

Der Spanische Bürgerkrieg im Erinnerungsfilm am Beispiel von José Luis Cuerdas *La lengua de las mariposas* (1999)

Karolin Schäfer¹

Resumo: O presente artigo dedica-se à *Erinnerungskultur* em torno da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), bem como ao trauma coletivo da sociedade espanhola, que permaneceu em grande parte silenciado mesmo após o fim da ditadura franquista em 1975. Durante o período da ditadura, o cinema espanhol propagou sobretudo a perspectiva dos partidários do regime de Franco, enquanto qualquer confronto com as experiências e a visão do campo republicano era repressivamente impedido. Apenas com a ruptura do pacto de silêncio os meios audiovisuais passaram, finalmente, a encenar o passado espanhol da Guerra Civil e do Franquismo também sob a perspectiva daqueles que foram derrotados na guerra e oprimidos durante a ditadura. Entre essas obras está o filme de ficção *La lengua de las mariposas*, de José Luis Cuerda, lançado em 1999, que rememora aquele período através dos olhos de um protagonista infantil e será, a seguir, inserido no contexto da *Erinnerungskultur*.

Palavras-chave: *Erinnerungskultur*; Filme; Guerra Civil Espanhola; Pacto do Silêncio.

Zusammenfassung: Der vorliegende Beitrag widmet sich der Erinnerungskultur um den Spanischen Bürgerkrieg (1936-1939) sowie dem auch nach Ende der franquistischen Diktatur im Jahr 1975 primär beschwiegenen kollektiven Trauma der spanischen Gesellschaft. Wurde während der Zeit der Diktatur im spanischen Film insbesondere die Perspektive der Anhänger:innen des Franco-Regimes propagiert, so wurde jede Auseinandersetzung mit den Erlebnissen und der Sichtweise des republikanischen Lagers repressiv unterbunden. Erst mit dem Bruch des Paktes des Schweigens begannen schließlich audiovisuelle Medien, die spanische Vergangenheit von Guerra Civil und Franquismus auch aus der Sichtweise der im Bürgerkrieg besiegten und in der Diktatur unterdrückten Menschen zu inszenieren. Hierzu gehört auch José Luis Cuerdas Spielfilm *La lengua de las mariposas* aus dem Jahr 1999, der jene Zeit aus den Augen eines kindlichen Protagonisten erinnert und im Folgenden in den erinnerungskulturellen Kontext gestellt werden soll.

Schlüsselwörter: *Erinnerungskultur*; Film; Spanischer Bürgerkrieg; Pakt des Schweigens.

Einleitung

„La España actual es fruto del perdón, pero no puede ser producto del olvido“ (MARCOS & SÁNCHEZ, 2019), erklärte Spaniens Regierungschef Pedro Sánchez am Tag der Exhumierung des ehemaligen spanischen Generalísimo Francisco Franco, im Oktober 2019. Denn auch wenn dessen Tod nunmehr ein halbes Jahrhundert zurückliegt, so scheint doch die Aufarbeitung der traumatischen Phasen von Bürgerkrieg und Diktatur noch lange nicht vollendet. Mit der Umbettung Francos ins Familiengrab fernab des den Bürgerkriegsgefallenen gewidmeten *Valle de los Caídos* sei Spanien, so Sánchez, der nationalen Versöhnung einen weiteren Schritt entgegengegangen (*Id.*). Welch wesentliche Rolle der spanische Bürgerkrieg und die anschließende knapp vierzigjährige Diktatur noch

¹ Doutoranda no departamento de Romanística da Universidade de Kassel; karolin.schaefer@uni-kassel.de

im heutigen Spanien spielen, macht sich stetig bemerkbar. So sind seit Beginn der 2000er beispielsweise zahlreiche Organisationen aktiv, die sich der Wiedergewinnung der jüngsten Vergangenheit verschrieben haben, sich um Archive bemühen und die Exhumierung von Massengräbern vorantreiben, um die im Zuge von Repression und Kriegsgewalt Verschollenen noch identifizieren und den Familien Gewissheit über den Verbleib geben zu können.

Ein weiterer zentraler Kontext, in dem Erinnerung und Vergangenheitsversionen verhandelt werden, ist der Spielfilm. Zu spanischen Diktaturzeiten wurden dort vehement die franquistische Perspektive und die entsprechende Herrschaftslegitimation propagiert, während Versuche, die Sichtweise der republikanisch-progressiven Besiegten auf die Leinwand zu bringen oder überhaupt nur offen anzusprechen, mithilfe von Zensur, Repression und Stigmatisierung im Keim erstickt wurden. Das daraus resultierende ‚Schweigetrauma‘ setzte sich zumindest im öffentlichen Diskurs auch nach Ende der Diktatur im Jahr 1975 durch; Literatur und Film fanden jedoch bald ihre Wege, das Geschehene – obgleich zunächst eher subtil – auszudrücken und der anderen, jahrzehntelang zurückgehaltenen Sicht Gehör zu verschaffen. Nachdem in den frühen 1990er Jahren der *Pakt des Schweigens* im politischen Kurs gebrochen worden war, entschieden sich mehr und mehr Filmemacher:innen dazu, Bürgerkrieg und Diktatur in ihren Produktionen zu thematisieren. So auch im Falle von José Luis Cuervas Spielfilm *La lengua de las mariposas* aus dem Jahr 1999, welcher nicht nur von den Kritikern hochgelobt wurde, sondern ganze 13 Goya-Nominierungen erhielt und noch im Erscheinungsjahr gut 850.000 Zuschauer:innen in die Kinos lockte (ROTHAUGE, 2014, S. 309).

Das Ziel dieses Beitrags besteht darin, den Film *La lengua de las mariposas* dahingehend zu untersuchen, inwiefern er als repräsentativ für die Charakteristika spanischer Erinnerungskultur und kinematographischer Bürgerkriegsfiktion erachtet werden kann. Dazu wird zunächst ein grober Überblick über die spanische Erinnerungskultur ab der Nachkriegszeit und während der Diktatur sowie in der Phase der *Transición*, des Übergangs zur Demokratie, geschaffen. Im Speziellen soll darauf eingegangen werden, welche Konsequenzen das Beschweigen solch einschneidender Ereignisse nach sich zog und inwieweit es das erinnerungskulturelle Panorama Spaniens geprägt hat. Daran anschließend wird ein Exkurs über Erinnerungsfilm und die melodramatische Konzeption stattfinden, derer sich die spanische Bürgerkriegsfiktion in der Vergangenheit bereits vielfach bedient hat. Auf dieser Grundlage soll dann auf spezifische Aspekte aus *La lengua de las mariposas* eingegangen werden, um seine Repräsentativität einschätzen und ihn in den erinnerungskulturellen Zusammenhang einordnen zu können.

Spanische Erinnerungskultur

Es gibt nicht *die eine* Erinnerung an ein bestimmtes Ereignis oder historische Prozesse. In einer einzigen Gesellschaft lassen sich mannigfaltige kollektive und individuelle Erinnerungen an konkrete in der Vergangenheit liegende Begebenheiten ausmachen (ARÓSTEGUI, 2006, S. 59). Die ästhetisch-expressive und dokumentarisch-repräsentative emotionale Hinwendung zu und Aufarbeitung von ebendieser Vergangenheit lässt sich als *Erinnerungskultur* fassen. Sie äußert sich vor allem in der „[subjektiven] Vergegenwärtigung der Vergangenheit in den Medien“ (HÜNECKE, 2015, S. 297). Zu diesen Medien, die als kulturelle Objektivationen das „kollektive und identitätsstiftende Wissen über eine gemeinsame [...] Vergangenheit“ (JÜNKE, 2012, S. 11) konservieren, gehören in besonderem Maße die im engeren Sinne literarische Aufbereitung in Form des Romans sowie audiovisuelle, also filmische, Inszenierungen: Charakteristisch ist für die beiden genannten Formate, dass sie Vergangenheitsversionen entwerfen und in die Kultur einbetten. Damit entfalten sie eine Wirkkraft auf kollektive Identitäten und Mentalitäten in einer Gesellschaft und tragen maßgeblich zu (meist im nationalen Rahmen betrachteten) Gedächtnisdiskursen bei (JÜNKE, 2012, S. 11).

Am wohl charakteristischsten ist für die spanische Erinnerungskultur ihre aus dem Bürgerkrieg und seinen langjährigen Folgen resultierende Bipolarität (HÜNECKE, 2015, S. 297). Nachdem die Putschisten, angeführt von General Francisco Franco, 1939 als Sieger aus dem Bürgerkrieg hervorgegangen waren, unterwarfen sie Spanien einer Diktatur, die bis 1975 – Francos Todesjahr – andauerte. Erinnerungspolitisch war diese geprägt von autoritärer Repression, die jegliche Vergangenheitsdeutung aus der republikstreuen Verliererperspektive heraus kategorisch verhinderte. Stattdessen instrumentalisierte man die Erinnerung an den Bürgerkrieg für die Etablierung eines Gründungsmythos, der die Basis und Rechtfertigung des neuen Herrschaftssystems darstellen sollte (JÜNKE, 2012, S. 40).

Während das Beschweigen und damit auch das Verdrängen der republikanisch-progressiven Vergangenheitsversionen durch die Regierung gefordert war, diente es von Seiten des unterdrückten Individuums gleichzeitig als Überlebensstrategie. Denn in den Kriegs- und Folgejahren wurden zigtausende Republikaner:innen Opfer von „Folter, Erschießungen, Internierungen im Konzentrationslager, Gefängnisstrafen, Zwangsarbeit, massiver ideologischer und kultureller Repression sowie systematischer Benachteiligung und Demütigung in Alltag und Arbeitsleben“ (SONDERGELD, 2010, S. 80f.). Diese hier geschilderten Formen der Unterdrückung bewirkten auch, dass sich im Spanien Francos eine

Stigmatisierungs- und Erniedrigungskultur etablierte, vor der es sich durch möglichst unauffälliges Verhalten zu schützen galt.

Die Herausbildung einer republikanischen Erinnerungskultur wurde also mit vielfältigen Mitteln verhindert. Auf der anderen Seite propagierte die Regierung eine lebendige Erinnerung an die eigenen Verluste und das Martyrium, welches sie und die ihren für das Vaterland auf sich genommen hatten. So wurde zum Beispiel Spaniens wohl eindrucksvollstes Monument zur Ehrung der gefallenen franquistischen Soldaten, das *Valle de los Caídos*, über einen Zeitraum von 20 Jahren von republikanischen Zwangsarbeitern erbaut (SONDERGELD, 2010, S. 79). Darüber hinaus machte sich das Siegerregime die medialen Formen des Romans und des Films zunutze, um seiner Vergangenheitsversion Nachdruck zu verleihen und der gesamtspanischen Gesellschaft seine Erinnerungskultur aufzuoktroieren. Franco selbst veröffentlichte unter dem Pseudonym Jaime de Andrade einen Roman, *Raza*, der als Grundlage für den gleichnamigen 1942 erstausgestrahlten Film diente. Er behandelt die Geschichte dreier Brüder vor Ausbruch des Bürgerkriegs und propagiert mit seiner negativen Darstellung der Republikstreuen den herrschaftslegitimierenden Gründungsmythos des faschistischen Regimes (UTRERA MÁCIAS, 2009, S. 218 & 226).

147

Die Transición und der Pakt des Schweigens

Mit Francos Tod am 20. November 1975 fand auch die spanische Diktatur ihr Ende. Claudia Jünke zufolge erstreckte sich die Phase der *Transición*, der Überführung des spanischen Staates in eine rechtsstaatliche Demokratie, auf den Zeitraum von 1975 bis 1982 (JÜNKE, 2012, S. 40). Mit der neuen Rechtsstaatlichkeit kam zumindest theoretisch die Möglichkeit auf, der jahrzehntelang unterdrückten linken, republikanischen Vergangenheitsversion Gehör zu verschaffen. Stattdessen aber wurde von offizieller Seite eine exhaustive Versöhnungsrhetorik verfolgt; mag der friedliche Übergang von einer Diktatur in eine Demokratie auch hochgelobt worden sein, so monieren weite Teile der Forschungsliteratur:

Den Bürgerkrieg, seine Vorgeschichte und vor allem seine Folgen, die fast vierzigjährige Diktatur, erklärten Politik und Medien zur erinnerungspolitischen Sperrzone und auch in der Kultur spiegelte sich dieses selbst verordnete Verdrängen wider (MACHER, 2010, S. 179).

Durch den vom neuen König und den Parteien vorangetriebenen *Pakt des Schweigens* (*pacto de silencio*), der zugunsten des Demokratisierungsprozesses erdacht worden war, blieb während und nach der *Transición* die ebenso politisch wie sozial konfliktbehaftete Spaltung in Sieger und Besiegte erhalten (JÜNKE, 2012, S. 41). Gemäß

dem Motto ‚todos fuimos culpables‘ wurde beiden Lagern – Aufständischen und Republikstreuen – „eine Mitschuld am Bürgerkrieg und seinen Gräueltaten“ (ROTHAUGE, 2014, S. 18) attestiert. Diese vielkritisierte Kollektivschuldthese ließ vor allem das Spannungsfeld zwischen demokratisch gewählter Regierung und rechtswidrigem Militärputsch unangetastet und suggerierte, dass man der gesellschaftlichen Versöhnung halber auf eine Aufrechnung verzichten könne – trotz der unzweifelhaften Schiefelage hinsichtlich der Schuldfrage (Id., S. 19). Walther L. Bernecker geht sogar so weit, zu sagen, dass die spanische Transición maßgeblich einer „Funktionalisierung der Bürgerkriegserinnerung im Dienst einer ganz bestimmten Demokratisierungsstrategie“ (BERNECKER, 2004, S. 22) unterworfen wurde. Ihren Gipfel erreichte die Versöhnungspolitik im Jahr 1977: Mit der Verabschiedung des zweiten Amnestiegesetzes (*Ley de Amnistía de 1977*) wurde für sämtliche politisch motivierte Straftaten vom Beginn des Bürgerkriegs bis zum 15. Dezember 1976 Absolution erteilt, darunter auch für jene Vergehen, die schwere Verletzungen nach sich gezogen oder Menschenleben gefordert hatten (JÜNKE, 2012, S. 41).

Die Folgen des Schweigens

Dass von juristischer Seite mit den beiden Amnestiegesetzen – dem von 1977 war im Vorjahr ein etwas gemäßigteres vorausgegangen – das Beschweigen der Gräueltaten während des Bürgerkriegs und des beinahe vierzigjährigen Regimes noch befördert wurde, verfestigte die Konvention, dass man über diese Ereignisse nicht offen sprach. Dies hatte zur Folge, dass zunächst an eine Aufarbeitung der schweren Traumata, die die Opfer der Repression erlitten hatten, kaum zu denken war. Birgit Sondergeld beschreibt die jahrzehntelang durch die franquistische Regierung gepeinigten und durch die Gesellschaft obendrein als Regimegegner stigmatisierten Menschen als

für immer gekennzeichnete, traumatisierte und eingeschüchterte Personen, die die Angst verinnerlicht haben, eine zwanghafte und irrationale Angst, die zu einer Art Autismus geführt hat, eine ungeheure Angst, über das Geschehene zu sprechen. Es ist das Schweigen als Krankheit (SONDERGELD, 2015, S. 31).

Die Konvention des Schweigens über die Zeit des Bürgerkriegs und der Diktatur hatte sich also durch Angst und Trauma in die Mentalitäten der spanischen Bevölkerung eingeschrieben – meist sprach man diese Themen nicht einmal im engsten Freundes- und Familienkreis an, geschweige denn, dass man sie nach außen getragen hätte (HÜNECKE, 2015, S. 376). Die Nichtthematisierung war von parteipolitischer Seite vor allem deshalb

so unerbittlich verfolgt worden, weil man sich ideologie- und vergangenheitsbasierte Wortgefechte ersparen wollte, um den Demokratisierungsprozess nicht zu gefährden und keine alten Konflikte zu schüren. Im Vorlauf der Parlamentswahlen von 1993 allerdings wurde der Pakt des Schweigens im politischen Diskurs gebrochen. Der PSOE (*Partido Social Obrero Español*) sah zum ersten Mal seit der Endphase der Transición seinen Wahlsieg gefährdet und startete eine Wahlkampagne, die auf den „franquistischen Entstehungsmakel“ (ROTHAUGE, 2014, S. 23) ihres stärksten Konkurrenten abzielte. Hierbei wurde der konservative PP (*Partido Popular*) mit der parteipolitischen Erbsünde der Diktatur in Verbindung gebracht; der damals amtierende Vizepräsident des PSOE, Alfonso Guerra, betitelte ihn gar als „la peor derecha de Europa“ (AGUILAR FERNÁNDEZ, 2006, S. 284). Obgleich der Bereich nun offen von Politiker:innen angeschnitten worden war, hatte das durch Trauma und Repression induzierte Schweigen der Betroffenen weitestgehend noch Bestand. Zu vermuten ist jedoch, dass die parteipolitische ‚Schmierenkampagne‘ der Thematik zumindest den Weg in den öffentlichen Diskurs geebnet hat.

Dieser Umstand ebenso wie die Tatsache, dass die westlichen Kulturen im Allgemeinen im ausgehenden 20. Jahrhundert damit begannen, sich ihrer jüngsten Vergangenheit zuzuwenden (JÜUNKE, 2012, S. 12), bewirkte einen regelrechten erinnerungskulturellen Schub im Bereich der spanischen Literatur und Filmindustrie (GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, 2008, S. 11). Im Zuge dessen kam – vor allen Dingen von Seiten der Geschichtsforschung und der vom Bürgerkrieg und seinen Folgen in negativer Weise direkt oder indirekt Betroffenen – der Wunsch nach einer *Wiedererlangung der Geschichte* (*recuperación de la historia*) auf: nach einer detaillierten Erforschung zeithistorischer Fakten und unterdrückter Erlebnisse sowie der Aufnahme hierbei gewonnener bzw. noch zu gewinnender Erkenntnisse in das kollektive Gedächtnis Spaniens (BERNECKER, 2009, S. 25). Etwa zur selben Zeit, auch im Laufe der 1990er Jahre, nahm die erinnerungspolitische Bewegung ihren Anfang. Zahlreiche Organisationen gründeten sich mit dem Ziel, die Faktenlage zur repressiv-autoritären Vergangenheit Spaniens zu erfassen, verdrängten Erinnerungen eine Stimme zu geben und vor allem dem Verbleib der zahlreichen im Bürgerkrieg und Franquismus verschwundenen Personen nachzugehen. In Silke Hüneckes Erschließung des Themas werden insgesamt 28, zumeist in verschiedenen Regionen Spaniens aktive erinnerungspolitische Gruppen aufgeführt (HÜNECKE, 2015, S. 185f.). Im Interview mit Hünecke betonte ein Mitglied der *Asociación Dignidad y Memoria Marchena*, Javier Gabina, dass noch immer der Mantel der Angst existiere und die Repression eben nicht nur rein physische, sondern eben auch mentalitätsbezogene Stigmata hinterlassen habe, die immer noch nachwirkten (*Id.*, S. 378).

Hinsichtlich der Frage, wie der Franquismus in die Geschichte Spaniens eingehen wird, scheint seit dem Aufkommen von Bürgerkrieg und Diktatur im öffentlichen Diskurs Mitte der 1990er Jahre eine klare Tendenz zu überwiegen: Die Zahl derer, die ihn als eine negative Periode einordnen würden, ist seit 1988 kontinuierlich gestiegen (Stand 2000: 38 %), während analog dazu die gegenteilige Meinung bis auf 10 % im Jahr 2000 abgenommen hat (AGUILAR FERNÁNDEZ, 2006, S. 269). Und trotz – oder vielleicht gerade aufgrund – dieser Entwicklung wirkt es ganz so, als sei das Thema immer noch äußerst sensibel und seine Aufarbeitung nicht im Ansatz erschöpft. So konstatierte Alejandro Amenábar, Regisseur des 2019 erschienenen Kinofilms *Mientras dure la guerra*, dass es innerhalb der spanischen Gesellschaft nach wie vor tiefe, offene Wunden gebe, da man während der Transición einen falschen Schlussstrich gezogen habe (ZURRO & AMENÁBAR, 2019).

Kinematographische Bürgerkriegsfiktion als Erinnerungsmedium

Besonders im Angesicht der Aufarbeitung solch konfliktreicher zeitgeschichtlicher Begebenheiten wie Krieg, Diktatur und ideologischer Spaltung gewinnen Medien wie der Roman und der Film eine besondere Bedeutung. Ohne einen absoluten Wahrheitsanspruch auf das Dargestellte zu erheben, erinnern filmische oder literarische Erzählungen das Vergangene, „indem sie die faktischen Zeugnisse mit künstlerischen Fiktionen [verknüpfen] und auf diese Weise die Geschichte nicht nur [rekonstruieren], sondern neu [erfinden]“ (BRAUN, 2010, S. 8). Seit den 1990er Jahren ist vor allem eine Gestaltungsform charakteristisch für Erinnerungsfilme und -literatur: Die Fakten werden fiktional eingebettet, indem man das erinnerte Erlebnismaterial in sie integriert und dieses neugewonnene Arrangement filmisch bzw. literarisch umsetzt (*Id.*, S. 9). Die hierbei entstehenden Vergangenheitsversionen können eine Erinnerungen miterzeugende Kraft entwickeln und sich als Gedächtnismedien ins erinnerungskulturelle Gesamtbild einer Gesellschaft fügen (*Ibid.*).

Im Vergleich zu reinen Schrift- oder Audiomedien ist der Film in ganz besonderem Maße in der Lage, einen Realitätseffekt hervorzurufen: Wird in den erstgenannten zumeist das präteritale Erzähltempus verwendet, entspricht die unmarkierte Darstellung audiovisueller, filmischer Medien dem präsentischen Modus. Dieser wird einzig dann verlassen, wenn eine rückblickende Erzählinstanz oder ersichtliche Rückblenden integriert werden. Dadurch verspürt das Publikum eine gewisse Unmittelbarkeit und geringe Distanz zum Geschehen, sodass Vergangenheit quasi vergegenwärtigt und für den Augenblick zurückgewonnen werden kann (BRAUN, 2010, S. 65). Die von Erinnerungsfilmen erzielte Wirkkraft scheint selbige solchermassen in den gesellschaftlichen Fokus zu rücken, dass sie

als präsenter wahrgenommen werden als der ‚klassische‘ Spielfilm, dessen Sujet eben nicht auf einschneidenden Erlebnissen der jüngeren Vergangenheit fußt. So sah sich die spanische Filmakademie (*La Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*) Anfang 2011 vehementen Beschwerden aus der spanischen Gesellschaft gegenüber, die monierten, dass sich in der inländischen Filmindustrie eine Bürgerkriegsthematisierung an die andere reihe. Die daraufhin von der Filmakademie durchgeführte Erhebung über die zwischen 2000 und 2010 behandelten Genres und Themen ergab, dass die Bürgerkriegsfilme mit 14 Vertretern gerade einmal 1,45 % der Produktionen ausmachten (ROTHAUGE, 2014, S. 380). Dass ihre Ausstrahlung trotz dieser doch eigentlich geringen Zahl einen derart großen Einfluss auf das kommunikative Gedächtnis Spaniens nimmt und eine wichtige Rolle in seiner Erinnerungskultur erfüllt, erkennt auch Regisseur Amenábar:

El cine español y la Guerra Civil. Un dúo que muchos unen constantemente, aunque los datos se empeñen en confirmar que, realmente, no se ruedan muchas películas que aborden ese tema. Nuestra historia todavía asusta, y los que se atreven a tratarla en forma de películas suelen salir escaldados. (ZURRO & AMENÁBAR, 2019).

Die These, dass eben das spanische Kino und der Themenbereich des Bürgerkriegs untrennbar miteinander verwoben sind und eine ganz eigene, hervorstechende Dynamik entwickelt haben, lässt sich vor allem anhand der in den 1990er Jahren von Juanjo Iguarta und Darío Paez erarbeiteten Studien nachvollziehen. So fanden sie beispielsweise heraus, dass mit Francos Tod und dem neuen Zensurgesetz (beide 1975) die Wahrnehmungsperspektive schlagartig auf die der Besiegten wechselte. Waren zwischen 1970 und 1974 noch 80 % der kinematographischen Bürgerkriegsfiktionen aus dem Blickwinkel der Sieger heraus geschildert, so lagen diese kurz nach dem Ende der Diktatur bei nur noch 12,5 %. Gleichzeitig begann die spanische Filmindustrie, diejenigen Vergangenheitsversionen in den Fokus zu rücken, die vorher teils jahrzehntelang im Verborgenen hatten bleiben müssen. In den Jahren 1990 und 1991 schließlich waren die filmischen Darstellungen aus dieser Perspektive bei 100 % angekommen, während sowohl die franquistische Perspektive als auch kinematographische ‚Rechtfertigungen‘ des Bürgerkriegs die Nullprozentmarke erreicht hatten (IGUARTA & PAEZ, 1997, S. 87). Hier ist vor allem auch das inszenierte Wahrnehmungszentrum des Protagonisten hervorzuheben, da es einen maßgeblichen Einfluss auf das Publikum und sein subjektives Erleben der dargestellten Handlung nehmen kann; der Protagonist nämlich sei „die Schlüsselfigur, die Klammer, die alles zusammenhält“ (FAULSTICH, 2002, S. 99).

Das Melodrama als entpolitisierendes Ausweichgenre

Bereits vor der Verabschiedung des an früherer Stelle angesprochenen neuen, liberaleren Zensurgesetzes hatten verschiedene spanische Regisseure die Themen Bürgerkrieg und Diktatur kritisch zu beleuchten versucht, wenngleich dies aufgrund der politischen Umstände unter Verwendung eines indirekten Darstellungsstils und subtiler Anspielungen geschehen musste (ROTHAUGE, 2014, S. 29). Caroline Rothauge zufolge war es der Regisseur Jaime Camino, der 1976 mit seinem Kinospiefilm *Las largas vacaciones de 36* maßgeblich die kinematographische Darstellung des Spanischen Bürgerkriegs in den folgenden Jahrzehnten prägen sollte. Zunächst war es der erste Film nach Francos Tod, der den Bürgerkrieg aus der Perspektive der im weitesten Sinne republikanischen Besiegten darstellte. Besonders war aber vor allem sein Schwerpunkt, nämlich mitnichten die explizite Darstellung von Gewalt und Kriegshandlungen auf dem Bildschirm. Vielmehr konzentrierte er sich auf die Akzentuierung „[der] leidvollen Erfahrungen, die den kindlichen Figuren im Zuge des Krieges zuteilwerden“ (*Id.*, S. 30). Mit seinen Zuschauerzahlen, die sogar die Millionenhürde überschritten, etablierte *Las largas vacaciones de 36* das im Hinterland angesiedelte fiktionale Familienmelodrama für diesen spezifischen Themenkomplex (*Ibid.*). Das Melodrama als solches – losgelöst von der Bürgerkriegsthematik – lässt sich als Filmgenre fassen, welches in der Kleinstadt oder in der Familie spielt und in dem es um „Sentimentalität und Moralität, um leidenschaftliche oder herzerweichende Gefühle, um Sinnstiftung im alltäglichen Unglück, um die Erfüllung im Privaten“ (FAULSTICH, 2002, S. 39) geht. Ebendiese Fokussierung auf die private Sphäre ermöglicht es bei in Kriegszeiten situierten filmischen Inszenierungen, dass man sich von der Darstellung des Geschehens an der Front entfernt, welche eine „dinámica tradicional de buenos y malos“ (GARCÍA, 2013) erwecken und damit ideologisch polarisieren würde. Auf diese Weise kann man die in einem spezifischen sozialen und historischen Kontext situierte Handlung herauslösen, sie „mit einer unspezifischeren Bedeutungsschicht [überschreiben] und dadurch [enthistorisieren, entpolitisieren und universalisieren]“ (JÜNKE, 2012, S. 347). Diese Einschätzung scheint auch José Luis Cuerda zu teilen, der Regisseur des Familienmelodramas *La lengua de las mariposas*, welcher in einem Interview erklärte, er produziere keine Filme über den Bürgerkrieg, sondern über menschliche Schicksale (HAMDORF, 2010, S. 82). Als emotional besonders wirkungsstark ist bei der Darstellung menschlicher Schicksale diejenige Fiktion zu nennen, die die porträtierte Welt durch Kinderaugen erschließt. Denn dann werden die Gedanken und Gefühle des Protagonisten deutlich und sein Gesicht verwandelt sich in ein „teatro abierto y visible de conflictos, esperanzas y miedos“, welchem sich das Publikum kaum entziehen

kann (GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, 2008, S. 222). Darüber hinaus schafft man so einen harmloseren, weniger urteilenden Blick auf die Ereignisse und ihre Akteure. All das ist in Bezug auf den Spanischen Bürgerkrieg insofern von spezieller Bedeutung, als dass ein verhältnismäßig großer Anteil der in den 1990er Jahren (und auch heute) noch lebenden Zeitzeugen die späte Zweite Republik und den Kriegsbeginn als Kind durchlebt hat und entsprechend auch die damaligen Ereignisse nicht zur Gänze hat begreifen können. Insbesondere das bürgerkriegsnahe Familienmelodrama, welches die Gefühle und Schicksale von Menschen – primär von Kindern – in den Vordergrund stellt und das Faktuale nur subtil einbettet, dient hier als erinnerungskulturelle Projektionsfläche für bisher beschwiegene Erfahrungen (ROTHAUGE, 2014, S. 369).

***La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999)**

Im September 1999 brachte der Regisseur José Luis Cuerda mit *La lengua de las mariposas* einen Film heraus, der entgegen vieler anderer Kinospielefilme mit Bürgerkriegssujet nicht als Kassengift wirkte, sondern den Kinos insgesamt über eine Million Zuschauer:innen bescherte, gut 850.000 davon noch im selben Jahr (ROTHAUGE, 2014, S. 309). Seine Handlung ist in einem galicischen Dorf kurz vor Ausbruch des Bürgerkriegs angesiedelt und er entstand in Zusammenarbeit mit dem galicischen Ministerium für Kultur, Gesellschaftliche Kommunikation und Tourismus (*La consellería de cultura, comunicación social y turismo de la Xunta de Galicia*). *La lengua de las mariposas* stellt eine Verschmelzung dreier 1995 gemeinsam mit 13 anderen Erzählungen in dem Band *¿Qué me quieres, amor?* erschienenen Kurzgeschichten vom galicischen Autor Manuel Rivas dar. Die zentralen Aspekte der Handlung sind aus der ebenfalls mit *La lengua de las mariposas* betitelten Erzählung entlehnt, während den beiden weiteren Erzählungen, *Un saxo en la niebla* und *Carmiña*, einige Nebenfiguren sowie sekundäre Narrationen entnommen sind. Im Mittelpunkt des Geschehens steht die Freundschaft zwischen dem Jungen Moncho, Sohn eines republikstreuen Vaters und einer streng gläubigen Mutter, und seinem Lehrer Don Gregorio, welcher bereits kurz vor seiner Pensionierung steht und die unerreichten Ideale der Zweiten Republik versinnbildlicht. Er kann als zutiefst pazifistisch, liberal und demokratisch charakterisiert werden, womit er neben den verfeindeten und teils extremen Lagern der Republikstreuen und der Faschisten ein ‚drittes Spanien‘ verkörpert. Die Ausstattung des Films mit der Figur Don Gregorios kann insofern als prototypisch eingeordnet werden, als dass die Einbettung eines solchen Charakters Gómez López-Quñones zufolge ein frequentes Merkmal spanischer Bürgerkriegsliteratur und -verfilmungen ist. Er spricht hier von der Figur des „viejo republicano/progresista/anarquista, de intenciones humanitarias, y dedicado

profesionalmente a labores intelectuales como la transmisión de conocimientos“ (GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, 2008, S. 271) und betont, dass mit ihr ein bestimmtes Bild der Zweiten Republik assoziiert wird, welches schlussendlich dem Spanischen Bürgerkrieg zum Opfer fällt. Weiterhin charakteristisch für das Genre des spanischen Bürgerkriegsfilms ist es auch, dass statt der offenen Darstellung von Kriegsgewalt die historischen Begebenheiten eher subtil in den Handlungsstrang eingearbeitet werden. Und hinsichtlich der spezifisch postfranquistischen Produktionen passt *La lengua de las mariposas* in das seit den 1990er Jahren prädominante Schema derjenigen Filme, die den Besiegten eine Stimme geben (LOUGH, 2007, S. 167).

Im Hinblick auf den Protagonisten konstatiert Antonio Gómez López-Quiñones: „Moncho [...] [sirve] como un punto de vista desde el que contar, en un tono de inocencia, un pasado (la Segunda República) destruido por el alzamiento militar“ (GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, 2008, S. 218). Dieser von ihm erwähnte unschuldige Blick auf die teils eher subtil im Film herausgearbeiteten historischen Begebenheiten ermöglicht den Zuschauer:innen eine weniger (ver)urteilende Sicht auf das Geschilderte; denn die fiktionale Welt wird durch die kindliche Unschuld und vor allem das kindliche Unwissen erschlossen, was das Potential einer ideologischen Polarisierung durch die Hauptfigur von vornherein kategorisch ausklammert. Zwar nimmt Moncho das Geschehen um sich wahr, hat aber zu wenig politisches Verständnis, um die Ereignisse für sich zu deuten und eine Seite einzunehmen. Insbesondere vor dem Hintergrund der noch vorhandenen Erinnerungen an die späte Zweite Republik und den Ausbruch des Bürgerkriegs ist die Protagonistenwahl interessant. So ist davon auszugehen, dass die meisten der in den 1990ern noch lebenden Zeitzeugen diese historischen Ereignisse tatsächlich aus der Kinderperspektive miterlebt haben und sich somit in Moncho wiederfinden konnten.

Anknüpfend an das 1976er Familienmelodrama *Las largas vacaciones de 36*, liegt der Fokus auch hier auf den Erfahrungen des Kindes und somit auf der privaten Sphäre. Passend dazu betonte Cuerda selbst, er mache keine Filme über den Bürgerkrieg, sondern über menschliche Schicksale (HAMDORF, 2010, S. 222). Diese menschlichen Schicksale, die er mit *La lengua de las mariposas* filmisch inszeniert, sind zu einem gewissen Grad enthistorisiert und entpolitisiert; dennoch weist die Handlung regelmäßige Referenzen auf die faktischen Zeugnisse und die ideologische Spaltung auf: Nach dem Besuch der Messe zum Beispiel thematisiert man die aktuellen politischen Unruhen in Spanien, konkret das Anzünden von Kirchen in Barcelona. Monchos Mutter – Ehefrau eines offenkundigen Republikanhängers – ist davon überzeugt, dass Republikaner keine Kirchen abbrennen

würden (*mariposas* 00:17:09). Der örtliche *Cacique*², Don Avelino, dagegen äußert im Gespräch mit zwei weiteren Männern, darunter auch ein Priester, dass er für diese Aufstände eine Lösung parat habe, und zwar: „Plantarse en Madrid y darle fuego“ (*mariposas* 00:17:26). Damit antizipiert die Figur des Don Avelino als Stellvertreter der Faschisten bereits die illegitime Einnahme Madrids durch die Putschisten, welche Franco 1939 gelang und den Spanischen Bürgerkrieg beendete. Der *Cacique* bemüht sich nicht einmal, die Abneigung, die er für die republikstreuen Instanzen im Dorf – den Bürgermeister und Don Gregorio – und ihre Ansichten hegt, zu verbergen. So verlässt er bei der Pensionierung Don Gregorios überstürzt mit seinem Sohn den Raum, als der Lehrer beginnt, die Freiheit zu lobpreisen (*mariposas* 01:08:30). Die Blicke, die er zuvor mit dem örtlichen Anführer der Guardia Civil und dem Priester austauscht, weisen darauf hin, dass diese eine ähnlich negative Meinung von Don Gregorios Idealen haben. An dieser Stelle wurden historische Fakten in die Fiktion verwoben, indem die Allianz zwischen Faschisten, Guardia Civil und der Kirche beinahe explizit Erwähnung findet.

Im krassen Gegensatz dazu steht Don Gregorio, dessen Auffassung von Bildung und Erziehung mit der Zweiten Republik und ihren Idealen assoziiert wird - und das, obwohl er nie, weder innerhalb noch außerhalb des Klassenraumes, überhaupt seine ideologischen Überzeugungen explizit mitteilt (GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, 2008, S. 225). Caroline Rothauge geht gar soweit, seine Figur als Allegorie für die von der Zweiten Republik angestrebten Modernisierungsprozesse im spanischen Staat zu interpretieren, die mit dem Ausbruch des Bürgerkriegs und Don Gregorios Verhaftung in *La lengua de las mariposas* ihr jähes Ende fanden (ROTHAUGE, 2014, S. 87). Denn er wird am Ende des Films Opfer der aufständischen Säuberungen, die auch in der historischen Realität des Spanischen Bürgerkriegs insbesondere diejenigen liquidierten, die für kulturellen Wandel standen, allen voran progressive Lehrer und Intellektuelle (GRAHAM, 2005, S. 29).

Nachdem im Radio verkündet wird, dass der Krieg in Afrika ausgebrochen sei (historisch lässt sich dies auf den 17. Juli 1936 datieren), beginnt Monchos Mutter, all das einzusammeln und zu verbrennen, was sie und ihre Familie als republikstreu entlarven könnte – Banner, Zeitschriften und vor allem den Parteiausweis ihres Mannes (*mariposas* 01:19:10). Sie bläut ihren Söhnen ein: „Si alguien os pregunta, vosotros decid que papá nunca ha hablado mal de los curas, y que nunca ha sido republicano“ (*mariposas*

² Der Begriff des *Cacique* bezeichnet hier jemanden, der in einer Gemeinschaft missbräuchliche Macht ausübt und dabei entgegen den demokratisch gewählten Autoritäten handelt, so u. a. in Form von Bestechung und Erpressung. In diesem Fall ist Don Avelino gemeint, der in einer Szene Don Gregorio mit zwei Kapaunen zu korrumpieren versucht, damit sein Sohn in der Schule mehr lernt.

01:20:05). In dem Wissen, dass Don Gregorio als progressiv-liberaler Lehrer, dem Cacique, Klerus und Guardia Civil nicht wohlgesonnen sind, ins Kreuzfeuer geraten wird, erklärt sie ihrem Jüngsten, dass sein Vater dem befreundeten Lehrer keinen Anzug geschneidert habe, und lässt ihn, der die Situation aufgrund seines zarten Alters nicht erfassen kann, ihren Satz wortwörtlich wiedergeben (*mariposas* 01:20:05). In einer der darauffolgenden Nächte beobachtet Moncho vom Schlafzimmerfenster aus, wie mehrere Männer gewaltsam aus ihren Häusern gezerrt und weggebracht werden (*mariposas* 01:22:36). Besonders auffällig ist an dieser Szene die Inszenierung vom Unwissen des Kinderprotagonisten. Hat er sonst in vielen Situationen die Möglichkeit, entweder bei seinem großen Bruder Andrés, bei seinen Eltern oder aber bei Don Gregorio Unverstandenes zu erfragen, sitzt er nun allein am Fenster, sodass das Geschehene nicht erklärt, sondern lediglich visuell und auditiv wahrgenommen wird. Auch der Folgetag scheint nicht zu Monchos Aufklärung über die Ereignisse beizutragen. Nach der Kirchenmesse sind viele Menschen auf dem Dorfplatz versammelt, als Blauhemden mit einem Wagen vorfahren, mit dem Hitlergruß salutieren und beginnen, die nachts Verhafteten aus dem Gefängnis zu holen und zum Abtransport aufzuladen (*mariposas* 01:23:45). Die zentralen Figuren dieser Gefangenengruppe sind der Wirt Roque, bei dem sich die Gruppe der Republikstreuen regelmäßig zum Hören der Radionachrichten versammelt hatte, der demokratisch gewählte Bürgermeister und Don Gregorio. Während die Männer abgeführt werden, beginnt einer der aufständischen Kämpfer, sie aus den Reihen der Umstehenden heraus als „Traidores! Rojos! Hijos de puta!“ (*mariposas* 01:25:00) zu beschimpfen. Die erste, die in die faschistische Hetze einsteigt, ist Monchos von Angst um ihre Familie ergriffene Mutter, die unter dem ehernen Blick Don Avelinos beginnt, auch ihren Mann anzustiften. Dieser sieht sich gezwungen, in die Hasstiraden gegen seine eigentlichen Freunde und republikanischen Parteigenossen einzustimmen, ist dabei jedoch den Tränen nahe. Als dann noch Don Gregorio aus der Tür des Gefängnisses heraustritt und Monchos Familie passiert, schreit der Vater ihn weinend und mit schmerzverzerrtem Gesicht an: „Asesino! Anarquista! Bastardo! Cabrón! Hijo de Puta!“ (*mariposas* 01:25:48–01:26:35). Dieser tragisch inszenierte Seitenwechsel eines überzeugten Republikaners, die Kollaboration mit den eigentlichen Gegnern, ist stark an die historischen Zeugnisse angelehnt – so konstatiert Graham unabhängig vom Film:

People in villages and small towns who had entertained vague Republican sympathies suddenly felt compelled to align themselves publicly with the new rebel authorities in order to protect their families, even if this sometimes meant betraying friendships and personal allegiances (GRAHAM, 2005, S. 23).

Auf die eindringliche Aufforderung seiner Mutter beginnt zuletzt auch Moncho, seinen geschätzten Lehrer anzuschreien, bezeichnet ihn als „Ateo! Rojo! Rojo!“ (*mariposas* 01:27:15). Anschließend rennt er mit den anderen Kindern Steine werfend und Beleidigungen brüllend hinter dem Lastwagen mit den Gefangenen her. Dass Moncho dabei eigentlich die Bedeutung der Situation gar nicht zu erfassen vermag und von fälschlich konstruiertem Hass ergriffen wird, zeigt sich spätestens in dem Moment, als sich unter die nachgeahmten Beschimpfungen biologische Bezeichnungen³ mischen, die der kleine Junge einst von Don Gregorio gelernt hat.

Auch wenn der historische Rahmen meist nur am Rande in den Handlungsstrang von *La lengua de las mariposas* eindringt, so tritt doch durch diese überaus tragische Schlusszene eine recht unmissverständliche Schuldzuweisung zutage. Abweichend von den bis dahin verfolgten Thesen – *todos fuimos culpables* als Transitionsmotto und *todos fuimos víctimas* als die ab den 1990ern in Erinnerungsmedien bevorzugte Variante – ergibt sich aus dem Film ein Mittelweg, der eben nicht der vielkritisierten Symmetrie von Opferrhetorik und Kollektivschuld unterliegt. Gleichzeitig findet eine Loslösung von der pauschalisierenden Schwarz-Weiß-Sicht statt, die sämtliche Kollaborateure der Putschisten mit diesen auf eine Stufe stellt. Vielmehr bietet *La lengua de las mariposas* eine dreistufige Alternative, die auch diejenigen als Opfer anerkennt, die aus Angst die Aufständischen unterstützten und somit selbst zu Täter:innen wurden. Die erste im Film herausgestellte Gruppe ist die der Täter:innen, darunter die Blauhemden und Don Avelino. An ihrer Schuld und ihren schlechten Absichten ist nicht zu zweifeln, wie auch Caroline Rothauge hervorhebt, indem sie subsumiert, dass der Film aus der üblichen Kollektivschuldperspektive auf den Ursprung des Bürgerkriegs ausbreche und die Verantwortlichen vergleichsweise deutlich ins Licht rücke (ROTHAUGE, 2014, S. 96). Zweitens ist die Gruppe der ‚reinen‘ Opfer zu nennen. Sie umfasst diejenigen, die für ihre Überzeugungen und Loyalität zur demokratisch gewählten Regierung der Zweiten Republik um ihr Leben fürchten müssen, darunter auch den Wirt Roque, in dessen Gaststätte sich die Republikstreuen regelmäßig versammelten⁴, den Bürgermeister und Don Gregorio. Zuletzt bleiben nun die bereits angesprochenen Opfertäter:innen, welche aus Angst zu Kollaborateuren der Putschisten und Verräter:innen ihrer Kameraden werden. Dieser Gruppe ist Monchos Familie zuzuordnen, allen voran der Protagonist und Perspektivträger selbst, der als kleiner Junge die Situation nicht annähernd

³ Moncho ‚diffamiert‘ Don Gregorio als „Tilonorrinco“ (dt. Laubenvogel) und „Espiritrompa“ (dt. Saugrüssel).

⁴ Zu dieser Opfergruppe ist außerdem Roques Familie zu zählen, der er vor dem Abtransport von den Blauhemden entrissen wird. Dies schließt seine Frau, seine Tochter und Monchos besten Freund Roque Junior ein, die im Gegensatz zu Monchos Familie auch nicht mit den Aufständischen kollaborieren.

begreift und durch fälschlich konstruierten Hass zum Täter wird. Er stellt die „Inkarnation des Durchschnittsspaniers [dar], der ohne eigenes Verschulden zum Opfer nicht näher spezifizierter ‚äußerer Umstände‘ wurde, die plötzlich über ihn hinwegfegen“ (ROTHAUGE, 2014, S. 306).

Fazit

Der behandelte Film ebenso wie seine Literaturgrundlage entstanden in den 1990er Jahren, nachdem der Pakt des Schweigens im politischen Diskurs gebrochen worden war. Dieser Umstand, gepaart mit der damaligen Tendenz westlicher Kulturen, sich ihrer Vergangenheit zuzuwenden, veranlasste mehr und mehr spanische Filmemacher:innen dazu, den Bürgerkrieg und die nachfolgende Diktatur in ihren Produktionen zu thematisieren. Typischerweise geschah diese Thematisierung eher subtil, indem man die historischen Fakten in eine fiktionale, auf dem erinnerten Erlebnismaterial aufgebaute Erzählung einbettete und die explizite Darstellung von Krieg und der damit einhergehenden Gewalt vermied. Stattdessen bediente man sich insbesondere am Genre des Melodramas, welches in der Kleinstadt oder in der Familie spielt und vor allem die private Sphäre in den Fokus nimmt. Auf diese Weise war es möglich, über die filmischen Inszenierungen und ihre Figuren jahrzehntelang verdrängten Erinnerungen eine Stimme zu verleihen. Um im Kontext einer so sensiblen Vergangenheit nicht übermäßig zu polarisieren, wurde die fiktionale Welt vermehrt durch Kinderaugen porträtiert. Dies schuf einen harmloseren, weniger urteilenden Blick auf die dargestellten Ereignisse und ihre Initiatoren und stellte gleichzeitig eine geringere emotionale Distanz zum Geschehen und dem Gefühlsleben des Protagonisten her, was vor allem insofern bedeutsam ist, als ein Großteil der in den 90er Jahren noch lebenden Zeitzeugen den Ausbruch des Bürgerkriegs tatsächlich als Kind erfahren und entsprechend aus einer ähnlichen Perspektive erlebt haben.

Die angeführten Merkmale treffen ausnahmslos auch auf *La lengua de las mariposas* zu, womit ihm durchaus ein repräsentativer Charakter für kinematographische Bürgerkriegsfiktion aus den 1990er Jahren attestiert werden kann. In einem wesentlichen Punkt aber unterscheidet der Film sich maßgeblich von anderen Produktionen seiner Zeit: Er schließt weder an das Narrativ der Kollektivschuld noch an eine häufig aus weniger konservativen Lagern verfolgte Opferrhetorik an, sondern eröffnet eine dreistufige Alternative zur herkömmlichen Schuldverteilung, welche neben ‚reinen‘ Täter:innen und ‚reinen‘ Opfern auch Opfertäter:innen berücksichtigt – diejenigen, die nicht aus freien Stücken gegen ihre Gesinnung gehandelt, vielleicht sogar geliebte Menschen verraten haben, sondern sich unter den gegebenen Umständen dazu gezwungen sahen.

Quelle

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. *Presencia y ausencia de la guerra civil y del franquismo en la democracia española. Reflexiones en torno a la articulación y ruptura del 'pacto de silencio'*.

Em: **Guerra Civil. Mito y Memoria**, editado por Aróstegui, Julio & Godichean, François, 245–293, Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, S.A, 2006.

ARÓSTEGUI, Julio. *Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil*.

Em: **Guerra Civil. Mito y Memoria**, editado por Aróstegui, Julio & Godichean, François, 57–92, Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, S.A., 2006.

BERNECKER, Walther L. *Spaniens Übergang von der Diktatur zur Demokratie – ein Erfolgsmodell?* Em: *Cervantes* 16, 2004.

BERNECKER, Walther L. *Memorias históricas en España. Debates y desarrollos recientes*. Em: **Debates sobre la memoria histórica en España. Beiträge zu Geschichte, Literatur und Didaktik**, editado por Altmann, Werner, Bernecker, Walther L. & Vences, Ursula, 15–40, Berlin: Walter Frey, 2009.

BRAUN, Michael. *Wem gehört die Geschichte? Erinnerungskultur in Literatur und Film*. Sankt Augustin/Berlin: Aschendorff, 2010.

CUERDA, José Luis (realização). *La lengua de las mariposas*. Espanha, 1999.

FAULSTICH, Werner. *Grundkurs Filmanalyse*. Munique: Fink, 2002.

GARCÍA, Yago. *Por Qué Odiamos Las Películas Sobre La Guerra Civil?* Em: *Cinemanía* 12.06.2013 <http://cinemanía.es/noticias-de-cine/por-que-odiamos-las-peliculas-sobre-la-guerra-civil>. Acesso em 4 Jan. 2020.

GÓMEZ LÓPEZ-QUINONES, Antonio. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Em: *Estudios de Cultura de España*, vol. 10, Francoforte do Meno/Madrid: Iberoamericana, 2008.

GRAHAM, Helen. *The Spanish Civil War. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

HAMDORF, Wolfgang Martin. *Film und Spanienkrieg zwischen Archivmaterial und Ausstattungskino*. Em: *Fliegerträume und spanische Erde: Der Spanische Bürgerkrieg im Film*, editado por Hamdorf, Wolfgang Martin & López Rubio, Clara, 41–83, Marburgo: Schüren, 2010.

HÜNECKE, Silke. *Überwindung des Schweigens. Verdrängte Geschichte, politische Repression und Kollektives Trauma als Gegenstand der Arbeit der erinnerungspolitischen Bewegung im spanischen Staat*. Münster: edition assemblage, 2015.

IGUARTA, Juanjo & PAEZ, Darío. **Art and Remembering Traumatic Collective Events. The Case of Spanish Civil War.** Em: *Collective Memory of Political Events*, editado por Pennebaker, James, Paez, Darío & Rim, Bernard, 79–101, Mahwah: Taylor & Francis, 1997.

JÜNKE, Claudia. **Erinnerung – Mythos – Medialität. Der Spanische Bürgerkrieg im aktuellen Roman und Spielfilm in Spanien.** Studienreihe Romania, vol. 26, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2012.

LOUGH, Francis. **La lengua de las mariposas: Symbolism and Nostalgia in an Ideological Context.** Em: *Symbolism. An International Annual of Critical Aesthetics*, editado por Ahrens, Rüdiger & Stierstorfer, Klaus, 149–168, Nova York: AMS Press, 2007.

MACHER, Julia. **Der Spanische Bürgerkrieg im Film der Transición.** Em: *Fliegerträume und spanische Erde: Der Spanische Bürgerkrieg im Film*, editado por Hamdorf, Wolfgang Martin & López Rubio, Clara, 179–192, Marburgo: Schüren, 2010.

MARCOS, José & SÁNCHEZ, Pedro. **La España actual es fruto del perdón, pero no puede ser producto del olvido.** Em: *El País* 24.10.2019 https://elpais.com/politica/2019/10/24/actualidad/1571919877_099051.html. Acesso em 5 Jan. 2020.

ROTHAUGE, Caroline. **Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen.** Formen der Erinnerung, vol. 54, Göttinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 2014.

SONDERGELD, Birgit. **Spanische Erinnerungskultur. Die Assmann'sche Theorie des kulturellen Gedächtnisses und der Bürgerkrieg 1936–39.** Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010.

UTRERA MACÍAS, Rafael. **Raza. Novela de Jaime de Andrade, pseudónimo de Francisco Franco.** In: *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 21, 213–230, 2009.

ZURRO, Javier & AMENÁBAR, Alejandro. **El fantasma de Franco flota hoy entre nosotros.** Em: *El Español* 22.09.2019 https://www.elspanol.com/cultura/cine/20190922/alejandro-amenabar-fantasma-franco-flota-hoy/430957056_0.html. Acesso em 28 Abril 2025.