bibliographie hat sich dem Ikonoklasmus und seinen Beziehungen zum Antilerikalismus, mit den historischen Gründen für die Konfrontation von liberalen bzw. republikanischen Bewegungen und Arbeiterbewegungen mit der Kirche und ihren Symbolen im modernen Spanien beschäftigt. Weit davon entfernt, dieses bewegte Gebiet zu untersuchen, stellen wir uns damit zufrieden aufzuzeigen, dass im Aufwind der Verbreitung von Bildern von 1936, die praktische Sinnlosigkeit der Profanationshandlung ihren Ursprung in der weltweiten Zirkulation der Bilder hat, die der angestrebten Reputation einer Ordnung gebietenden Republik sehr teuer zu stehen kam. Diese Bilder wurden von der Presse, illustrierten Zeitschriften, Nachrichtensendungen und Dokumentarfilmen sinntestellend auf internationaler Ebene von den Feinden der Republik wiedergegeben: allen voran Nazideutschland, die faschistischen Bewegungen in Europa, aber auch die Medien der demokratischen Länder, die sich von solch unehrerbietigen Bildern, von der gegen die Ikonen der religiösen Tradition ausgeübten Gewalt angegriffen fühlten.

### Zwei Bilder

Unter den Bildern, die am meisten verbreitet waren, sind zwei Sequenzen hervorzuheben, die zu denjenigen zählen, die für das Ansehen der Republik am vernichtendsten waren: die erste zeigt die Zurschaustellung der mumifizierten Leichen von Nonnen in den geöffneten Särgen im Innenhof einer Kirche der Salesianer in Barcelona, deren Aufnahme auf die Tage unmittelbar nach dem Aufstand vom Juli 1936 zu datieren ist; die zweite Sequenz bezieht sich auf die symbolische Erschießung der Christusstatue *Sagrado Corazón de Jesús* auf dem Cerro de los Ángeles, die von einigen Milizionären Anfang August gleichen Jahres durchgeführt wurde. Die Aktionen, die in den beiden Bildfolgen dargestellt werden und die Fotos, die sie festhielten, wurden von Milizionären gemacht, mit ihrem Einverständnis und sogar ihrer stolzen Billigung. In anderen Worten ausgedrückt: es handelt sich in beiden Fällen um einen symbolischen Akt, der ohne Umschweife vor

den Augen der Anwesenden zur Schau gestellt wird, aber vor allem vor den Kameras. Weder gefälscht noch nachgestellt entsprach diese dokumentarische Verfilmung ebenso wie das szenographische Umfeld den Gruppierungen, die auf der Seite der loyal zur Republik stehenden Truppen kämpften. Wenn das Rohmaterial auch aus diesem Blickwinkel entstanden ist, so sind die diskursiven Zusammenhänge, in die sich die Fotos und Filmszenen einreihen, die Montage, der es unterworfen wurde und die Kommentare die es begleiteten, Faktoren, die einen unauslöschlichen Eindruck bei seiner Wahrnehmung hinterließen. Die Verbreitung dieser Bilder hat etwas von einer symbolischen Schlacht, von Besetzung, Anklage und Verherrlichung.

Eine Erklärung des Kontextes ist unabdingbar. Der Spanische Bürgerkrieg brach aus, mitten in der von Propaganda erschütterten Zwischenkriegszeit, die mit der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Informationen brach. Dieser Umstand geht einher mit einer Perspektivlosigkeit hinsichtlich der Informationen: die Erfordernis der Unmittelbarkeit des Fotojournalismus und der illustrierten Zeitschriften fiel zusammen mit der Propaganda. Diese Bilder sind der Beginn einer unaufhaltsamen Zirkulation und sie hinterlassen immer wieder ihren Eindruck in den Medienketten, sowohl in den eigenen am Ursprung der Information, wie auch in denen der Schockpropaganda des Gegners. Ihre Dimension hat die Zeitgeschichte in einer Form durchdrungen, dass sie sich im Gedächtnis von Generationen jenseits ihrer Offensivfunktion oder ihres unmittelbaren Überraschungseffektes verankert haben. Sie haben sich lexikalisiert. Wenn sie auch während langer Jahre des Franquismus immer wieder wach gerufen wurden, um die Schreckenstaten der Republik anzuklagen, so haben ebenso Dokumentarfilme, die sich als unparteiisch ausgaben, sie immer wieder in Gedächtnis gerufen, um andere allgemeine Fakten zu verdeutlichen, für die sie mutmaßlich stehen. Diese Bilder repräsentierten bald nicht mehr nur Einzeltaten, verloren ihre Verankerung und ihren spezifischen Informationsgehalt, um eine abstrakte Idee zu verkörpern, wie es gewöhnlich mit allen verweltlichten Ikonen unseres Jahrhunderts passiert.<sup>5</sup>

Diese beiden ikonenhaften Sequenzen sprechen vom Krieg, aber auch, mit der anachronischen Macht, die ihnen die Erinnerung verleiht, bedienen sie sich folgender Elemente, wenn sie sich auf die Gegenwart beziehen: im Moment der Desaktualisierung verlieren sie ihren Indizienwert und werden zu Ikonen. Wenn die Dokumentarfilme mit großer Leichtigkeit auf sie zurückgreifen konnten, liegt das daran, dass sie im Depot der Tradition lagerten und ihre Aktivierung einzig darin bestand, einen bereits kodifizierten Affekt zu mobilisieren.

## Die Mumien der Salesianerinnen in Barcelona

Die Protagonismus der Anarchisten bei der Niederschlagung des Militäraufstandes in Barcelona war die Lunte, die die soziale Revolution entfachte, wie Franz Borkenau, H.E. Kaminski und sogar George Orwell, der in der katalanischen Hauptstadt im Dezember 1936 angekommen war, berichten.<sup>6</sup> Mitten in dieser Euphorie und mitten im frohlockenden Chaos, setzte sich eine wütende Dialektik der Zerstörung und des Aufbaus *ex nihilo* durch, die Jaume Miravilles durch das Mitwirken von Sektoren des Lumpenproletariats gekennzeichnet sieht.<sup>7</sup> Die Fotoapparate und die Filmkameras, die im Marasmus verfallen waren, registrierten die Tatsachen, in die sie verwickelt waren. Sicherlich gab es professionelle Fotografen wie Agustí Centelles oder Pérez Rozas, die unvergängliche Augenblicke des Klimas jenes Momentes einfingen, aber auch improvisierende Kameraleute tauchten ein in den faszinierenden Wirbel der Revolution während sie an ihrem Geist teil hatten. Einige anarchosyndikalistische Kameraleute widmeten sich der Aufgabe, die Euphorie jener Wochen aufzunehmen. Mit seinen Totaleinstellungen,<sup>8</sup> machte Mateo Santos einen Film mit dem Titel „Reportage von der revolutionären Bewegung in Barcelona“ Das Prekäre des gefilmten Materials und die Überstürzung bei seiner Montage verleihen dem Film Dokumentarwert, da die Improvisation und das fehlende Kalkül es erlaubten, ein Klima der emotionalen Spontanität der Bewegung festzuhalten. Der euphorische Ton in der Berichterstimme überträgt einen Aufruf zur Zerstörung des Gegners, nach der man vom Triumph der neuen sozial-libertären Überzeugung ausgeht. Daher entspricht die Aggressivität des gesprochenen Textes den Bildern von Bränden von aufgeheizten Massen und frischen Ruinen.

Im Mittelteil dieses heterogenen und zusammenhanglosen Kurzfilms erscheint eine einfache Serie von Einstellungen, die in die Geschichte eingegangen ist. Es ist die folgende: Diese sechs Einstellungen folgen auf andere mit zerstörten Klöstern und Kirchen und scheinen ein orgiastisches Klima nachzuempfinden, das in der Kirche und ihren Repräsentanten ihr Zerstörungsobjekt findet. Die begleitende Erzählung lässt keinen Zweifel aufkommen:

Das Maschinengewehr und das Gewehr hinter den Altären und hinter den von Liturgie und Weihrauch gesättigten Bildern, später durchdrungen von Pulvergeruch und Blasphemie. Die Maristen, die Piaristen, die Krippe von Bethlehem, der Orden der Mercedarier, der heilige Jakob und alle Redukate des Jesuitentums und Pfaffentums (...) *fielen unter dem Druck der vom Mut entfachten Massen und erleuchteten mit ihren Flammen die Morgenröte, mit der sich der spanische Horizont färbte.* (...) Das Attentat gegen das Volk

*(...) wurde vergolten mit der Zerstörung durch die Flammen des Feuers, von allen Bastionen des Faschismus, verborgen in der Militäruniform, im pfäffischen Wams, in der Mönchskutte, in der priesterlichen Sotane und in Raubvogelgebärden der Industrie- und Bankmagnaten (kursiv vom Autor).<sup>9</sup>*

Die Verbreitung dieses Films hat ihre dunklen Seiten<sup>10</sup> - wie von dem Historiker Fernández Cuenca überliefert ist - aber mit einigen von Gubern und Sala vorgenommenen Berichtigungen, habe der Industrielle José Arquer die Verbreitung des Filmmaterials in Frankreich versucht bzw. gemäß einer anderen Version über Berlin, wo es bereits im August in die Hände der Naziorganisationen fiel, die es als Negativ kopierten und wiederbenutzten. Diese Tatsache, die Joaquin Reig zugeschrieben wird, der von Falange Española zu Beginn des Krieges nach Berlin entsandt worden war, kann der Grund dafür sein, dass einige Versionen dieser Einstellungen von Hand zu Hand gingen.<sup>11</sup> Angesichts der Tatsache, dass die Negativkopie in jener Zeit sehr häufig war, lassen sich der Augenblick und der Anlass nicht mit Sicherheit feststellen.<sup>12</sup> Es scheint hingegen logisch, dass wer sich dieser Sprache der Zerstörung der alten Gesellschaftsordnung bediente, nicht ihre Verbreitung fürchtete, sondern diese ersehnte. Miquel Mir machte das erschauernde Tagebuch des Anarchisten José E. bekannt, eines herausragenden Mitgliedes der die Stadt in den ersten Tagen kontrollierenden Milizpatrouillen, und in diesem wird nicht der libertären Verantwortung an der Profanation von Schädelstätten, Gräbern ausgewichen, darunter eben die des Klosters der Salesianerinnen vom Paseo de San Juan „um sie vor der Eingangstür im zwischen den Ruinen im vollen Tageslicht zu lassen“. Weit entfernt davon die Autorschaft zurückzuweisen, ist die Tat ein Motiv stolz zu sein.<sup>13</sup>

Es ist eine unzweifelhafte Tatsache, dass dieses Fragment zu einem Geschenk für den Feind wurde, der die Gelegenheit nicht ungenutzt ließ, es gegen seine Autoren zu verwenden und es zu einer offenkundigen Anklage umformte, die die Besonderheit besaß, dass sie sich praktisch als eine Selbstanklage erwies.

### **Internationalistischer Antikommunismus**

Die erste internationale Verbreitung dieser Bilder kam zustande unter dem Vorzeichen der Wiederaneignung, aufgeladen mit einem gewissen „Voyeurismus“. In vielen Sequenzen, in denen sie erschienen, handelte es sich nicht um den spanischen Krieg, sondern um eine Bedrohung, die über den Verteidigern der westlichen

Zivilisation schwebte. Dieser Prototyp des Feindes und Urhebers der haarsträubenden Verbrechen wurde vom antiklerikalen Anarchosyndikalismus, verantwortlich für diese Handlungen, die filmische Dokumentation und die Montage (vor allem der Salesianerinnen in Barcelona), verlagert auf den Feind, den die Faschisten am meisten fürchteten: den Kommunismus. In vier Filmen wurde die Sequenz fast getreu wiedergegeben: der Nazifilm *Geißel der Welt* (Hans Weidemann, 1937) von Hispano-Film-Produktion, die zum ersten Male in Spanien ihre propagandistischen Waffen gegen die asiatischen Horden übte,<sup>14</sup> *España. una, grande, libre* (Spanien, eins, groß und frei), von der INCOM produziert unter der Regie von Giorgio Ferroni 1939, der den Konflikt aus der Perspektive des faschistischen Italien in Angriff nimmt; *La peste Rouge!* Die rote Pest (Jean-Marie Musy, 1938), ein der Anklage der zerstörerischen Macht des Kommunismus gewidmeter Film des Schweizer Nationalkommités gegen den Kommunismus,<sup>15</sup> und schließlich *La división azul* (Die blaue Division von Joaquín Reig und Víctor de la Serna, 1942), ein spanischer Film, der die spanische Teilnahme am antikommunistischen Krieg sowohl in Spanien, als auch an der Ostfront des Zweiten Weltkrieges lobt. Jeder dieser Filme umfasst ein Spektrum des internationalen Einflusses des Faschismus und Antikommunismus, aber die Unterschiede im Pathos zwischen ihnen sind relevant.

*Geißel der Welt* klagt an, wie die kommunistische Geißel Spanien mit ihrem Netz in den Griff nimmt. Die kurze Sequenz der Einstellungen von den Salesianerinnen reiht sich ein in ein diskursives Umfeld von Chaos und Zerstörung, wobei eine deutliche Parallelschaltung der Szenen von Zerstörung und Mord mit dem unerbittlichen Voranschreiten der sowjetischen Truppen bei einer Parade erfolgt. In der Folge verbindet man die Gitter der Salesianer mit einem Gittertor, das die Ankunft des sowjetischen Botschafters in Spanien, Marcel Rosenberg, zeigt. Diese Assoziation wurde in der Folge Einstellung/Gegeneinstellung konstruiert und legt einen ursächlichen Zusammenhang trotz des fehlenden räumlichen Zusammenhangs als Referenz nahe. Auf diese Weise würde der sowjetische Botschafter zum Aufhetzer zur Profanation der Mumien.

*España, una, grande, libre* weist in eine ähnliche Richtung und betont die religiöse Bedeutung der Zerstörung von Kirchen und die Missachtung gegenüber den heiligen Ikonen, stellt die „Plünderung“, „die ausgelöste Raserei“, die „Verwüstung“ dar, die sogar vor der „Feierlichkeit des Todes“ keinen Halt macht, und die Ausdruck der Gemeinheit des Feindes ist. *La peste rouge* ihrerseits widmet der spanischen Episode sehr wenige Filmmeter in einem Gesamtwerk, das sich der Denunziation der

kommunistischen Infiltrations- und Agitationstaktiken verschrieben hat. Diese Marginalität hebt noch mehr die Wahl der Episode der barceloneser Mumien hervor.

Der zentrale Gegenstand von *La división azul* liegt in der Festigkeit der westlichen Zivilisation, die von Deutschland angeführt wird, seit es im Juni 1941 den neuen antisowjetischen Kreuzzug begann; einen Kreuzzug, der seine erste Schlacht bereits auf spanischem Boden nur wenige Jahre zuvor geführt hatte. Dieses Argument beruht auf Alfred Rosenberg und seinem *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*. Daher drückt sich im Zuge einer größeren Annäherung der faschistischen Propaganda Spaniens mit dem Dritten Reich die Anschuldigung gegen den atheistischen und asiatischen Kommunismus mit Vehemenz in den Bildern aus, die Zerstörung und Profanation der Salesianerinnen beinhalten. Die begleitende Erzählung setzt das Profil des Kommunisten mit dem des Juden gleich und folgt damit klar der von den Nationalsozialisten inspirierten Vorstellung, in der offensichtlich die anarchistische Präsenz nicht einmal eine indirekte Erwähnung verdient:

Wenn diese vier Filme eindeutig die Auswirkung und Einträglichkeit zeigen, die die Episode der Salesianerinnen im internationalen Kontext mit sich brachte und vor allem die spektakulären Bedingungen, die sie zu Idealbeispielen von Bewusstseins-schaffung machte, so ist es der Film *España heroica* (Helden in Spanien, Otto Lins-Morstadt und Joaquín Reig Gozalbes, 1938), der mit seiner Effizienz und Nachhaltigkeit im Schnitt besticht. *España heroica*: dieses gelungenste Propagandawerk des Franquismus während des Krieges geht von der Überzeugung aus, dass die cinematographische Sequenz in der *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (*Reportage der revolutionären Bewegung in Barcelona*) eine Selbstanklage darstellt und es daher konsequenterweise keines Kommentars des Vergehens bedarf, sondern die Bilder bei Unterdrückung des Originaltons für sich sprechen.<sup>16</sup> Die Dramatik der Musik, die sich bis zum Höhepunkt steigert, und die ebenso spannungsgeladene Kette der Zerstörung auf den Bildern betonen den vermeintlich apolitischen Charakter der Anklage. Dieser Film nutzt die ikonographische Verbindung der beiden Gitter sowie die ursächliche Verbindung des Schemas Einstellung/Gegeneinstellung von *Geißel der Welt*, aber verdichtet bis zur furchterregenden Angst das Klima von Chaos, das dieses Fragment beherrscht, mittels einer Anhäufung von Einstellungen, die übervoll sind von angewandter Gewalt (Brände, Rauch, Ruinen, aufgehetzte Massen); dies alles herbeigeführt durch den unerbittlichen Rhythmus des Filmschnitts. Die Stimme von Reig ist nüchtern und dramatisch, um keinen Eindruck auf die Bilder zu hinterlassen: „Russland entsendet

als seinen Botschafter nach Spanien Moisés Rosenberg“. Es scheint kein Zufall zu sein, der mittels eines Versprechers den jüdischen Namen Moisés demjenigen zuschreibt, der in Wirklichkeit auf den Namen Marcel hörte, vor allem wenn man die Gleichsetzung von Judentum und Kommunismus in Betracht zieht.

Die Montage der Profanationsbilder endet mit einer Art *Unterschrift* der kommunistischen Partei, die der Schnitt bestätigt und die nicht einer dramatischen Ironie entbehrt. Gleich darauf beschleunigt sich der dramatische Rhythmus, um die Bilder von den Salesianerinnen mit der anderen dokumentarischen Serie in Verbindung zu setzen, deren frevelhafte Proportionen noch schaudernerregender waren: die Erschießung des Monuments des Heiligen Herzens Jesu. Diese „Attraktion“, wenn man uns die Nutzung dieses eisensteinschen Ausdrucks erlaubt, war entscheidend, da sie für die Nachwelt die beiden schrecklichsten Motive für das „Martyrium der Dinge“ gleichsetzte: eines wegen Fälschung und Unerfahrenheit des Feindes (die Salesianerinnen); das andere wegen eines Exzesses an Theatralik, eine Posse (die Erschießung), die von einer Unehrebarkeit zu einem Gottesmord wurde. Und die Verbindung von beiden wird, wie wir sehen werden, zu einem Explosivstoff für das Gewissen und unvergänglich in der Zeitgeschichte.<sup>17</sup>

## Der erschossene Christus

Beide gotteslästerlichen Szenen waren bereits 1936 (wahrscheinlich seit dem Monat Oktober) zusammen in einem Dokumentarfilm aufgetaucht, den die französische Nachrichtensendung *Éclair Journal* dem Krieg in Spanien unter dem Titel *La gran angustia española* (Die große spanische Furcht) widmete. Ihre erklärte Quelle war nicht der Film, sondern die Fotografie. Einführend zeigte man zwei Plakate, die auf die vorherige Veröffentlichung in der illustrierten französischen Presse anspielten, um dann zwei Momente jedes Ereignisses zu zeigen, die nur zum Teil mit der genannten cinematographischen Sequenz übereinstimmten. Sie waren nicht in konsekutiver Abfolge, sondern es gab einen Schnitt zwischen ihnen.

Tatsächlich hatte *La petite Gironde* in Bordeaux am 29. Juli 1936 ein Foto von der Inbesitznahme des Klosters der Salesianerinnen als Aufmacher einer Reportage mit dem Titel „Die Spanische Revolution“ veröffentlicht und die auflagenstarke Wochenzeitschrift *L'illustration* hatte ein Album *Hors série* im August desselben Jahres mit Fotos von der Erschießung des Monuments vom Heiligen Herzen



publiziert. Es handelte sich dabei nicht um die einzigen, aber die Assoziierung schien sich auf natürliche Weise durchzusetzen.<sup>18</sup>

Die durch die Erschießung repräsentierte Handlung hatte den Anschein eines Gottesmordes und schien sehr bewegend zu sein, auch wenn man noch nicht genau wusste, wo sie sich ereignet hatte und auch von der Possenhaftigkeit seiner Inszenierung keine Ahnung hatte. Wie zuvor schon mit dem Fragment der Salesianerinnen geschehen, wurde die sehr kurze cinematographische Sequenz von drei Einstellungen von den bekanntesten internationalen Nachrichtensendungen verbreitet, soweit sie im Besitz der Information waren. Wie dem auch sei, die Verbreitung implizierte notwendigerweise auch unterschiedliche Neumontagen, die in sehr verschiedenen Medien zirkulierten (*British Paramount News*, am 17. August 1936, *Universal Talking News*, am 24. August, *Pathé Journal*, am 13. August und im November 1936 wurden sie sogar von den *Fox Moviestone News* gezeigt. Im Unterschied zu anderen Inszenierungen von Antiklerikalismus und Profanation, zielte diese Sequenz auf das Mark des christlichen Glaubens ab und tat dies unter Einsatz eines anachronischen Elementes (des Gewehrs), dass in jenen Tagen von der überschäumenden ikonographischen Vergeudung der Kreuzigung nicht wenige Opfer gefordert hatte. Die nicht sehr militärischen Sandalen der Beteiligten, die Unordnung in der Aufstellung des Erschießungskommandos, die Unterschiedlichkeit der Waffen und die nicht weniger geringe Verschiedenheit in der Kleidung verleihen dem Bild etwas gewissermaßen Theatralisches, wie es öfter bei antiklerikalem Spott passiert, aber der verletzend Effekt des hingerichteten Monuments des Heiligen Herzens schließt die Komödie und eröffnet das Drama. Die symbolische Gewalt, die diese Handlung auf den ersten Blick ausübte, verbarg andere Bedeutungen dieses Bildnisses in der Liturgie und der ihm zugedachten Rolle als Denkmal in Spanien. Was war dann der Sinn dieses imponierenden Bildes, vom Himmel abgesetzt, das das improvisierte Erschießungskommando sich vorbereitete zu füsillieren.<sup>19</sup>

Das Herz Jesu besitzt eine äußerst komplexe Bedeutung in der christlichen Liturgie, und von ihr ergriffen die Jesuiten Besitz und übertrugen sie wie es scheint in zwei Richtungen: die Danksagung für den unergründlichen Reichtum der Gnade Christi (dessen Ursprung sich bei den Ephesern 3,8 findet) und die wiederherstellende Betrachtung des durchbohrten Christusherzens (Ursprung bei Johannes 19,37). Diese zweite Referenz impliziert eine Wiederherstellung der verletzten Liebe und seit der Zeit der Jesuitenpater, stellte es die Kirche als aus der offenen Seite des gekreuzigten Jesu geboren dar, so wie Eva im Alten Testament aus

der Rippe des schlafenden Adams entstammte; wie ebenfalls das Vergießen von Blut und Wasser die Taufe und die Eucharistie symbolisierte.<sup>20</sup> Wenige Male hat die Dialektik zwischen symbolischer Abstraktion und obszöne Gegenständlichkeit (Blut, das aus dem Herzen rinnt, offene Brust, Dornenkrone, ...) einen solchen Aufwind gehabt. Daher kommt auch die immense Vielfalt der Ikonographie.

Diese liturgische Bedeutung wird durch eine andere Spanien betreffende angereichert: einer offensichtlich dem Jesuiten Francisco Bernardo de Hoyos im Jahre 1733 gemachten Voraussagung zufolge, erwies sich Spanien als der privilegierte Ort für die Ankunft des Königreichs Christi. Genau das beinhaltet die Devise: „Ich werde in Spanien regieren mit mehr Verehrung als an anderen Orten“. Die „große Versprechung“, wie seit damals diese profetische Botschaft bezeichnet wurde, war seither die Grundlage für die Verehrung des Heiligen Herzens. Die Prophezeiung wurde am 30. Mai 1919 an einem besonderen Ort umgesetzt: Der Cerro de los Ángeles, in der geographischen Mitte der Iberischen Halbinsel gelegen, wo Alfons der XIII. ein Monument einweihete, das die offizielle Widmung des katholischen Landes dem Kult des Heiligen Herzens sanktionierte und so die solide Allianz zwischen Kirche und Monarchie bestätigte. Die Gedenkfeiern des zweihundertsten Jahrestages dieser Prophezeiung im Jahre 1933 nahmen eine besonders einfordernde Gestalt gegenüber dem Laizismus der Zweiten Republik ein und der Cerro de los Ángeles wurde „Alter der Nation“ getauft.

Gemäß dem hier Dargelegten erlangt die Gebärde der Erschießung, die die Milizionäre vor den Kameras der Presse und der internationalen Nachrichtensendungen am 7. August 1936 simulierten, eine vielfältige Dimension (gotteslästerlich, politisch, gesellschaftlich, teatralisch...) Die Akte der Genugtuung, mit denen die nationale Seite reagierte, ließen nicht auf sich warten, und Burgos, Salamanca und andere Städte wurden zu geeigneten Szenarien, *in absentia*, seit der Verbreitung der Nachricht.<sup>21</sup> Hilari Raguer berichtet von der Feierlichkeit, die am 20. August im nationalen *Sancta Sanctorum* in Salamanca abgehalten wurde zur Wiedergutmachung des Heiligen Herzens:

Bekleidet mit dem erzbischöflichen Gewand zelebrierte Dr. Pla y Daniel die feierliche Ausstellung des Allerheiligsten Sakramentes. Danach gab es eine feierliche Ansprache des Domkapitulars Castro Albarrán, der unter anderem folgendes sagte: „Wie viele Märtyrer in diesen Tagen in Spanien! Welch eindrucksvolle Prozession von Bischöfen, Priestern, Mönchen, von Jungfrauen, von Kämpfern im Kreuzzug! Ja, ganz Spanien ist heute ein Märtyrer!“ Die Zelebration, die eine Stunde dauerte, endete mit lauten Hochrufen auf das Heilige Herz, auf die Jungfrau Pilar, auf Christkönig und auf Spanien.<sup>22</sup>

## Auslassung und Anspielungen

Als 1937 die iberoamerikanische Sektion der Abteilung für Presse und Propaganda der *Falange Española Tradicional y de las JONS* sich vornahm, in einem Dokumentarfilm den Verlauf des Krieges in Spanien (*La guerra en España*, Antonio Solano, 1937) zusammenzufassen, zögerte sie nicht, diesem *satanischen Akt* einen gewissen Protagonismus zu verleihen, wie die Erzählung verdeutlicht:

El Cerro de los Angeles. Jenes Monument, das als Ausdruck des Glaubens des spanischen Volkes genau im Zentrum Spaniens dem Heiligen Herzen Jesu errichtet wurde, wurde ebenfalls von den Feinden Gottes und des Vaterlandes zerstört (im Hintergrund erklingt die faschistische Hymne *Caral al sol*). Hier ist der offensichtliche Beweis für den Respekt vor der katholischen Religion, den die Gefolgsleute Moskaus zu haben vorgeben, die Gottlosen und Vaterlandslosen. Ein Erschießungskommando von Gewissenlosen erschoss den Stein, der das heilige Bildnis symbolisierte.<sup>23</sup>

Das Bedeutsame dieser Montagem, die nach der Rückeroberung des Cerro de los Ángeles durch die nationalen Truppen am 7. November 1937 gemacht wurde, ist, dass nicht die drei Einstellungen der Sequenz der Gotteslästerung reproduziert wurden, sondern, dass man sich auf die verbale Evozierung beschränkt mit dem unvermeidlichen Verlust des visuellen Eindrucks. Eine Nichtverfügbarkeit der frevelhaften Bilder? Auch der Dokumentarfilm *Madrid! Cerco y bombardeamiento de la capital de España* (Madrid! Einkesselung und Bombardierung der spanischen Hauptstadt) von der Lissabonner Films *Patria* 1936 gedreht, (zweite portugiesische Version im Jahre 1938)<sup>24</sup> enthält nicht die erwarteten Einstellungen (nicht einmal die Fotos) von der Hinrichtung. Das Fragment wurde im November 1936 nach der Einnahme der Stellungen gedreht und sein Anliegen ist militärischer Natur im Zusammenhang mit dem Vormarsch auf Madrid. Vielleicht befanden sich die gotteslästerlichen Bilder zu diesem Zeitpunkt bereits in den internationalen Nachrichtensendungen in Umlauf, waren aber noch nicht in die Hände der nationalen Seite gelangt. Das Ereignis, das ursächlich für die Bilder war, fehlte jedoch nicht in der begleitenden Erzählung. Dieses Fehlen in beiden Fällen steht der Vielfalt von Einstellungen und Fotos gegenüber, die sich auf den Hügel beziehen, der ein umkämpfter militärischer Schauplatz war. Die Milizionäre, die das Monument sprengten und zuvor seine Erschießung inszenierten, verloren diese Stellung an die Legionäre Francos am 7. November. Dem republikanischen General Lister, der sich mit seinen Truppen in Perales del Rio gesammelt hatte, gelang es, den Ort am 19. und 20. Januar 1937 vorübergehend wieder in Besitz zu nehmen, um ihn dann wenig

später endgültig zu verlieren. Das Kuriose dieser Verwandlungen wurzelt darin, dass es die relative Unabhängigkeit der Bilder des symbolischen Aktes von den kriegerischen Ereignissen offenbart.

Die spanische illustrierte Zeitschrift *Fotos* widmete eine umfangreiche Reportage, verfasst von Pablo Sigüenza, in ihrer zweiten Ausgabe (6. März 1937) dem Thema „Jesus in Trümmern“. Der Bericht spart nicht mit morbiden Komponenten: „Schon am Haupt Christi sah man keine Geste von Erbarmen und Verzeihung, mit der er uns anschaute; es handelt sich um einen von einem Monster bearbeiteten Totenkopf, das nach seiner Entfleischung die Knochen seines Hauptes kaut“.<sup>25</sup>

Der dreiseitige Text wird von sechs Fotografien begleitet, die den Zustand des Monuments nach seiner Sprengung zeigen, d.h. nach seiner Rückeroberung durch die nationalen Truppen.<sup>26</sup>

All das zuvor Gesagte lässt den Schluss zu, dass die Bilder von der Profanation, die vor den internationalen Medien von den Milizionären simuliert wurden, in den Nachrichtensendungen der Welt weite Verbreitung hatten, aber es dauerte, bis die nationale Kinematographie sie in Besitz und verfügbar hatte, was der Fall ist bei *Geißel der Welt*, deren Schnitt von Ende 1936 datiert und in Berlin durchgeführt wurde.

Wenn die eine Seite keinen Zugang zu diesem Material hatte, das ihr so nützlich hätte sein können und sich dazu gezwungen sah, es durch eine weniger attraktive verbale Erzählung zu ersetzen, so sollte die andere Seite – die republikanische – es vermeiden zu zeigen, sobald sie seinen fatalen Einfluss auf die öffentliche Meinung bemerkte. Die *Reportaje de la Causa de los prisioneros del Cerro Rojo* (Reportage von der Angelegenheit der Gefangenen des Cerro Rojo) ist ein unvollständiges filmisches Fragment, das sich mit dem Prozess in Madrid gegen 83 angeklagte nationale Gefangene nach der Einnahme des Hügels durch die Division von Lister beschäftigt. Die Reportage an sich besitzt sehr wenig Wert, und die Bilder beschränken sich darauf, die Zugänge und Gänge des Ortes der Verhandlung zu zeigen; demgegenüber erscheint die überlegte Auslassung der gotteslästerlichen Aktion und die Forderung nach Umbenennung in Roter Hügel in Anerkennung der sowjetischen Hilfe, die die umkämpfte Front vor Madrid aufrechterhielt. Ein Lob auf die republikanische Justiz, die in der Tat den symbolischen Kampf um die Umbenennung des Erinnerungsortes der spanischen monarchisch-religiösen Tradition beendet.

## Entschädigung, Zeremonien und Topoi

Am 18. Juli 1939, Jahr des Sieges, wird der Cerro de los Ángeles zum Schauplatz eines Festes zur Wiedergutmachung des Heiligen Herzens in den Ruinen dessen, was vorher das Monument war. Dieser Anlass setzte sich für lange Jahre des Franquismus fest, wie verschiedene Reportagen enthüllen, die die offizielle und exklusive Wochenschau ab 1943 (NO-DO) herausbrachte. Die erste dieser Reportagen datiert von 1933 (n° 76, Ausgabe A) und die zweite vom folgenden Jahr (n°120, Ausgabe A). Das wirklich Überraschende dieses Erinnerungsortes ist, dass das zerstörte Monument im Ruinenzustand bewahrt wurde als eine Form um die Erinnerung an die Kirchenschändung durch den Gegner wachzuhalten und beschlossen wurde, ihm gegenüber, gewissermaßen als Spiegelbild, ein neues und moderneres Monument zu bauen, das Jahre später von demselben Bildhauer, dem schon greisen Aniceto Marinas, entworfen wurde.<sup>27</sup>

Das Motiv der religiösen Verfolgung in Spanien mutierte zu einem unzerstörbaren Topos, eine relativ eigenständige Gattung innerhalb der franquistischen Interpretation des Bürgerkrieges. Es wandelte sich in dem Maße, wie die kirchlichen Würdenträger den Aufstand gegen die Republik zu einem „Kreuzzug“ stilisierten und die emblematischen Bilder die Schrecken und Entrüstung hervorrufen sollten nicht die von Exekutionen, Folter und Leichen waren, sondern diese zwei Sequenzen in verschiedenen Varianten. Die von der *Causa General* veröffentlichte Zusammenfassung widmete einen Absatz der „Religiösen Verfolgung“, und es fehlte nicht an Beweisen für Verbrechen und Schikanen, materielle Zerstörungen und Profanationen, die sowohl auf Dokumenten wie auf Zeugenaussagen beruhten.<sup>28</sup>

Ein Fotoband wurde 1939 veröffentlicht: *Via Crucis del Señor en las tierras de España* (Der Kreuzweg des Herrn in spanischen Landen); der ihn begleitende Text war Werk des Poeten Manuel Augusto (García Viñolas).<sup>29</sup> Ein Dutzendmensch wie dieser fragliche Dichter war zu jener Zeit eine der Schlüsselfiguren der kinematographischen Propaganda. Das unter der Regie von José Luis Saenz de Heredia entstandene Werk kannte nur ein Ziel auf dem Bildschirm. Aufgebaut wie ein Kreuzweg mit seinen Stationen und der Allegorie auf den Leidensweg Christi dient es als Palimpsest, der Krieg wird als eine Folgeerscheinung der ununterbrochenen Verfolgung der Christen präsentiert. Die elfte Station wurde mit dem Foto von der Füsilierung eröffnet und sofort darauf platzten die Fotos von den Salesianerinnen herein, wenn es sich auch nicht um dieselben handelt, die wir von

den kinematographischen Montagen kennen. Dem Standbild wurde Vorzug gegeben, so dass diese assoziative Montage, in der Ikonen des Spotts auf das Sakrale angehäuft sind, noch durch die empathische Stimme des Erzählers verstärkt wurde. Die religiöse Verfolgung hatte ihr Eigenleben gewonnen; der spanische Krieg wandelte sich so zum Meilenstein einer ewigen Pein.

### Inbesitznahme und Typisierung

Trotz der spektakulären Kraft seines visuellen Inhalts, des emotionalen Schocks, den die Bilder provozierten, verloren sie die Konkretheit der Verkörperung von Ideen. Sie verwandelten sich in sklerotische Symbole, die sich im Gedächtnis von Generationen als ein unverständlicher und verwilderter Aspekt der spanischen Revolution festsetzten. Sie wären somit die Antithese der glorreichen (wenn auch ungeschliffenen) Bilder vom Alcázar von Toledo oder auf der Gegenseite von der heroischen Verteidigung des neuen Numancia: Madrid. Dies war so festgefügt, dass 20 Jahre später, als das Francoregime etwas die Spannung seines Diskurses zum Krieg abbaute, sich mit dem Geiste der Verführung an die nachfolgenden Generationen richtete und seine Verdienste zur Erlangung und Erhaltung des Friedens herausstellte, es seinen beleidigenden Sprachgebrauch mäßigte und eine Hand (aber nur eine) den Gegnern ausstreckte und die früheren Bilder hinsichtlich ihres traumatischen Anscheins filterte, sich aber treu gegenüber der durch diese beiden ikonischen Serien ausgeübten Macht zeigte. Zwei Momente definieren gut die Überlieferung dieser Bilder im Kontext eines Umbruchs: 1959 zum zwanzigsten Jahrestages des Sieges und 1964 zur Jubelfeier des Regimes aus Anlass der Kampagne der 25 Jahre des Friedens.

*El camino de la paz (Der Weg des Friedens)* (Rafael Garzón, 1959) stellte eine erste Anstrengung auf dem Gebiet der Kinematographie dar, um eine teilweise Entspannung einzuführen und eine Mäßigung der vorherigen Dramatik zu bewirken. Ausgehend von dem in den Archiven der Nationalen Filmothek verfügbaren Material, zielte diese Produktion von NO-DO, begleitet von der Stimme von Matías Prats, auf die Idee des Friedens als Ersatz des „Sieges“. In Wahrheit wechselte sich die Terminologie ab und die Ersetzung war eher eine Überlagerung, wenn auch die Worte wechselten, so blieben die Bilder intakt wie Funken mitten in einer entdramatisierten Lektüre des Krieges: das berühmte Foto von Alfonso von den im Patio der Madrider Kaserne *Cuartel de la Montaña* verstreuten Leichen, die

Einstellungen von Mumien der Salesianerinnen: Der Kommentar war kurz und bündig:

Der Brandstiftung, die Profanation und die von den Massen durchgeführten Plünderungen fanden sie gerechtfertigt. Um die niedrigsten Instinkte des Sektierertums zu befriedigen war die Kirche wie so oft Ziel eines brutalen Angriffs der Barbarei, zuerst der Beleidigung und der Verleumdung, danach der Kette von Brandstiftung. Und nicht einmal vor der Heiligkeit eines Grabes machten sie Halt, die gebleichten Knochen und die mumifizierten Kadaver ermutigten sie noch.<sup>30</sup>

Die ersten drei Standfotos entstammen den Einstellungen, die in *España heroica* die Schändung der Mumien einleiteten; in der Folge wird die Sequenz derselben auf drei Einstellungen reduziert; Der Überfall auf die Kaserne *Cuartel de la Montaña* in Madrid wird durch ein berühmtes Bild repräsentiert; zuletzt: eine Kamerabewegung reiht drei Photogramme vom Cerro de los Ángeles aneinander, die nicht von der Sequenz der Erschießung entstammen, sondern aus dem Film *Madrid! Cerco y bombardeamiento de la capital de España*, der zuvor bereits analysiert wurde.

Bedeutsamer jedoch ist die Einfügung dieser Fragmente in den Film *Franco ese hombre* (J.L. Sáenz de Heredia, 1964), eine Hagiographie des Diktators und Rückrat der Feierlichkeiten zu dem, was die „XXV Jahre des Friedens“ genannt wurden. Dieser Film wollte sich an erster Stelle nicht mit dem Bürgerkrieg beschäftigen, sondern sich auf die Biographie Francos konzentrieren; angesichts der Bedeutung des Krieges für das Schicksal des „Caudillo“, beschränkte sich *Franco ese hombre* jedenfalls darauf, seine Aufmerksamkeit den strategischen Erfolgen des Jahres 1936 zu widmen.<sup>31</sup>

Außerdem entschied der Regisseur, den Krieg in einer Form „auszulassen“, die zugleich verdrehend und ungenau wirkt. Er greift die Unordnung des Jahres 1936, den Aufstand und die ersten Schritte des Konfliktes bis zur Ernennung Francos als Staatschef Ende September desselben Jahres auf. An diesem Punkt unterbricht er abrupt einen Bericht, den der Zuschauer von 1964 erwartet und, neben den Filmrollen sitzend, verleiht er seiner Überzeugung Ausdruck, diesen Krieg zum Zweck der Überwindung des Zwistes zwischen den Spaniern nicht zeigen zu wollen. Diese Erklärung ist von fundamentaler Bedeutung, um den hinzugefügten Wert, den die vom Selbstverbot nicht betroffenen Bilder von den Salesianerinnen und vom Cerro de los Ángeles aufweisen, richtig beurteilen zu können. Man sprach also schon nicht mehr in diesem Zusammenhang vom Ausdruck des Krieges zwischen den Spaniern,

sondern von einer schaudermerregenden Episode des revolutionären Zorns, deren Protagonist die zügellose Masse war:

Madrid ist in den Händen der Masse und die Wildheit gipfelt ohne die geringste Einschränkung durch die Regierung: Es ereignen sich Brandstiftungen, Profanationen, Morde und das sanftmütige Wort des Spaziergangs wird für immer durch eine tragische Bedeutung angereichert.<sup>32</sup>

Die fragliche Sequenz beginnt in Madrid mit dem Sturm auf die Kaserne *Cuartel de la Montaña*. Das ikonische Foto von Alfonso drückt dies aus. Wenn sich also das erzählerische Motiv in Madrid befindet, wie soll man dann also einen so aufsehenerregenden Ausrutscher, wie den, der zu den Salesianerinnen in Barcelona führt, verstehen, ohne dass die begleitende Rede, sich in der Pflicht sieht, dies zu erläutern. Es ist nicht einmal logisch, den Cerro de los Ángeles einzuführen, ohne seine Lage zu erklären. In beiden Fällen haben die Bilder ihre Verankerung verloren und repräsentieren eine Idee zu Ungunsten der konkreten Fakten, die sie beinhalten. Sie sind Ikonen der zerstörerischen Revolution und der von den Massen verübten Profanation und bringen die notwendige visuelle Brisanz im Dienste der verbalen Erzählung.

Kommen wir nun auf den Entwicklungsprozess unserer Sequenzen zurück. Gegenpropaganda, eine unbemerkte Gabe für die feindliche Sache. Später, mit dem Abstand der Jahre, Verkapselung. Unter dieser Bedeutung hat es sich der Franquismus der siebziger Jahre bequem gemacht, der die Exzesse einer Regierung – der republikanischen – dämonisierte, die nicht im Stande war, die Kontrolle über ihre Bürger auszuüben und mit dem Chaos identifiziert wurde.

Zwischen die beiden franquistischen Filmen, die die Aneignung durch Typifizierung bestätigen, reiht sich jedoch die überraschende Benutzung desselben Materials durch den Film *Mourir à Madrid* (Frédéric Rossif, 1962) ein, der eine flammende Anklage des europäischen (und insbesondere des französischen) Einverständnisses mit dem Regime der Erben des 1945 besiegten Faschismus. Ein erschütternder Film gegen den Franquismus, als dieser sich im Frieden und Wohlstand wähte und an die Pforten Europas klopfte. *Mourir à Madrid* mobilisierte machte sich auf die Suche nach Archivbildern und griff einen Teil der Sequenz der Salesianerinnen auf und gab ihr eine historische falsche Situationslage: unmittelbar nach den Parlamentswahlen im Februar 1936 und im Rahmen von gewalttätigen Auseinandersetzungen, die in der Ermordung von Calvo Sotelo gipfelten und somit



vor dem Militäraufstand und dem Ausbruch des Krieges. Dieser Mangel an Genauigkeit zeigt, dass die Ikonen bereits ihren historischen Kontext verloren hatten und in einem Raum permanenter Verfügbarkeit ruhten. Dies unterstreicht auch die Tatsache, dass die Migration dieser Bilder sich von einer indirekten Quelle aus vollzog, vermutlich von *La peste rouge*, einem Film, der eine ähnliche chronologische Verwirrung stiftete. Selbstverständlich können wir nicht ausschließen, dass es zwischen dem einen und dem anderen Film einen Zwischenschritt gegeben hat, aber die Vermischung von zwei Werken so gegensätzlicher ideologischer Tendenz spricht für sich. Die Tatsache, dass solche Ikonen sich ein Stelldichein von unterschiedlichen Quellen aus geben können, beweist, dass Rossif keine Notwendigkeit sah, seine Archivquellen historisch zu situieren.

Dies ist nicht das einzige Rätsel, das jenes Jahrzehnt für uns mit sich bringt. Die Serie *Imágenes*, monographische Dokumentarfilme, von NO-DO editiert, publizierte eine symptomatische Ausgabe mit dem Titel „La Gran Respuesta, Cristo fusilado II“ (Die große Antwort. Christus erschossen II) (n° 988, 1963), die sich um das Leitmotiv „Saulus, warum verfolgst Du mich“ drehte. Dieser von José María Font-Espina und Jorge Feliu gedrehte Film schreibt die Bilder von der Füsilierung des Heiligen Herzens ein in eine Kaskade von konzeptuellen Schnitten, die den internationalen Kommunismus anklagen und ihn der religiösen Verfolgung bezichtigen. Unter der Ästhetik des modernen Schnitts lauert das Echo der *Via crucis del señor en las tierras de España*. Etwas änderte sich im offiziellen Diskurs des Regimes oder war zumindest zögerlich geworden, da „Altar de España“ (Altar von Spanien) (NO-DO n° 1174, Ausgabe A, 1965), dessen Thema die Einweihung des neuen Monuments des Heiligen Herzens auf dem Cerro de los Ángeles ist, die Geschehnisse auf dem Jahre 1936 peinlich vermeidet und dagegen die Wiederaufnahme des Geistes von 1919 feiert, als das Monument von König Alfons XIII. eingeweiht wurde, der in seiner Festrede die Nation dem Kult des Heiligen Herzens verpflichtete. Die Bilder von damals bilden einen Portikus, es wird in einem trockenen, telegraphischen Stil berichtet, der weit entfernt ist von der blumenreichen Rhetorik, die bis zu diesem Zeitpunkt im Franquismus üblich war:

Im Juli 1936 füsilierten rote Milizionäre das Bild des Heiligen Herzens Christi auf dem Cerro de los Ángeles. Dies ist der Zustand, in dem die Bilder des Monuments verblieben, das von König Alfons XIII. im Jahre 1919 eingeweiht worden war.

In der neuen Skulptur mit einem anderen Stil und anderer Komposition, werden die Gruppen, die die kämpfende und triumphierende Kirche repräsentieren, dargestellt und dazu kommt jetzt das missionierende und den Glauben verteidigende Spanien... Das neue Monument erhebt sich gegenüber den Ruinen des alten Werkes...<sup>33</sup>

Ein weiteres Mal steht *España heroica* am Ausgangspunkt der Montage, aber der neue kinematographische Stil basiert auf dem *Zoom*, auf den Luftbildeinstellungen, und die kurze Schnittfolge verleiht eine neue Spektakularität, die im Einklang zu stehen scheint mit der Verlagerung vom Kern der Nachricht auf die von Franco verlesene Formel der Einweihung.

### **Ikonen eines universellen Repertoires**

Wenn *Mourir à Madrid* auf ideologisch wenig mit den eigenen Intentionen verwandte Quellen zurückgriff, so zweifelte der Regisseur von *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1976) nicht daran, an entscheidender Stelle auf die Füsilierung des Heiligen Herzens zurückzugreifen. Ein Dokumentarfilm, der während der *Transición* gedreht wurde und vom Zeugnis zahlreicher Protagonisten des Krieges handelt, hatte sehr begrenzten Zugriff auf das Archivmaterial. Der Mangel und die Bescheidenheit an Mitteln werden durch die ganze Relevanz der Fotos vom Cerro de los Ángeles wiederbelebt, die wiederum mitten in den erdrückenden Bericht von Jaime Miravites einbrechen, der von den Turbulenzen in Barcelona in den auf den Militärputsch folgenden Tagen und insbesondere von der Exekution der putschenden Militärs im August 1936 nach ihrer Verurteilung handelt. Der ehemalige Kommissar für Propaganda der *Generalitat de Catalunya* beschreibt die pathetische Szene, deren Augenzeuge er auf ausdrückliches Bitten eines der Verurteilten wurde: Fernando Lizcano de la Rosa. In dem Moment, in dem die Schüsse auf die Verurteilten fielen, zogen einige Milizionäre, die sich unter den Zuschauern befanden ihre eigenen Pistolen und Gewehre und feuerten diese gegen die Verurteilten ab. In diesem entscheidenden Moment des Berichts, baut Camino das berühmte Foto von der Erschießung des Heiligen Herzens ein und provoziert so eine zumindest merkwürdige Assoziation. So greift Camino auf ein schon ausgebeutetes Arsenal zurück und scheint dieses Bild als eine Verdichtung der heiklen Atmosphäre der ersten Kriegswochen zu betrachten. Es ist klar, dass das Foto in Getafe und nicht im revolutionären Barcelona, von dem Miravites spricht, aufgenommen wurde; offensichtlich ist auch, dass die symbolische Füsilierung und die von Menschen

schwerlich verglichen werden können; mehr noch: das Heilige Herz wird hier nicht in seiner Funktion als Akt der Profanation, den es beendet, genannt, sondern von seiner religiösen Bedeutung befreit, nimmt es die Bedeutung von zügelloser Gewalt an. *La vieja memoria* ging einen Schritt weiter als *Mourir à Madrid*, von einem Diskurs ausgehend, der weder mit der Propaganda noch der Gegenpropaganda etwas zu tun hatte; es handelte sich um den Ausdruck eines analytischen Geistes, der die spanische *Transición*, den Übergang zur Demokratie, charakterisierte.

*The Spanish Civil War*, eine historische Serie, die von *Granada Televisión* unter Regie von David Hart und der Beratung von Ronald Fraser, Hugh Thomas und Javier Fusell produziert wurde, enthält einen etwas schärferen Grad an Analyse. Es handelt sich um einen Dokumentarfilm, der riguros im Einklang mit dem umfassenden Dokumentarmaterial aufgebaut wurde, inklusive dem aus den Archiven, das sich auf eine Illustrationsfunktion beschränkt. Sein zweites Kapitel (Revolution, Gegenrevolution und Terror) versuchte, den sozialen Kampf zu entwirren und den Ausbruch des revolutionären Zorns, der - ohne es zu wollen - den Putsch provozierte. Ein besonderer Platz gebührte der einzigartigen barcelonesischen Erfahrung und den Bildern von den Salesianerinnen, die mitten in einer vom Berichterstatter unwiderruflich verfolgten Logik erscheinen: „Die Industrie war kollektiviert worden. Barcelona feierte seine Revolution. Die Revolution war nicht nur Jubel, sondern auch Blut, das Blut der Feinde“. Unmittelbar darauf folgt eine Variante der bekannten Sequenz begleitet vom folgenden Text:

Die erste auf der Liste war die Kirche, das Symbol der Starrheit, die Feindin der Freiheit. Dreizehn Bischöfe und mehr als sechstausend Priester und Nonnen fielen ermordet von der totalen revolutionären Raserei. Diese Verbrechen dienten dazu, die Verteidiger der Kirche noch mehr anzustacheln und um noch mehr das Bild von einer atheistischen Republik zu verstärken. Angezündete Kirchen und geplünderte Gräber.<sup>34</sup>

Die Illustrationen, die diesen Text begleiten, sind nicht kinematographischer Natur, sondern photographischer. Trotz allem lässt das Assoziationssystem der Einstellungen, die es umgeben, erneut *España heroica* erkennen, wenn auch nicht ausschließlich. Die Genauigkeit des Archivs ist unzweifelhaft: das Dargestellte gehört zum Barcelona vom Juli 1936 und vom thematischen Standpunkt aus gesehen, bezieht es sich auf die Auswirkungen der sozialen Revolution und den anarchistischen Protagonismus. Wie dem auch sei, die Bilder sprechen gemäß der Überzeugung des Diskurses, der sie begleitet: sie repräsentieren eine allgemeine Idee, tun dies aber

nicht mit Gleichgültigkeit gegenüber dem Inhalt des Materials. Es hat eine Reflexion bei der Auswahl der Quellen, eine Beurteilung der Dokumentarbilder eingesetzt.<sup>35</sup>

Dieselbe Logik macht sich *Roig i negre*, der Dokumentarfilm, den Dolors Genovés im Jahr 2006 der Geschichte des Anarchismus in Katalonien widmet, zueigen. Der Teil, in dem die Bilder von den Salesianerinnen gezeigt werden, bildet eine thematische Einheit, die von den Erklärungen des Historikers Julián Casanova gelenkt werden, der über den Zustand der religiösen Opfer spricht. So übersetzt die Regisseurin das Bild vom Martyrium der Dinge als einen Ausdruck des Martyriums oder Mordes an den Nonnen; gleichzeitig wird der Historiker zum Garanten der Transformation eines spezifischen in einen allmeinen Inhalt gemacht. Zu dieser Erlaubnis, die im übrigen die Chronologie der Tatsachen mit Füßen tritt, wird die Option hinzugefügt, die fotografische Dokumentation, neu bearbeitet und mit dem zweifelhaften Effekt der Einfärbung versehen, zu präsentieren. Die Tatsachen als Fotografien zu präsentieren kommt der Umformung in eine Epiphanie gleich: ewige fotografische Melancholie.

### **Verlegenheiten der Erinnerung und Rückkehr zur Vergangenheit**

In der jüngsten Zeit und parallel zum Gebrauch, von dem wir gerade berichtet haben, hat sich ein Wandel in der Behandlung der religiösen Verfolgung vollzogen. Der Auslöser dafür war die Gesamtheit der Vorbereitungen für die Seeligsprechung von 498 spanischen Märtyrern, die am 28. Oktober 2007 erfolgte. Der Stoff verließ den Bereich der historischen Forschung und erlangte Protagonismus im heutigen sozialen und religiösen Lebensbereich. Wenn sich auch der Ursprung des Phänomens weit zurückverfolgen lässt (Der Antrag auf die Kanonisierung datiert vom 21. Januar 1986 und im März 1987 gab es bereits eine erste Welle von Kanonisierungen), so kam es zu einem richtigen Aufwind im Zuge des *Kampfes um die Erinnerung*. Die Bewegungen zur sogenannten Wiedererlangung der historischen Erinnerung, der vorübergehende „Krieg der Todesanzeigen“ im Sommer 2006 und die Debatte über das im Volk als *Ley de Memoria Histórica* (Gesetz der Historischen Erinnerung) bekannte Gesetz, die Exhumierung von Leichen der franquistischen Repression, der neofranquistische Revisionismus einer anderen historischen Erinnerung haben eine Reihe von Handlungen und symbolischen Gesten veranlasst, in denen sich eine Rückkehr zum Scheinbild der beiden Spanien vollzogen hat. Man sah ein Wiederauferstehen von rhetorischen Formen, Ausdrücken und Diskursen, die seit

vielen Jahrzehnten als obsolet erschienen.<sup>36</sup> Und wie es ist, wenn ein Diskurs wiederkommt, steigt er in den Ring zusammen mit den Worten einer schon begrabenen Sprache, die effiziente Vision der Bilder von damals. Wenn dies schon so ist bei alten Bildern, wie wird es dann erst sein mit anderen, die man niemals wirklich begraben konnte? Kein gewissenhafter Historiker hat jemals die Welle von Verbrechen gegen den Klerus angezweifelt und die Quantifizierung hatte eine fast definitive Genauigkeit und Präzision erreicht, während die Qualität der Verbrechen bereits eindrucksvoll von der franquistischen Literatur seit der *Causa General* bis zum zitierten Buch von Antonio Montero hervorgehoben wurde. Was jetzt jedoch auf dem Spiel steht, ist eine andere Sache, die vom Blickpunkt der faktischen Geschichte wenig aufsehenerregend, aber für die Auswirkungen der Sozialisierung der Erinnerung an die Vergangenheit entscheidend ist: Der Anachronismus, die Assimilation der religiösen Konflikte der 30er Jahre mit ihren Vereinbarungen und Unstimmigkeiten zwischen Kirche und Staat, die sich in den sozialistischen Verwaltungen vollzogen. Die Unordnung in einem *totum revolutum*, zwischen der gewalttätigen Periode der ersten Monate des Krieges und dem Beginn der Republik schien durch die Historiographie bereits überwunden gewesen zu sein, ist aber wieder in einem von der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung entfernten Feld aufgetreten, das aber im gesellschaftlichen Leben um so effizienter ist: in den Kommunikationsmitteln.

In Übereinstimmung mit dem zuvor Dargelegten werden die beiden hier analysierten Bilderserien weniger dazu benutzt, um das Verständnis, die Sympathie und die Humanität zu suchen, als vielmehr um den Horror vor der Zerstörungswut, die ihnen zugeschrieben wird, zu erwecken und zwar nicht vor dem Anarchosyndikalismus oder der kommunistischen Internationale, sondern vor der II. Republik selbst in ihrer Integrität und seit ihrer Gründung im Jahre 1931. Es handelt sich um eine verhängnisvolle Rückkehr zur Propaganda. Ihre Handlanger sind mit den Kirchenkreisen und mit den radikalsten Sektoren der Rechten verbunden, außerdem vermindern ihre geringe ästhetische Qualität und die argumentative Armut nicht ihren symptomatischen Charakter. Es ist der Wunsch, eine Stimme hörbar zu machen, die man in einem modernen Land, das nach Meinung einiger von den Mythen der politisch korrekten Linken dominiert wird, totschweigt. Unsere emblematischen Bilder tauchen wieder auf, diesmal vom dokumentarischen und intellektuellen Diskurs losgelöst, auf den sie sich seit der *Transición* gestützt hatten

Konsequenterweise werden sie auch nicht präsentiert, um einzigartige Ereignisse zu bezeichnen, die sich in einem bestimmten Kontext ereigneten. Sie wollen Attraktionen sein, die als sehr intensive emotionale oder perzeptive Entladungen organisiert, den Zuschauer zu einer ideologischen Positionsnahme bringen. Aber hier hat die Lexikalisierung nicht vergeblich operiert und die schon so oft gebrauchten Bilder sind abgenutzt und entbehren der Kraft, die sie ursprünglich und während Jahrzehnten besaßen.

Zwei Beispiele genügen: *Mártires por la fe* (Märtyrer für den Glauben) (J. M. Albelda, 2007) und *La Cruz, el perdón y la gloria. La persecución religiosa en España durante la II República y la Guerra Civil* (Das Kreuz, die Verzeihung und die Glorie. Die religiöse Verfolgung in Spanien während der II. Republik und dem Bürgerkrieg) (Diego Urbán, Círculo Hispanoamericano Isabel la Católica 2007). Beide erklären ihren Wunsch, nicht die Asche des Krieges beseite räumen zu wollen, sondern, dass sie angespornt sind durch den reinen Willen, das Gedenken an die ermordeten Katholiken (Geistliche in ihrer Mehrzahl) wiederaufleben zu lassen und die zum Zeitpunkt des Entstehens dieser Filmproduktionen vor den Toren der Seligsprechung stehen. *Mártires por la fe* widmet ein signifikantes Fragment der Analysierung des Martyriums der Dinge und beruft sich zu diesem Zweck auf die größte intellektuelle Autorität, auf Monseñor Antonio Montero, den ehemaligen Erzbischof von Mérida - Badajoz. Die didaktische Darstellung wird nicht mit der Aufstellung von Fakten unterstützt; wieder einmal werden Nonnen der Salesianer in Barcelona in den Dienst einer Idee genommen, wenn diese auch präzise ist ("das Martyrium der Dinge"). Mehr noch, es handelt sich um ein Konzept, aber Unsicherheit und Wagemut tauchen auf, wenn man eine historische Situierung versucht: wann fand ein solches Martyrium statt? Die Antwort des Films ist unbeirrbar: es hörte zwischen 1931 und 1939 nie auf, was der Behauptung entspricht, dass es sich um ein programmatisches Projekt der II. Republik gehandelt habe.

*La Cruz, el perdón y la gloria. La persecución religiosa en España durante la II República y la Guerra Civil* seinerseits führt die Bilder von den Salesianerinnen ein, denen die Funktion verliehen wird, den ungezügelden Hass gegen die Kirche zu verkörpern. Aber die Frage drängt sich unmittelbar auf: Wer ist Autor und Verantwortlicher für diese Verfolgung? Die Salesianerinnen repräsentieren hier auch die religiöse Verfolgung zur Zeit der Republik und des Bürgerkrieges während acht langer Jahre. Kurz darauf zwei Fotos von der Füsillierung des Heiligen Herzens werden mit anderen gegen religiöse Kultobjekte begangene Grausamkeiten in

Verbindung gebracht. Die These des Dokumentarfilms besteht in der Unterscheidung zwischen Kriegsoffern und Märtyrern des Glaubens. Die ersteren finden sich auf beiden Bürgerkriegsseiten und sind nicht Gegenstand des Filmes (auch wenn die unbewusste sprachliche Ungenauigkeit der Autoren sich als verräterisch erweist); die Märtyrer ihrerseits bilden eine spezifische Gruppe, alle gehören der nationalen Seite an und wurden Ziel der Verfolgung durch die Republik und zwar seit deren Ausrufung. Aber die Bemühung, eine Ausgewogenheit im Dokumentarfilm beizubehalten, fällt in sich zusammen, wenn wir das Beiheft durchsehen, das seine Verlagsverbreitung mit gleichem Titel und Deckblatt, unterschrieben von Ángel David Martón Rubio, begleitet:

Wie bei so vielen anderen Gelegenheiten kam der Frieden nach dem Krieg. Das Ende der religiösen Verfolgung kam in dem Maße, in dem jeder Winkel Spaniens durch die Truppen Francos befreit wurde und endete definitiv mit dem Sieg am 1. April 1939. Dies zu verschweigen kann eine neue Geiselnahme der Erinnerung der Märtyrer sein, da man versucht zu verbergen, dass viele andere ihr Leben in den Schützengräben gaben, um dieser Situation ein Ende zu bereiten und dass man an den Fronten auch *für Gott und Spanien* starb (kursiv vom Autor).<sup>37</sup>

## Das Bild und die Geschichte

Es hat keinen Sinn, eine Aufzählung von Beispielen einer Nachforschung fortzusetzen, die immer noch vielfach unstimmtig ist. Es ist vielmehr an der Zeit, einige Teilschlussfolgerungen zu ziehen.

a) Der Umlauf dieser beiden Bilderserien (zusammen oder getrennt) ist so verschieden und ungleich im Laufe der Jahre, dass es eine nahezu unmögliche Aufgabe ist, mit Genauigkeit die Herkunft des jeweiligen Gebrauchs zu bestimmen, vor allem dann, wenn seine Entdeckung tatsächlich die Zirkulationskanäle der fotografischen und kinematographischen Bilder wie auch den Zugang zu den Archiven und Bildsammlungen enthüllte.

b) Die Bilder, die diese beiden Motive repräsentieren, stammen aus unterschiedlichen Einstellungen und in einigen Fällen wurden sie an verschiedenen Tagen gemacht; konsequenterweise sind auch ihre Autoren heterogen. Im Falle des Cerro de los Ángeles ist die Herkunft sehr unterschiedlich und zusammen mit der Simulation der Erschießung vor den ausländischen Kameras finden wir andere, die von verschiedenen kriegerischen Ereignissen auf dem Cerro herrühren (Demolierung, Besetzung durch die Legionäre Francos, vorübergehende Rückeroberung durch die

Truppen von Enrique Lister und definitive Einnahme durch das nationale Heer). Im Falle der Salesianerinnen ist der Handlungsmoment kürzer, aber wir entdecken leicht unterschiedliche Bildgenerationen (Einstellungen mit Gittern, andere Photographien ohne). Außerdem bestätigt dies alles die Unsinnigkeit der Unterscheidung zwischen professionellen Aufnahmen und den spontanen oder Amateurbildern.

c) Die Lexikalisierung der Bilder bedeutet nicht, dass dadurch ihre Evolution aufgehalten würde oder dass ihre Bedeutung definitiv festgeschrieben würde. Dies setzt eine Verlangsamung des Wandels voraus, der parallel zu ihrer Macht der Eindringlichkeit verläuft. Sie perpetuieren sich, schläfern ein, modellieren andere nachfolgende Bilder, aber sie werden nicht für immer eingefroren.

d) Sie bilden Topoi des Bürgerkriegs, deren Bedeutung verabredet, abgeleitet oder umgeleitet, aber nicht ignoriert werden kann. Ihre Verfügbarkeit ist die Kehrseite ihrer impositiven Kraft.

Schließen wir also die begonnene Reise ab. Wir haben versucht, eine bisher wenig genutzte Form der Untersuchung der Genealogie der Bilder darzustellen, in ihrem Prozess der Zirkulation und Verfestigung und in dem Sinne, den jede dieser Anwendungen impliziert. Im engeren Sinne wäre es ein Beitrag zur Funktion der Bilder bei der Gestaltung der kollektiven Erinnerung, der gesellschaftlichen Erinnerung oder des sozialisierten Bildes der Geschichte. Diese Untersuchung kann nicht von einer einzigen Person realisiert werden. Sie verlangt die Mitarbeit von Archäologen, Filmrestaurateuren, Bildsemiotikern, Kommunikationshistorikern und allgemeinen Geschichtswissenschaftlern. Eine Gemeinschaftsarbeit, die viel Versuchs- und Experimentiercharakter hat und ihre Kompetenz in so unterschiedlichen Gebieten wie Kino, Photographie, illustrierter Presse und Plakatkunst unter Beweis stellt und sich auf Museen, bildende Kunst, Erinnerungsarchitektur, Schulbücher, Fernsehen, Internet, also auf die Ikonographie insgesamt ausdehnen sollte.

Wenn heute die Fachleute der Geschichte die unanfechtbare Notwendigkeit fühlen, sich auf Bilder zu berufen, wenn die Kommunikationsmedien die Sozialisierung der Geschichte und anderer Räume besetzen, dann wird es dringlich, Genauigkeit bei der Nutzung der Archive durchzusetzen, die auf strenger Quellenkritik beruht. Die Schwierigkeit ist besonders groß aufgrund der prekären Materiallage, der unaufhörlichen Zirkulation des Materials in den weltweiten Medien, der Erstellung von Negativkopien und in der Gegenwart durch die Verbreitung und die fast völlige Vermischung, die das digitale Bild im Internet erfährt, dank der neuen Virtualität der



Fälschung. Nur eine strenge Betrachtung des Bildes wird dasselbe in eine Dokumentarquelle der Geschichte und nicht in eine banale Form historischen Unverständnisses umformen.

- <sup>1</sup> Moreno, Antonio Montero. „El martirio de las cosas“. In: Moreno, Antonio Montero: *Historia de la persecución religiosa en España 1936-1939*, (Madrid: B.A.C., 1961).
- <sup>2</sup> „el recuento de las destrucciones materiales descubre exactamente el costado más espiritual de la persecución religiosa“. Moreno, „El martirio de las cosas“, 627.
- <sup>3</sup> „porque las cosas son siempre más ‘inocentes’ que las personas y porque, cuando esos objetos son de algún modo sagrados, su aniquilamiento descubre una saña contra el mundo religioso mucho más significativa que si los aniquilados son hombres de carne y hueso“. Moreno, „El martirio de las cosas“, 627.
- <sup>4</sup> Der eschatologische, sexuelle und Folterungscharakter, der über die Bilder der religiösen Ikonen vermittelt wird, bestätigt die Koexistenz von zwei Bedeutungen – der verehrenden und der schänderischen während der Handlung. Ohne diese Koexistenz geht die symbolische Funktion verloren.
- <sup>5</sup> Diese Funktion des Bildes kann man auf den bedeutenden Fotos des 20. Jahrhunderts finden, die ihre Koordinaten verlieren, sich universell machen und sich so in der Imagination verankern, dass sie ihrem eigentlichen Gebrauch widersprechen. Siehe dazu eine Analyse der Veränderungen des berühmten Fotos des Jungen von Warschau mit erhobenen Armen bei Rousseau, Frédéric. *L'enfant juif de Varsovie. Histoire d'une photographie* (Paris: Seuil, 2009) oder das Zigeunerkind, das in dem Nazifilm zu Westerbork erscheint und sich zu einer Ikone der jüdischen Deportation gewandelt hat, Lindeperg, Sylvie. *Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire*. (Paris, Odile Jacob, 2007), 63.
- <sup>6</sup> Borkenau, Franz. *El reñidero Español*. (Paris: Ruedo Ibérico, 1971); Orwell, George. „Homenaje a Cataluña“. In: Orwell, George. *Orwell en España. Homenaje a Cataluña y otros escritos sobre la guerra civil española*. (Barcelona: Tusquets, 2003); Kaminski, H. E. *Ceux de Barcelone*. (Paris: Alia, 1986).
- <sup>7</sup> Miravittles, Jaume. *Episodis de la guerra civil espanyola*. (Barcelona: Pòrtic, 1972), 8.
- <sup>8</sup> Gubern, Román. 1936-1939: *La guerra de España en la pantalla*. (Madrid: Filmoteca Española, 1986), 14, erwähnt den Kameramann Ricardo Alonso unter den Verantwortlichen für die Einstellungen.
- <sup>9</sup> „La ametralladora y el fusil, tras los altares, tras las imágenes saturadas de liturgia y de incienso, impregnadas después de pólvora y de blasfemias. Los Maristas, los Escolapios, Belén, La Merced, San Jaime, todos los reductos del jesuitismo y de la clerigalla (...) cayeron bajo el empuje de las masas encendidas de coraje y alumbraron con sus llamas el alba roja de que está tiñéndose el horizonte español (...). El atentado contra el pueblo (...) se ha pagado con la destrucción, unificada con las llamas del incendio, de todos los reductos del fascismo, enmascarado tras el uniforme militar, el sayal frailuno, el hábito monjil, la sotana clerical y el gesto de rapiña de los capitanes de la industria y de la banca“. [cursiva nuestra]. Santos, Mateo. Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona. Spain, Spanien, schwarzweiss, 22 Min. 1936.
- <sup>10</sup> Wie del Amo, Alfonso. *Cátlogo General del Cine de la Guerra civil*. (Madrid: Cátedra/ Filmoteca Española, 1996), 791 darstellt, ist die *Reportage...* eine Restaurierung der Filmoteca Española, die auf neun verschiedenen Materialien beruht.

- <sup>11</sup> Und dies nicht nur bezüglich der Einstellungen bei den Salesianerinnen, sondern auf den ganzen Film bezogen. Gubern, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, 14. Noguera, Ramón Sala. *El cine en la España republicana durante la guerra civil*. (Bilbao: Mensajero, 1993), 66 ff. Und ursprünglich Cuenca, Carlos Fernández. *La guerra de España y el cine*. (Madrid: Editora Nacional, 1972), 34 ff.
- <sup>12</sup> Diesen Verdacht hat mir Alfonso del Amo freundlicherweise anvertraut.
- <sup>13</sup> Mir, Miquel. *Diario de un pistolero anarquista*. (Barcelona: Destino, 2006), 60.
- <sup>14</sup> Siehe Meseguer, Manuel Nicolás. *Las relaciones cinematográficas hispano-alemanas durante la guerra civil española y los inicios del franquismo (1936-1945)*. (Murcia: Universidad de Murcia, 2008), Dissertation.
- <sup>15</sup> Borloz, Valérie. „La peste rouge (1938). Un film suisse au service de l'„Antikomintern““. In: Haver, Gianni. (Hrsg.), *Le cinéma au pas. Les productions des pays autoritaires et leur impact en Suisse*. (Lausanne: Antipodes, 2004), 111-128.
- <sup>16</sup> Eine Analyse der Funktion dieses Filmes in der faschistischen spanischen Propaganda und als Verbindung mit den Motiven des Dritten Reiches kann man bei Tranche, Rafael R. und Sánchez-Biosca, Vicente. *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la guerra civil*. (Madrid: Cátedra/ Filmoteca Española, 2011) im zweiten Kapitel finden.
- <sup>17</sup> *Helden in Spanien* nutzt jedoch den Schnitt in anderer Form und führt Dolores Ibárruri ein, die ihrerseits eine in der ganzen Welt bekannte Ikone ist.
- <sup>18</sup> Fontane, François. *La guerra d'Espagne. Un déluge de feu et d'images*. (Paris: Berg International, 2003).
- <sup>19</sup> di Febo, Giuliana. „Reinaré en España“. In: di Febo, Giuliana. *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*. (Bilbao: Desclée, 2002), 57-66. Von derselben Autorin: di Febo, Giuliana. *La Santa de la Raza: un culto barroco en la España franquista (1937-1962)*, (Barcelona: Icaria, 1988), italienisches Original von 1987.
- <sup>20</sup> Morimort, A. G. *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*. (Barcelona: Herder, 1992), 997-998.
- <sup>21</sup> *Diario de Burgos* vom 18 August 1936; *El Adelanto* vom 19. August 1936; die erste skandalöse Nachricht wurde durch Radio Castilla verbreitet.
- <sup>22</sup> „Revestido de pontifical, el Dr. Pla y Deniel ofició la exposición solemne del Santísimo Sacramento. Vino después una alocución del canónigo Castro Albarrán, quien, entre otras cosas, dijo: '¡Cuántos mártires, estos días, en España! ¡Qué hermoso cortejo de obispos, de sacerdotes, de religiosos, de vírgenes, de cruzados! ¡Sí, España entera es hoy una mártir!'. Terminó la función, que duró una hora, dándose estruendosos vivas al Sagrado Corazón, a la Virgen del Pilar, a Cristo Rey y a España“ Die wörtlichen Zitate entstammen *El Adelanto* vom 21. August 1936 und wurden dem Buch von Riquer, Hilari. *La pólvora y el incienso. La Iglesia católica y la Guerra Civil española (1936-1939)*. (Barcelona: Península, 2001), 106 entnommen.
- <sup>23</sup> „El Cerro de los Ángeles. Aquel monumento que como expresión de fe del pueblo español fue erigido en el mismo centro de España al Sagrado Corazón de Jesús fue destruido también por los enemigos de Dios y de la patria. [Fondo sonoro del Cara al sol] He aquí una prueba evidente del respeto que dicen sentir por la religión católica los secuaces de Moscú, los sin Dios y sin patria. Un pelotón de desalmados fusiló la piedra que simbolizaba la sagrada imagen“. Solano, Antonio. *La guerra en España*. Spain, Spanien, schwarzweiss, 40 Min. 1937.
- <sup>24</sup> Es handelt sich um eine Serie mit dem Titel ¡Arriba España! La Reconquista de la Partia. (Vorwärts Spanien! Die Rückeroberung des Vaterlandes).

<sup>25</sup> „Jesús en los escombros“ (Jesus in Trümmern), *Fotos* n° 2, 6 de marzo de 1937 ohne Seitenzahlen.

<sup>26</sup> Die folgende Nummer derselben Zeitschrift beklagt am Rande eines Fotos „Im Hintergrund der Cerro de los Ángeles in Getafe. Ohne Jesus auf der Anhöhe, den die Horden in Trümmer verwandelt haben. Unsere Soldaten bewachen die Straßen mit Maschinengewehren in den Händen“ (*Fotos* n°3, 13. März 1937, ohne Seitenzahlen).

<sup>27</sup> Von der Einweihung des neuen Monuments im Jahre 1965 berichtet eine Nachrichtensendung des NO-DO (1174 A) mit dem Titel „Altar von Spanien“. Siehe unten.

<sup>28</sup> *La dominación roja en España*. Causa General (Madrid, Publicaciones Españolas, 3a edición, 1953) erwähnt genau die Simulation der Erschießung (S. 192) und zeigt Fotos von der Aktion. Es fehlt ebenfalls nicht die Erwähnung der Mumien des Konvents der Salesianerinnen in Barcelona (S. 191) und die dazugehörigen Fotos.

<sup>29</sup> Augusto, Manuel. *Via Crucis del Señor en las tierras de España*. (Madrid: Editora Nacional, 1939).

<sup>30</sup> „El incendio, la profanación y el saqueo realizadas [sic] por la masa lo encontraban justificado. Para aplacar los más bajos instintos del sectarismo, la Iglesia, como tantas veces, sufrió la brutal acometida de la barbarie, primero, el insulto y la calumnia; la tea incendiaria después. Y ni ante lo sagrado de una sepultura se detendrán, alentando sus huesos reseco y sus cadáveres momificados“. Garzón, Rafael. *El camino de la paz*. Spanien, schwarzweiss, 64 Min. 1959.

<sup>31</sup> So zum Beispiel ist eine der am meisten gefeierten Siege im Film die Verschlagenheit Francos, mit der er Spaniens Eintritt in den Zweiten Weltkrieg verhindert und gegen immensen Druck Hitlers widersteht. Franco erscheint so als ein Stratege des Friedens ebenso wie des Krieges.

<sup>32</sup> „Madrid está en poder de la masa y el salvajismo culmina sin el menor freno del gobierno. Se reproducen los incendios, las profanaciones, los asesinatos y la apacible palabra paseo se enriquece ya para siempre con una acepción trágica“. Heredia, José Luis Sáenz de. *Franco ese hombre*. Spanien, farbig, 103 Min. 1964.

<sup>33</sup> „En julio de 1936, las milicias rojas fusilaban la imagen del Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles. Este es el estado en que quedaron las imágenes del monumento, que había sido inaugurado por Alfonso XIII el año 1919.

En la nueva obra escultórica, de diferente estilo y composición, se repiten los grupos que representaban a la Iglesia Militante y Triunfante a los cuales se han añadido ahora los de la España Misionera y Defensora de la Fe... El nuevo monumento se alza frente a las ruinas del antiguo...“ (NO-DO n° 1174 A, 1965)

<sup>34</sup> „Primera en la lista era la Iglesia, el símbolo del inmovilismo, la enemiga de la libertad. Trece obispos y más de seis mil sacerdotes y monjas cayeron asesinados en pleno frenesí revolucionario. Estos crímenes sirvieron para enardecer aún más a los defensores de la Iglesia, para reforzar aún más la imagen de una República atea. Iglesias incendiadas, tumbas saqueadas“. Hart, David. *The Spanish Civil War*, Granada Televisión, 1982.

<sup>35</sup> Im Jahre 1981 brachte Carlos Saura seine jugendlichen Delinquenten in *Deprisa, deprisa* zum Cerro de los Ángeles und filmte sie, während sie den Weg gingen, der vom neuen zum alten Monument führt. Die historisch schwerwiegende Bedeutung ihrer Umgebung war ihnen völlig unbekannt, und sie teilten sich lachend ihre ersten Erfahrungen in der kriminellen Welt mit. Kein einziges historisches Bild wird in den Film eingefügt, der realistisch sein sollte, aber für viele der Zuschauer war es schwierig, das Gespenst von der gotteslästerlichen Sequenz aus ihrer Imagination auszulöschen.

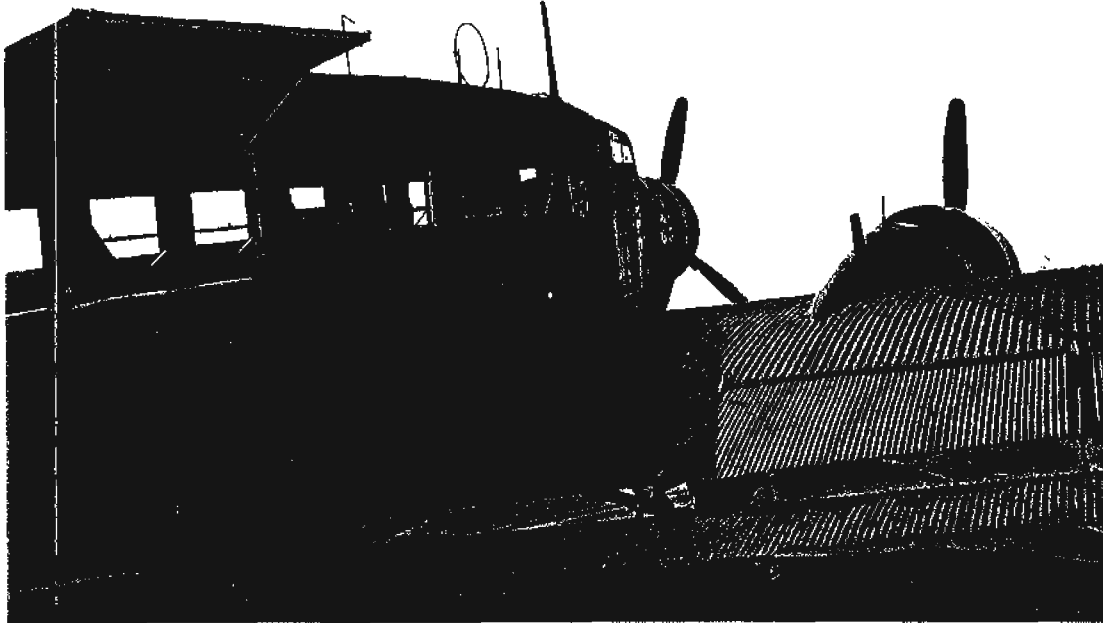
---

<sup>36</sup> Das letzte Kapitel unseres Buches *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. (Madrid, Alianza, 2006), enthält einige Reflexionen dazu.

<sup>37</sup> „Como en tantas otras ocasiones, la paz vino después de la guerra. El fin de la persecución religiosa tenía lugar a medida que cada rincón de España era liberado por los ejércitos de Franco y no acabó definitivamente hasta la Victoria del 1 de abril de 1939. Silenciar esto puede ser un nuevo secuestro de la memoria de los mártires, ya que se pretende ocultar que otros muchos dieron su vida en las trincheras para poner fin a aquella situación, y que también en los frentes se luchaba y se moría por Dios y por España“ [cursiva del autor]. Rubio, Ánel David Martín. *La Cruz, el perdón y la gloria*. La persecución religiosa en España durante la II República y la Guerra Civil. (Madrid: Ciudadela, 2007), 92.

(Deutsche Übersetzung aus dem Spanischen von Volker Jaeckel)

Vicente Sánchez-Biosca ist Professor für Filmgeschichte an der Universität Valencia und Herausgeber der Zeitschrift *Archivos de la Filmoteca*. Er war 1991 Postdoc Fulbright Fellow und Gastprofessor an den Universitäten Paris III, Montreal, São Paulo, Buenos Aires, Havanna, Paris I, Princeton u.a. Seine letzten Buchveröffentlichungen sind *NO-DO. El tiempo y la memoria* (NO-DO. Die Zeit und die Erinnerung, 2000), *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil* (Die Vergangenheit ist das Ziel. Propaganda und Kino des nationalen Lagers im Bürgerkrieg, 2011), beide zusammen mit Rafael Tranche, *Cine de historia, cine de memoria* (Historisches Kino, Kino der Erinnerung, 2006), *Cine y guerra civil española* (Kino und spanischer Bürgerkrieg, 2006). Gegenwärtig leitet er ein Forschungsprojekt zu Bildern von Bürgerkriegsopfern, das vom Präsidenten der spanischen Regierung finanziert wird.



Tom Burns, Elcio Cornelsen,  
Volker Jaeckel, Luiz Gustavo Vieira (eds.)

---

## Revisiting 20<sup>th</sup> Century Wars

---

*New readings of modern armed conflicts  
in literature and image media*

*ibidem*