

Susanne Schlünder

Film und Erinnerungsbildung: Konrad Wolf und der Spanische Bürgerkrieg

Die Rezeption des Spanischen Bürgerkriegs in der DDR lässt sich als Zusammenspiel teilweise gegenläufiger Mechanismen der Erinnerungsbildung beschreiben, deren Pole offiziell-dogmatischer Memoriadiskurse einer- und inoffiziell-heterodoxer Erinnerungs(re)konstruktion andererseits darstellen (McLellan 2004). Der folgende Beitrag geht der ästhetischen Produktivität dieses Spannungsfeldes nach, wobei er besonderes Augenmerk auf die Funktion der unterschiedlichen Medien für diese Erinnerungsbildung legt. Denn bereits ein kursorischer Blick auf verschiedene Phasen dieser Memorisierung in der Sowjetischen Besatzungszone, 20 Jahre nach Kriegsbeginn sowie vor und nach der II. Bitterfelder Konferenz 1964 und dem 11. Plenum des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) zeigt, dass sich Medienkonjunkturen abzeichnen, die nach der Nutzung spezifischer medialer Effekte innerhalb dieses Prozesses fragen lassen. Die feststellbaren intermedialen Überlagerungen und medialen Wechselwirkungen werfen die bislang nur im Ansatz bedachte Frage nach dem je spezifischen mnemotechnischen Potential der beteiligten Medien auf (Bannasch/Holm 2005a: 6), das in theoretischen Entwürfen zur Gedächtnisforschung zunehmend Berücksichtigung findet (ErlI 2005: 123-142; Esposito 2002).

Am Beispiel der filmischen Bearbeitung des Spanienkriegs durch Konrad Wolf geht der folgende Beitrag diesen Fragen nach und zeigt auf, in welchem Maße die durchaus spannungsreiche Auseinandersetzung des Präsidenten der Akademie der Künste der DDR mit den Vorgaben des institutionell-ideologischen Antifaschismusdiskurses ästhetisch produktiv wird und dabei eine Intermedialität aussetzt, die die mnemotechnische Spezifität der eingesetzten Medien nutzt.

1. Medienkonjunkturen und Erinnerungspolitik

In der Auseinandersetzung mit dem Bürgerkrieg, wie sie in der sowjetischen Besatzungszone und anschließend in der Deutschen Demokratischen Republik stattfindet, lassen sich bestimmte Grundtendenzen erkennen, die den Rückschluss auf die Existenz von Konjunkturen einzelner Medien erlauben. Wenn in der frühen Bearbeitung des Themas autobiographische Rückblicke verschiedener Schriftsteller wie Ludwig Renn, Willi Bredel, Eduard Claudius oder Hans Marchwitza und Kommemorationsriten wie die Verleihung der Beimler-Medaille eine wichtige Rolle spielen, kommen dabei zwei Faktoren zum Tragen, die für die institutionalisierte Erinnerungspolitik von Bedeutung sind: Während die Texte – trotz zum Teil massiver redaktioneller Eingriffe wie im Falle Renns (Drommer 2009) – durch die Augenzeugenschaft ihrer Verfasser eine Authentifizierung erfahren und ein schriftlich fixiertes Erinnern für die Rezeption durch den Einzelnen verfügbar machen, betont die institutionalisierte Ehrung der Interbrigadisten, ebenso wie die öffentliche Darbietung von Spanienliedern, ein demgegenüber kollektives, gleichwohl zunehmend ritualisiertes Gedenken.

Ein filmisches Erinnern setzt – ähnlich wie die malerische Bearbeitung des Themas (Feist 1989; 2009) – erst mit dem 20. Jahrestag des Kriegsausbruchs in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre ein und zeigt einen erinnerungskulturellen und -politischen Wandel an, der in offenbarem Zusammenhang zu zwei Faktoren steht: 1. zur Funktion, die die Vermittlung des Spanischen Bürgerkrieges im Rahmen des Antifaschismus-Diskurses besitzt; 2. zur mnemotechnischen Spezifität des Mediums Film. Deutlich wird beides anhand des viel beachteten Werks *Fünf Patronenhülsen* (1960, Drehbuch: Walter Gorrish; Regie: Frank Beyer), das neben den Spielfilmen *Mich dürstet* (1956, Drehbuch: Walter Gorrish; Regie: Karl Paryla), *Wo Du hin gehst* (1957, Drehbuch: Eduard Claudius, Kurt Maetzig; Regie: Martin Hellberg) und dem Kompilationsfilm *Unbändiges Spanien* (1962) von Jeanne und Kurt Stern, der Joris Ivens' Dokumentarfilm *Spanish Earth* von 1937 integriert, in dieser Zeit entsteht. So entspricht Beyers Film den gewandelten Bedürfnissen und ästhetischen Ansprüchen, die an eine Vergegenwärtigung des Spanischen Bürgerkriegs im Rahmen des

Antifaschismus-Diskurses in der DDR der beginnenden 1960er Jahre gestellt werden.

Der *plot* von den fünf Interbrigadisten, die von ihrem sterbenden Kommandeur den Auftrag erhalten, eine in fünf Patronenhülsen versteckte, kriegsstrategisch entscheidende Nachricht durch die feindlichen Linien zu dem im Rückzug befindlichen Bataillon zu schmuggeln, hält konkrete Verhaltensdirektiven für den zeitgenössischen DDR-Zuschauer bereit. Denn wenn die vier überlebenden Kämpfer am Ende des Films feststellen, was der Rezipient bereits zu Beginn erfährt, dass nämlich die tatsächliche Nachricht lautet "Bleibt zusammen, dann werdet ihr leben", ist das ein direkter Aufruf zu Solidarität und Loyalität und ein Votum für Selbstdisziplin, Leidensfähigkeit und Opferbereitschaft sowohl des Einzelnen als auch der Gruppe (Deines 2005: 436; Le Vert 1995: 168). Am Vorabend des Mauerbaus spielt *Fünf Patronenhülsen* den antifaschistischen Widerstand vor der Kulisse des Spanienkriegs parabelhaft durch und gibt dabei eine verpflichtende ethisch-moralische Maxime aus, der zufolge die uneingeschränkte Solidarität fordert, Entbehrungen auf sich zu nehmen – im Film ist es der Durst, in der Gegenwart die Mangelwirtschaft. Indem diese uneingeschränkte Solidarität in einen internationalen Kontext gestellt – die beteiligten Brigadisten stammen aus Deutschland, Frankreich, Polen, Spanien und der Sowjetunion – und der Spanienkrieg als Klassenkampf inszeniert wird, wird der aus seinem spezifischen historischen Kontext herausgelöste Bürgerkrieg funktionalisiert: Wer die gemeinsame Sache, d.h. letztlich den Kampf gegen den Faschismus, verrät, dem droht der Untergang – der Film exemplifiziert dies nicht zufällig am Beispiel des Franzosen, der sich allein auf den Weg zu einem Brunnen macht und folgerichtig von Frankisten erschossen wird.

In dem Maße, wie der Film auf die Vermittlung dieser "Botschaft" hin gelesen werden kann, öffnet er sich ästhetische Spielräume, wie etwa den Bruch mit einer zu Formeln erstarrten Filmsprache, die nach dem Scheitern des Bitterfelder Wegs 1964 zunehmend verschlossen scheinen. Es ist kein Zufall, dass Wolf in eben dieser Phase den Bürgerkriegsfilm Beyers als eine der wichtigsten DDR-Produktionen bezeichnet, um gleichzeitig über filmästhetische Mittel und Wege nachzudenken, mit denen er den Zuschauer emotional involvieren kann, ohne gleichzeitig das Distanzpostulat des sozialistischen Realismus zu

verletzen (Wolf 1982b). Unter erinnerungskulturellen Gesichtspunkten ist dies aufschlussreich, weil der Film die eigene Qualität als Speichermedium nutzt und den performativen Charakter, den er auf Grund seiner Aufführungssituation besitzt, ausspielt: Wenn in der Rahmenhandlung Ernst Buschs Lied *Am Rio Jarama* intoniert wird, zielt das auf eine Identifikation zwischen Publikum und filmisch repräsentierten Spanienkämpfern. Für Konrad Wolf birgt dies Implikationen vor allem hinsichtlich einer Vergegenwärtigung von Vergangenen, die sich in der Wahl seiner Stoffe und in seinen theoretischen Reflexionen spiegelt.

2. Der “Anwesenheitseffekt” als Filmstrategie

Betrachtet man Wolfs Kinofilme im Überblick – insbesondere *Lissy* (1957), *Sterne* (1959), die Verfilmung des Friedrich-Wolf-Dramas *Professor Mamlock* (1961) und *Ich war neunzehn* (1968) – so bietet es sich an, die Antifaschismus-Thematik als zentralen Nexus anzusehen, wie auch seine Äußerungen zur Bedeutung des Themas nahe legen:

Da sich unser Volk nicht entscheidend aus eigener Kraft befreit hat, mußte dieser Befreiungsprozeß hauptsächlich auf geistiger Ebene nach 1945 durchgeführt werden; ein Prozeß, der sich besonders intensiv im ersten Jahrzehnt vollzog, aber meines Erachtens eben noch bis heute und über den heutigen Stichtag hinaus geführt werden muß. [...] Ich finde, daß in den Erfolgen der antifaschistischen Thematik eben auch eine der wichtigsten Grundlagen unseres Heute liegt, unseres Gefühls für Realität, für Realismus und Gegenwart im weitesten Sinne. [...] Der Grund dafür, daß diese Filme [mit antifaschistischer Thematik, S. S.] so erfolgreich waren, besteht andererseits darin, daß sich in ihnen die große innere Erregung und Energie des Künstlers mit den Erlebnissen und dem großen geistigen und emotionalen Prozeß des Volkes deckte (Wolf 1982a: 251-52).

Die Überlegungen Wolfs spiegeln den allgemein bekannten Zusammenhang von Antifaschismus-Diskurs und parteistaatlichem Legitimationsdruck und das Bestreben, über das Gedenken an den antifaschistischen Widerstand eine innere Anteilnahme und einen kathartischen Effekt zu erzielen, die die nötige Kampfbereitschaft aktivieren bzw. wach halten. Die Frage, wie sich dieser Empathieeffekt erzielen lässt, ist zentraler Gegenstand der film- und rezeptionsästhetischen Reflexionen Wolfs, wie ein Gespräch mit der Redaktion der *Filmwissenschaftlichen Mitteilungen* nach der gescheiterten II. Bitterfelder

Konferenz 1964 zeigt, also vor dem sogenannten “Kahlschlag” des 11. Plenums des Zentralkomitee der SED, bei dem 1965 u.a. Wolf Biermann, Heiner Müller, Volker Braun und Stefan Heym öffentlich angeprangert werden. Hier plädiert Wolf für den Einsatz innovativer Aufnahmetechniken, etwa leichter Handkameras und Beleuchtungsapparaturen sowie den Pilotton, fordert aber auch neue Wiedergabeverfahren wie Breitbildverfahren und Stereophonie, um den Kinoszauer stärker zu involvieren.

Damit verfolgt er – freilich unter anderen ideologischen und politischen Maßgaben – ganz ähnliche künstlerische Zielsetzungen wie etwa die französischen Regisseure der *Nouvelle Vague*, deren Filme Wolf zu den beeindruckendsten “kapitalistischen” Produktionen der vergangenen Jahre zählt; namentlich erwähnt er Truffauts *Les 400 coups* (1959) und Resnais’ *Hiroshima mon amour* (1959), neben Fellinis *Otto e mezzo* (1962) und neorealistischen Werken wie De Sicas *Ladri di biciclette* (1948) und Bardems *Calle Mayor* (1956). Die genannten Filme – und hierauf scheint es Wolf auch in seiner eigenen Arbeit zu gehen – lösen mit neuen ästhetischen und experimentellen Verfahren, die sich im Fall der *Nouvelle Vague* innovativen Techniken verdanken, das alltagsferne und lebensfremde Kintopp ab.¹

Wenn Wolf in diesem Kontext formuliert: “Nicht noch so richtige ideologische Thesen, sondern *filmisch erzählbare Geschichten* sollten Grundlagen der philosophischen Tiefe unserer Filme sein” (Wolf 1982b: 243), begegnet er damit der schon länger geäußerten Forderung nach einer neuen Filmsprache, die endgültig mit dem “formelhaften und didaktischen Schematismus” in der Behandlung antifaschistischer Themen bricht. Gegen denselben war bereits Frank Beyer mit *Fünf Patronenhülsen* explizit angetreten, wie er auf einer Filmkonferenz 1961 in Sofia betont (Deines 2005: 441). Es wird deutlich, dass Wolf einen Balanceakt vornimmt, indem er für neue Wiedergabeverfahren als “Technik zur Steigerung des ‘Anwesenheitseffektes’ des Zuschauers” eintritt, da es ihm darum geht, die massenmediale Seite des Films didaktisch zu nutzen und das Publikum emotional anzusprechen, sich zugleich aber nicht dem Subjektivismusvorwurf aussetzen

1 Andersnorts grenzt er sich freilich von der *Nouvelle Vague* ab, hält sie für überschätzt und oberflächlich (Wolf 1989b: 59-60).

darf, den eine dem sozialistischen Realismus verpflichtete Kunstform vermeiden muss.

Dieses grundlegende Spannungsfeld schlägt sich auch in seinen Filmen nieder, wie der 1971 erschienene *Goya*-Film zeigt, den der Beitrag im Folgenden fokussieren wird:

Diese scheinbar unüberbrückbare Kluft zwischen der Massenwirksamkeit des Kinofilms und des Films, der höhere, geistig-philosophische Ansprüche stellt, ist ein Problem, das uns auch während der Arbeit an „Goya“ sehr bewegt hat. Denn Massenwirksamkeit scheint identisch zu sein mit seichter Unterhaltung, der anspruchsvolle Film mit leeren Kinos. Diese Situation ließ mir in den letzten Jahren keine Ruhe und war einer der Beweggründe, „Goya“ zu verfilmen. Der Stoff schien mir für den Versuch, diese Kluft sinnvoll zu überbrücken, besonders geeignet. Das war ein konzeptionelles Anliegen (Wolf 1985: 152).

Dem Einwand Manfred Wekwerths, in diesem Film zu sehr auf die Empathie des Kinogängers gesetzt zu haben, widerspricht er dementsprechend:

Es ist nicht nur legitim, sondern auch notwendig, den Zuschauer von einer objektiven Haltung dem Geschehen und dem Helden gegenüber zur Identifikation, in diesem Falle mit Goya zu führen, ihn zum Schluß so subjektiv wie möglich auf Goyas Empfindung und Haltung einzustellen, weil er sonst nicht das Verständnis und die Emotion aufbringt, die unerlässlich sind, um die Bilder als Farbelemente zu verstehen (Wolf 1982c: 87).

Die filmischen Authentifizierungsstrategien, die Wolf in Übereinstimmung mit dieser Zielsetzung verwirklicht, werde ich später analysieren. Hier sei festgehalten, dass es ihm als Regisseur darauf ankommt, das Potential des Mediums auszuschöpfen, das er an anderer Stelle als „Fähigkeit, [bestimmt] die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Licht menschlicher Erlebnisse bildhaft zu machen“ bezeichnet (Wolf 1982d: 259).

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen erscheint es nur konsequent, dass Wolf selbst die strenge Unterscheidung von „faktografischem“ und „fiktionalem“ Erzählen in dem autobiographischen Film *Ich war neunzehn* (1968) aufgibt, um die Wechselwirkung beider produktiv zu machen, um eine – wie er sagt – möglichst authentische Geschichte zu erzählen (Wolf (1982e)). Er hebt damit eine Unterscheidung auf, die bereits den frühen Sozialismus in der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken (UdSSR) in Anhänger des „faktografischen“ Filmkonzepts Dziga Vertovs und des sogenannten „fiktional-

len” Eisensteins gespalten hatte (Nau/Mez/Trempenau o.J. [1974]: 32). Bereits Sergej Tretjakow, dem es, ähnlich wie später dem Absolventen der Moskauer Filmhochschule Wolf, um eine Verbindung von Authentizität und Emotionalität geht, versucht eine Vermittlung beider Positionen im Rückgriff auf den von Vertov betonten Aspekt der Chronik und die von Eisenstein eingeführte Montage der Attraktionen² (Kaue/Lichtenstein 1967: 119, 121). Wolf kann sich als Zuschauer des *Panzerkreuzer Potemkin* der Wirkung der filmischen Mittel Eisensteins auch nach unzähligen Relektüren kaum entziehen –

[...] ich mußte mich immer mit Gewalt dazu zwingen, in den Vorführungen meine Aufmerksamkeit auf die formale Meisterschaft, auf die Frage des “Wie” zu lenken. [...] Es war so, daß ich mich stets direkt in den Strudel der Ereignisse dieses Films hineingezogen fühlte (Wolf 1989: 108)

und will diese Mittel in *Goya* fruchtbar machen.

3. Konrad Wolf und das Spanienthema

Wolfs filmische Auseinandersetzung mit dem Spanienkrieg erfolgt – anders als diejenige Beyers, der den Bürgerkrieg zum Thema eines eigenen Films gemacht hatte – vorwiegend indirekt: *Ich war neunzehn* enthält eine aufschlussreiche Sequenz über einen kurz vor Kriegsende von Sowjetsoldaten befreiten Antifaschisten, hinter dem man einen ehemaligen Spanienkämpfer vermuten kann, der so gar nicht dem in der DDR propagierten Bild vom heroischen Interbrigadisten entspricht (Münz-Koenen 2009); *Goya* enthält Passagen, die sich bei genauerem Hinsehen als eine Überblendung von Bildeindrücken und -imaginationen erweisen, die den spanischen Unabhängigkeitskrieg gegen Napoleon und den Bürgerkrieg betreffen und Teil vier der Fernsehreihe *Busch singt* bietet eine Montage historischer Aufnahmen aus dem Spanischen Bürgerkrieg und zeitgenössischer Dokumentationen und Interviews mit Zeitzeugen, die von der Musik Ernst Buschs unterlegt ist. Allen Bearbeitungen scheint dabei eines gemeinsam: Sie überschreiten Filmgenres, indem sie die Grenzen zwischen Dokumentar-

2 Das frühe, auf das Theater bezogene Montagekonzept der Attraktionsmontage lässt sich folgendermaßen definieren: “Die Wahl der Mittel bezieht sich auf die gewünschte Reaktion des Zuschauers, der mit zu diesem Zweck ausgewählten Mitteln der Inszenierung zu einem Erkenntnisprozeß provoziert werden sollte” (Rother 1997: 23).

und Spielfilm mit einer ausgeklügelten Schnitttechnik verwischen (*Ich war neunzehn, Busch singt*), den Medienwechsel vom Tafelbild zum *tableau vivant* vornehmen (*Goya, Busch singt*) und – dies gilt für alle drei Filmarbeiten – dabei u.a. durch den Einsatz der Tonspur auf das Moment der Vergegenwärtigung setzen. In den genannten Arbeiten stellt die Bürgerkriegs-Thematik ein Faszinationspotential bereit, das Wolf mit der Strategie des Anwesenheitseffektes verbindet, um für den Kampf gegen den Antifaschismus zu sensibilisieren, ohne sich der parteistaatlichen Doktrin unterzuordnen, deren Funktionsmechanismen er bisweilen kritisch unterläuft. Wie weit seine Reflexion der spezifischen Materialität des Mediums und dessen Wirkungsästhetik dabei geht, mag eine Begebenheit auf dem X. Parteitag der SED illustrieren: Nachdem ihn die Delegierten in das Zentralkomitee der Partei wählen, spielt er ihnen im Anschluss an seine Rede eine Aufnahme des von Ernst Busch gesungenen Thälmannliedes auf einer zerkratzten Schallplatte aus der Zeit des Spanischen Bürgerkrieges vor (Wolf 1989b: 338-339).

Das starke Faszinationspotential, das diese Bearbeitungen bezeugen, weist auf die lebensweltliche Präsenz zurück, die der Krieg für den in Moskau aufwachsenden Wolf besaß: Bereits dort, im Kreis der in die Sowjetunion emigrierten Kommunisten, erfährt dieser Krieg jene Deutung, die noch in den späteren Filmen nachklingt. Deutlich machen dies nachgelassene Aufzeichnungen Konrad Wolfs, die sein Bruder Markus in dem Buch *Die Troika. Geschichte eines nichtgedrehten Films* publiziert. Aus den autobiographischen Notizen geht das politisch brisante, von den Auswirkungen des stalinistischen Terrors geprägte Klima der Moskauer Jahre hervor, in das sich die Begeisterung für den bewaffneten Kampf in Spanien mischt. Bereits hier werden unterschiedliche Aktualisierungen und semantische Besetzungen deutlich, die die spätere Rezeption des Bürgerkriegs in der DDR vorprägen: In der UdSSR wird der Bürgerkrieg als Krieg gegen den sich ausbreitenden Antifaschismus wahrgenommen und bietet den internationalen Kommunisten in Moskau eine Identifikationsfolie, die auch auf die Kinder übergreift:

Das große Solidaritätserlebnis unserer Jugend wird der Bürgerkrieg in Spanien. [...] Väter unserer Mitschüler kämpfen in den Internationalen Brigaden. [...] Dann fährt Louis Fischer selbst nach Madrid und widmet sich ganz der Verteidigung der Republik. Sein sonst recht nüchterner

journalistischer Stil ist leidenschaftlich, wenn es um Spanien geht. Für ihn wird dieses Land zum "Rußland des Mittelmeeres". [...] Fragen über die inneren Vorgänge in der Sowjetunion wehren die Freunde ab: Spanien ist wichtiger, sagen sie. Wenn wir Spanien gewinnen, werden wir auch hier glücklich sein.

In unserem Kino am Arbat lassen wir keine Wochenschau aus; Dolores Ibarruri wird zum Symbol des kämpfenden Spanien. Voller Anteilnahme verfolgen wir die Kämpfe. Spanische Plakate hängen in unserem kleinen Kinderzimmer. [...]

Wie nahe war uns Spanien! [...] So wie die jungen Menschen heute ihre besten Gefühle für die um Freiheit und Menschenwürde Kämpfenden entdecken, so fühlten wir damals mit den tapferen Spaniern, die unter der Losung "No pasaran" [sic] den Faschismus zu stoppen versuchten (Wolf, M. 1989: 47-48).

Abb. 1: Konrad Wolf: "Tagebuch von Pappelle (Zukunft)"



Quelle: Wolf (1985: 37).

Spanien gerät den Teilnehmern und direkten Beobachtern des Bürgerkriegs – wie hier Louis Fischer – zum Revolutionsland, zum "Rußland des Mittelmeeres", so dass die Solidarität derer, die den bewaffneten Kampf gegen den Faschismus gewählt haben, den stalinistischen Terror in den Hintergrund treten lässt: Ein Sieg in Spanien – so die hier geäußerte Überzeugung – zöge automatisch das Ende der

stalinistischen Säuberungen nach sich, so als mache ein Sieg gegen die Faschisten auf der iberischen Halbinsel die Jagd nach Abweichlern im eigenen Lager überflüssig.

Von den Eindrücken, die dieses Klima auch auf den 1925 geborenen Konrad ausübt, zeugt eine Bilderfolge von 1938, in der er die Teilnahme des Vaters am Bürgerkrieg und dessen Rückkehr in die Sowjetunion imaginiert. Zwar war Friedrich Wolf die Einreise nach Spanien nicht mehr gelungen, seine Rückkehr nach der Internierung im französischen Lager "Le Vernet" im Kreis zahlreicher Interbrigadisten gräbt sich dem Sohn dennoch ins Gedächtnis. Der kurze biographische Exkurs macht das Faszinationspotential deutlich, das der Spanienkrieg für die Heranwachsenden der Generation Wolfs bereitstellt und das ihn später als Regisseur und Präsident der Akademie der Künste der DDR über ästhetische Mittel reflektieren lässt, die geeignet sind, beim Rezipienten diese Faszination und innere Bewegtheit zu vergegenwärtigen. Vor diesem Hintergrund verfolgt die sich anschließende Analyse des *Goya*-Films die These, dass das Ensemble der erinnerungskulturell kodierten Bilder vom Spanien zur Zeit des Bürgerkriegs zur Metonymie eines Spaniens "an sich" wird, sodass Bildeindrücke anderer Provenienz, notwendig auf dieses Spanienbild bezogen, ihm zu- und untergeordnet werden.

4. Künstlerische Strategien und erinnerungskulturelles Potential: *Goya* (1971)

Der 1951 erschienene Roman, an dem Feuchtwanger seit 1943 gearbeitet hatte, interessiert Wolf nicht wegen der Verarbeitung des historischen Stoffes, sondern vielmehr wegen eines Aktualitätsbezugs, den der Regisseur herzustellen sucht: Ein auf seiner Vorlage basierender Film soll "unmittelbar, leidenschaftlich und verständlich eine Brücke [...] schlagen zwischen Goya, seiner Zeit und den Menschen von heute, um ihnen den Kampf für die Zukunft zu erleichtern" (Wolf 1982d: 259). Vermittelt über die *Goya*-Rezeption Feuchtwangers gerät ihm der aragonesische Maler symbolisch zum Widerstandskämpfer, der sich mit seiner Kunst gegen die rückständige und reaktionäre Gesellschaftsordnung und für die Revolution ausspricht. Der Künstler, der sich dieser Sichtweise zufolge gegen die Verbürgerlichung der Französischen Revolution wappnet, die er *in nuce* erkennt (Wolf 1982f:

66), wird damit in gewisser Weise zur Identifikationsfigur für den Filmemacher, da sie zum historischen Vorbild für eine Haltung gerät, die sich unmittelbar auf die Gegenwart übertragen lässt und deren filmische Umsetzung Wolf reizt.

Es konnte ja nie darum gehen, die Motive des Romans literarisch für den Film zu arrangieren. Ich mußte den optischen Schlüssel finden, eine Konzeption, in der jede Gestalt des Szenariums frei ist von antiquierten Zügen, imstande, dem Gegenwartsempfinden des Zuschauers zu entsprechen (Wolf 1982f: 68).

Den "optischen Schlüssel", den Wolf in Zusammenarbeit mit seinem Drehbuchautor Wagenstein und seinem Kameramann Bergmann sucht, mündet nach mehrjährigen Vorarbeiten in eine Koproduktion von Sowjetunion und DDR, die im Rahmen der veranschlagten Fragestellung deshalb interessant ist, weil sie vorführt, in welchem Maße das Spanienbild im Film mit den erinnerungskulturell kodierten Bildern vom sogenannten "Spanienkrieg" zusammenfällt. Bereits die Aussparungen, Variationen und Erweiterungen gegenüber der Romanvorlage (Herlinghaus ²1971), auf Grund derer man nicht von einer Verfilmung sprechen kann, machen deutlich, dass es sich hier um Überlagerungen handelt, die bereits früh angelegt werden wie die – gleichwohl nicht unkritische – Parallelisierung der "Pasionaria" Dolores Ibárruri und der mythischen Figur der Agustina Aragón zeigt, die die Gegenüberstellung einer Fotografie Hans Namuths und Georg Reisners mit der Radierung "Qué valor" ("Welcher Mut") aus der Serie der *Desastres de la Guerra* von Goya bei Peter Merin bzw. Oto Bihalji-Merin bezeugt. Der Bezug, der zwischen beiden Figuren hergestellt wird, rückt den Bürgerkrieg von 1936-1939 in eine Traditionslinie mit dem Unabhängigkeitskrieg gegen Napoleon 1808-1814 und befördert jene Gleichsetzung Spaniens mit dem Bild des revolutionär kämpferischen Volkes, das von inneren Auseinandersetzungen aufgerieben an der mangelnden Solidarität und Hilfe von außen scheitert. Dieses Spanien "an sich", das metonymisch mit dem Bürgerkriegs-spanien zusammenfällt, steht im Zentrum des Films, den Wolf auf Anregung seines späteren Dramaturgen, des Spanienkämpfers Walter Janka, in Angriff nahm.

**Abb. 2: Francisco de Goya "Qué valor" (Radierung)
Hans Namuth/Georg Reisner (Fotografie)**



Que valor - welche Tapferkeit

*Francisco Goya : das Mädchen von Zaragoza, 1808
Dolores Ibarruri genannt Pasionaria*

Quelle: Merin (1937).

Bereits kurz nach der Erstaufführung ist von einer deutlichen Zweiteilung des Films die Rede: Während er sich im ersten Teil im Wesentlichen an Feuchtwangers *Goya. Der arge Weg der Erkenntnis* anlehnt, entwickelt er im zweiten Teil Filmsequenzen mit impliziten Verweisen auf den Spanischen Bürgerkrieg, für die der Roman keine Vorlage mehr bietet. Zu dieser inhaltlichen Zweiteilung passt eine zweite, formalästhetische: Während der erste Teil relativ konventionelle Verfahren einsetzt und eine lineare Geschichte erzählt, erscheint der zweite Teil vergleichsweise experimentell, indem er eine eher fragmentarisch-assoziative filmische Narration betreibt, die wirkungsästhetischen Zielsetzungen verpflichtet ist.

Der erste Teil des Films, der einen deutlich größeren Umfang besitzt, nimmt Episoden aus dem Roman Feuchtwangers auf und deutet Goyas Leben als das eines Parvenü, der selbstgefällig und eitel seine Hofkünstlerrolle ausfüllt, bis er sich unter dem Druck des reaktionären Klimas und vor allem seiner aufklärerischen Freunde zum gesellschaftskritischen und damit engagierten Maler läutert. Kennzeichnend für diesen ersten Teil sind die Einstellungsgrößen, die vor allem zu Anfang – etwa wenn die Kamera den Künstler bei seinem Gang durch die Stadt und einem Empfang bei Hofe begleitet – häufig mit Halbtotalen und Totalen operieren und damit auf tradierte Verfahren eines filmischen Realismus zurückgreifen.

In diesem Sinne weist die erste Sequenz eine eher konventionelle Art der Kameraführung auf, die mit eingeübten Sehmustern und tradierten Semantiken operiert: Zwar werden die ersten Zeilen des Vorspanns mit einem unvermittelten Schnitt zum dann eingeblendeten Namenszug "Goya" beendet und der Betrachter wird mit einem Bruch konfrontiert. Andere Elemente wie die Tonspur mit den *palmas*, deren Klatschlaut allmählich von lauter schlagenden Glocken überdeckt wird, setzen allerdings auf bekannte Interpretationsmuster: Sie inszenieren gleich zu Anfang die Übermacht der Kirche, die das Volk zum Schweigen bringt. Ein ähnlich eingeübtes Muster liegt in der Überblendung von Goyas berühmter Volksfestszene, der *Pradera de San Isidro*, durch präzise Orts- und Zeitangaben, die – ähnlich wie im literarischen Realismus des 19. Jahrhunderts – Koordinaten für die Einordnung des folgenden Geschehens geben und auch dann lesbar bleiben, wenn der Gemäldeausschnitt vom Bild der Häuserdächer abgelöst wird. Dieser Realitätseindruck bleibt trotz des folgenden *jump-cut*

auf eine Osterprozession erhalten, da die Tonspur die Kontinuität wahrt und die Glocken erst allmählich von den Prozessionsgesängen akustisch überblendet werden. Die anschließende Aufsicht auf den Zug der Kleriker und Ministranten stiftet einen ordnenden Blick auf das Geschehen; ihr folgt eine Untersicht auf das vorbeigetragene Kreuz, die verehrte Marienfigur und einzelne Büsser, eine seit dem russischen Revolutionsfilm bekannte Blickregie, um die dominierende, herrschende Machtposition der Kirche anzudeuten. Mit den konventionellen Verfahrensweisen, die ein realistisches Dispositiv auspielen, bricht erst ein weiterer Schnitt, bei dem das Bild auf ein Drittel der Leinwand reduziert und auch die Tonspur unterbrochen wird, um erneut Raum für die Vorspann-Angaben zu schaffen.

Das im Vorspann präsentierte Spanien des ausgehenden 18. Jahrhunderts mit seinen Osterprozessionen, Flagellantenszenen, bußfertigen Sündern und Kreuztrachten, die sich jeweils zu multiplizieren scheinen, erscheint als Inbegriff irrationaler Kulte und Aberglaubensmanifestationen, die der Kirche zur Last gelegt werden müssen, wie die Kameraführung insinuiert. Dass das Volk zum Gegenspieler der repressiven Kirche aufgebaut wird, der – gegenüber einem als degeneriert dargestellten Königshaus – die eigentliche Macht im Staat zugesprochen wird, erstaunt nicht weiter. Beachtung verdienen gleichwohl die hierfür eingesetzten Mittel und die durch sie erzielte Wirkungsweise, die sich am Beispiel zweier Szenen erläutern lässt.

In der ersten Szene wird Goya von seinem Assistenten Esteve, im Film ein politisch "aufgeklärter" und revolutionärer Geist, in ein Kellergewölbe geführt, dessen dunkle Atmosphäre dem Geschehen eine klandestine und konspirative Note verleiht. Die Kameraschwenks vom ärmlich gekleideten Publikum auf die herangezoomte, verhärmt wirkende Flamenco-Sängerin und wieder zurück stiften, begleitet von den Zurufen der Menge – darunter ein historisch höchst unwahrscheinliches "Viva la revolución" – eine Komplizenschaft unter den Anwesenden und assoziieren den Kampf des unterdrückten Volkes gegen die Machthaber. Der sprachlich reduzierte und auf Grund seiner Melismen archaisch anmutende Gesang des *cante jondo* nimmt sich als Klagelied aus, das um einen wiederholt evozierten "jinete muerto", einen toten Reiter kreist. Verbunden mit *palmas* und Gitarre liefert er ein starkes rhythmisches Grundmuster, das – verstärkt durch Kameraführung und Dramaturgie – eine revolutionäre Dynamik versinnbild-

licht: Der *flamenco* wird in dieser Szene topisch als Inbegriff eines Urspanischen aufgerufen, das seinerseits zum Modellfall des geknechteten, aufbegehrenden Volkes wird, das den Kampf tragischerweise verliert – eine Figur, die direkt an Bildfelder anschließt, die im Hinblick auf den Spanischen Bürgerkrieg geprägt wurden.

Abb. 3: Konrad Wolf: *Goya*, DDR/UdSSR 1971, Filmstill



Dieser Eindruck verstärkt sich in einer zweiten Flamenco-Szene im Film, die Wolf in Abweichung von der Romanvorlage in einen Inquisitionsprozess integriert und deren Gestaltung Goyas *Tribunal de Inquisición* (1812-1819) nachempfunden ist. Auch hier dient die Darbietung der *cantaora*, die als Angeklagte mit *coroza* und *sanbenito* (mit Büsserkappe und -hemd) ausgestattet ist, dazu, den Betrachter unmittelbar zu involvieren, jenen “Anwesenheitseffekt” zu erzielen, über den Wolf reflektiert hatte. Effektiv steigert der Film die Antwort der Flamenco-Sängerin auf die Frage, ob sie sich schuldig bekenne: ein gellend widerhallendes Nein und ein lautes – historisch undenkbares – Plädoyer.

Abb. 4, 5: Konrad Wolf: *Goya*, DDR/UdSSR 1971, Filmstills

Die Sequenz erlaubt damit zwei gegenläufige Lesarten: eine partei-staatlich gewünschte und eine, die der offiziellen Doktrin widerspricht. Im Sinne ersterer kondensiert die Inquisitionsszene noch einmal den Kampf des Volkes gegen die Unterdrückung durch Kirche und herrschende Klasse. Die filmisch aufgebaute Polarisierung verfährt nach einem recht einfachen Muster: Auf der einen Seite steht der irrationale Furor des Religiösen, der schon im Vorspann thematisiert

wird – wobei die tatsächliche Volksfrömmigkeit und Freude am Aberglauben freilich ausgeklammert werden –, auf der anderen die archaisch und volkskulturell kodierten Flamencoklänge und -gesten, die durchweg positiv besetzt sind und der Inbrunst des unterdrückten, leidenschaftlich zum Kampf bereiten Volkes Ausdruck verleihen und – so lässt sich ergänzen – den Zuschauer der DDR-Gegenwart aufrufen, den antiimperialistischen Kampf weiterzuführen.

Das Plädoyer der Angeklagten in der Inquisitionsszene, das sich – dieser Lesart zufolge – als Appell an den Kinobesucher erweist und ihn auffordert, im Sinne offizieller Doktrin Partei zu ergreifen und Widerstand zu leisten, lässt bereits Assoziationen an den Bürgerkrieg aufkommen. Es spricht die kollektive Erinnerung der Zuschauer an und stellt das Spanien 1936 in die Nachfolge des Spaniens zur Zeit der französischen Revolutionszeit, indem es eine doppelte Kodierung entwickelt, die für den Rezipienten durchschaubar wird: Für die Rolle der Maria Rosario ist mit Absicht eine Spanierin mit Bürgerkriegsvergangenheit ausgewählt worden.

Ich meine, die Darstellung der Maria Rosario ist deshalb so überzeugend, weil sich die Darstellerin völlig mit dem Anliegen der Rolle identifiziert hat. Das beweist eben auch ihre Biographie. Sie hat als Kind in den dreißiger Jahren Schreckliches in Spanien erlebt. Ihr Vater wurde erschossen, sie wurde mit ihrer Mutter über zweieinhalb Jahre in einem Kerker gefangen gehalten. Nachdem sie entkommen konnten, starb kurz darauf ihre Mutter, und sie wurde von Freunden in die Emigration gebracht. Diese kleine, zierliche Frau ist keine Schauspielerin. Sie hat nie auf der Bühne oder vor der Kamera gestanden und ist nur als Sängerin aufgetreten (Wolf 1982c: 88).

Die Rollenbesetzung und die mit ihr verbundenen Implikationen entpuppen sich im Folgenden als Strategie, um den Bürgerkrieg hinter jenen Bildern hervorscheinen zu lassen, welche Spanien am Ende des *Ancien Régime* repräsentieren. Dies verdeutlicht eine Szene, die Wolf in Abwandlung der Romanvorlage in den Film nimmt und die Ernst Busch in der Rolle des Jovellanos zeigt, der Goya in seinem Atelier besucht: Der Eröffnungssatz "Ich bin wieder in Madrid", der dynamische Auftritt, begleitet von einer bühnenreifen, deklamatorischen Gestik und die klaren Worte, die er für den "Klassenfeind" findet, lassen viel eher den Sänger und ehemaligen Spanienkämpfer assoziieren als den spanischen Schriftsteller und Politiker, den Goya in der Pose des Melancholikers verewigt hatte. Dabei verleiht der Auftritt Jovellanos'

alias Busch der geäußerten Maxime, der Künstler habe sich der Vernunft und politischen Notwendigkeit unterzuordnen, besonderes Gewicht, wenngleich diese Maßgabe im weiteren Verlauf der Episode relativiert wird. Denn gegen eine derartige Funktionalisierung und Unterordnung der Kunst spricht die Inszenierung der Bilder Goyas im letzten Filmteil, der die Radierungen – es handelt sich um den Zyklus der *Caprichos* – in ihrer Ambiguität und Polyvalenz belässt. Verbunden mit den filmischen Montageverfahren, die hierbei erkennbar werden und den Betrachter mit jenen Brüchen und Fragmentarisierungen konfrontieren, die bereits die ambivalenten Radierungen des spanischen Künstlers entwickelt hatten, liest sich der Film als ästhetische Stellungnahme des Regisseurs und bezeugt jenes Spannungsfeld aus ideologischen Vorgaben und künstlerischer Freiheit, in dem sein filmisches Schaffen anzusiedeln ist.

Erzählerischer Anlass für diese Montage der *Caprichos* ist eine Vorladung Goyas vor den Großinquisitor, der den tauben Maler in einer Verhörsituation mit seinem mehrsinnigen Zyklus konfrontiert und zur Rede stellt. Der äußerst kasuistische, teilweise schriftlich stattfindende Austausch beider wird immer wieder von der Einblendung der Bilder jäh unterbrochen, deren rhythmisches Auftauchen an die Flamenco-Einlagen erinnert und der Tonspur entspricht. Bereits das Frage-Antwort-Spiel über die Uneindeutigkeit künstlerischer Aussagen berührt Problemstellungen wie die Zensur, die auch den Regisseur selbst und sein Filmteam betreffen. Noch deutlicher geraten die neuerlichen Anspielungen auf parteistaatliche Machtmechanismen im Allgemeinen und stalinistischen Terror im Besonderen in einer Gesprächssequenz über das Verhältnis von Kirche und Wahrheit:

GROBINQUISITOR: "Wem dienen diese ihre Zeichnungen? Dienen Sie dem Wohl der Kirche?" – GOYA: "Sie dienen der Wahrheit." – GROBINQUISITOR: "Wenn ich recht verstehe, unterscheiden Sie zwischen der Kirche und der Wahrheit? (*lauter werdend, schlägt mit der Hand auf den Tisch*) Ich frage, ob Sie einen Unterschied machen zwischen der Kirche und der Wahrheit." – GOYA: "Die Kirche steht über der Wahrheit." – GROBINQUISITOR: "Eine merkwürdige Antwort, höchst merkwürdig."

Abb. 6: Konrad Wolf: *Goya*, DDR/UdSSR 1971, Filmstill

Von besonderem Interesse an dieser Szene ist das künstlerische Verfahren, das Wolf hier zur Anwendung bringt, wenn er in schneller Schnittfolge das Verhör durch die Einblendung der *Caprichos* unterbricht. Als temporeich montierte Bilderserie gewinnen sie eine Dynamik, die auf die von Wolf selbst betonte präfilmische Qualität des Zyklus' verweist und eine Filmaussage freisetzt, die sich auf die Funktionsweise menschlicher Imagination bezieht. So zeigt die Sequenz, die wohl nicht zufällig die schwer zugänglichen und mehrdeutigen, teilweise höchst grotesken Bilder der Serie zusammenstellt, wie sich künstlerische Vorlagen und Imaginationen im Kopf des Betrachters überlagern, vermischen und gegenseitig beeinflussen. Zu den intermedialen Pointen des Films gehört die Tatsache, dass ausgerechnet die zuvor stigmatisierten und einseitig der Kirche zugeschriebenen Aberglaubensvorstellungen hier als das inszeniert werden, was sie für Goya waren: nämlich ein unverzichtbares Arsenal von Imaginationen.

In ganz ähnlicher Weise fügt der Film in seinen letzten Sequenzen weitere Gemälde und Radierungen Goyas in die laufende Filmhandlung ein, allen voran die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808 und einige Blätter des Zyklus der *Desastres de la guerra*, der sich auf den Unabhängigkeitskrieg 1808-1814 gegen Napoleon bezieht. Der zunächst volksfestartig-karnevalesk inszenierte Aufstand, bei dem Kutschen umgestürzt werden und die ungeliebte Königin *in effigiem* verbrannt wird, findet ein jähes Ende, wie der Leichenhaufen

gegen Ende der Szene andeutet. Die Anspielungen auf den Spanischen Bürgerkrieg – etwa in jener Szene, in der Frauen Gewehre aus den Häusern an ihre Männer weiterreichen und gemeinsame Straßenbarrikaden errichtet werden – vermag der Zuschauer als solche zu erkennen, da die zuvor eingeblendete Erschießungsszene jene kulturelle Konvention prägt, auf Grund derer etwa die Titelfigur in Robert Capas Foto *The Falling Soldier* (1936) unweigerlich mit einem tödlich Getroffenen identifiziert wird (Görling 1986: 94-97; Simonow/Wiegel 2005: 108-109).³ Die intermediale Verknüpfung dieser Bilder stellt den Spanischen Bürgerkrieg einmal mehr in eine Traditionslinie mit der durch die französische Besatzung ausgelösten Rebellion, wobei die problematischen Implikationen, die dabei auftreten, hier nur angedeutet werden können: Der Aufstand, dessen revolutionärer Charakter suggeriert wird, war tatsächlich reaktionär motiviert und beförderte letztlich die fundamentalabsolutistische Restauration, da nicht nur die profranzösischen, sondern auch die liberalen Kräfte unter dem Eindruck der blutigen Auseinandersetzungen an Einfluss verloren. Dass Konrad Wolf und das Filmteam hier absolutistische Reaktion und Stalinismus parallelisieren wollten, ist zwar kaum anzunehmen, der Film schließt diese Lesart aber nicht grundsätzlich aus.

Wichtig im Kontext unserer Überlegungen ist dabei Wolfs Umgang mit dem Bild: Indem die Erschießungsszene zum *tableau vivant* mit lauter Toten wird und das Gemälde Goyas schlaglichtartig eingeblendet und mit einer eigenen Tonspur unterlegt wird, die achron zur Bildspur verläuft, Schussgeräusch und Erschießung voneinander entkoppelt, spielt Wolf bildende Kunst und Film, Malerei auf der Leinwand und Leinwand-Kino in einer für die Erinnerungsbildung bedeutsamen Weise gegeneinander aus. Der Film wendet dabei einen Kunstgriff an, der sich als Paradoxierung temporal-historischer und kausaler Abläufe beschreiben ließe: Zunächst blendet er den über den Principe Pío-Hügel wandelnden Goya ein, der mit der Laterne den Leichenberg beleuchtet und dabei insbesondere einen Toten fokussiert, den der Filmsehende als zentrale Figur des berühmten Gemäldes kennt, dessen Replik der Film ausschnitthaft einblendet.

3 Das umgekehrte Verfahren lässt sich in Teil 4 der Fernsehserie *Busch singt "In Spanien"* beobachten, in dem Goyas 2. Mai 1808 filmisch weiterverarbeitet wird.

Abb. 7-9: Konrad Wolf: *Goya*, DDR/UdSSR 1971, Filmstill





Damit nimmt der Film eine doppelte Inversion vor: Er imaginiert im Rückgriff auf das fertige Gemälde das Resultat einer Erschießungsszene, deren Ablauf er als Imagination des Künstlers ausgibt, die ihrerseits durch die Einblendung eines Bildfragments angedeutet wird und kehrt dabei die medienhistorische Reihenfolge um, insofern das jüngere Medium als Bildgeber des älteren fungiert. Auf diese Weise unterläuft der Film eine linear-prozedierende Sequenzlogik und öffnet jenen Denk- und Assoziationsraum, in dem die Überblendung des Spanien von 1808ff. mit dem Spanien von 1936-1939, der Stalinistischen Sowjetunion dieser Jahre und der DDR der Entstehungszeit von Goya stattfinden kann.⁴

Die Niederschlagung des Aufstandes 1808 wie auch der Kampf gegen den Faschismus 1936-1939 erscheint damit als präfigurierte Wiederkehr des Immergleichen, die der geschulte zeitgenössische Betrachter auf eine Botschaft hin deuten wird, die den Regelmechanismen des zeitgenössischen Antifaschismus-Diskurses zuwiderläuft. Mit seinem unverkennbar kritischen Potential, das gegen einen sich verselbstständigenden Parteiapparat gerichtet ist und versteckt für die künstlerische Freiheit Partei ergreift, setzt der Film damit eine Lesart aus, die sich der Orthodoxie kommunistischer Deutungsansätze entzieht. Denn zu offensichtlich ist die Parallele zwischen dem zuvor besprochenen Tribunal des "Heiligen Offiziums" und den stalinisti-

4 Ich danke Justus Fetscher für den gedanklichen Anstoß.

schen Schauprozessen: Hier wie dort werden Selbstanklage und Schuldgeständnis des vermeintlichen Delinquenten gefordert, hier wie dort herrscht ein terroristisches Klima, geprägt von der Angst, denunziert zu werden.

In dem Maße, wie der Aufstand gegen die französische Fremdherrschaft in jenen blutigen Guerillakrieg mündet, der zwar mit dem Rückzug der napoleonischen Truppen endet, damit aber lediglich einer umso repressiveren Herrschaft Platz macht, läge das Scheitern auch des Bürgerkriegs von 1936-1939, der sich zum symbolischen Kampf gegen den Antifaschismus verdichtet, in der Unfähigkeit begründet, die antagonistischen Kräfte im eigenen Lager zu bündeln und dem Pluralismus standzuhalten. Damit beschränkt sich der Film nicht darauf, eine einfache Handlungsanweisung für den sozialistischen Zuschauer bereitzustellen, er entzieht die Kunstform vielmehr einer entsprechenden didaktischen Funktionalisierung und plädiert – anders als die Jovellanos-Episode zunächst nahelegen mag – für die Freiheit der Kunst. Letztere verwirklicht er vor allem in seinem zweiten, von Brüchen und Schnitten gekennzeichneten Teil, der ein höchst komplexes Gefüge ineinandergreifender und sich überlagernder Bilder entwickelt und wichtige Funktionsweisen des filmischen Mediums offenlegt: Es ist, hier liegt seine Spezifität, in der Lage, fremde Bildeindrücke zu reproduzieren und zu verarbeiten, wie vor allem der Umgang mit Goyas Erschießungsszene gezeigt hat. Der Film führt damit vor, in welchem Maße das kollektive Gedächtnis als mediengenerierte Montage von Erinnerungen anzusehen ist und erlaubt Rückschlüsse auf Mechanismen dieser Erinnerungsbildung: Das historische Gedächtnis des 20. Jahrhunderts, das mit Inge Münz-Koenen (Münz-Koenen 2009) im Wesentlichen ein Bildgedächtnis darstellt, erweist sich schließlich als Arsenal von Bildeindrücken, die derart miteinander verschränkt und verwoben sind, dass sie sich im kollektiven und auch im individuellen Gedächtnis kaum mehr auseinanderdividieren lassen.

Literaturverzeichnis

- Bannasch, Bettina/Holm, Christiane (Hrsg.) (2005): *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Unter Mitarbeit von Carl Freytag. Tübingen: Narr.
- (2005a): “Einleitung”. In: Bannasch, Bettina/Holm, Christiane (Hrsg.) (2005): *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Unter Mitarbeit von Carl Freytag. Tübingen: Narr, S. 1-7.
- Deines, Stefan (2005): “Frank Beyer: Fünf Patronenhülsen”. In: Bannasch, Bettina/Holm, Christiane (Hrsg.) (2005): *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Unter Mitarbeit von Carl Freytag. Tübingen: Narr, S. 435-447.
- Drommer, Günther (2009): “Ludwig Renn – Schriftsteller und Militär”. In diesem Band.
- Erl, Astrid (2005): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Esposito, Elena (2002): *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Feist, Peter H. (1989): “Der Spanische Bürgerkrieg in der Kunst der DDR”. In: Held, Jutta (Hrsg.): *Der Spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste*. Hamburg: Argument, S. 211-226.
- (2009): “Der Spanische Bürgerkrieg in der bildenden Kunst der DDR”. In diesem Band.
- Göring, Reinhold (1986): *“Dinamita cerebral”: Politischer Prozeß und ästhetische Praxis im Spanischen Bürgerkrieg (1936-1939)*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Herlinghaus, Ruth (²1971): *Goya: Vom Roman zum Film: Dokumentation*. Berlin: Akademie der Künste.
- Kaue, Wolfgang/Lichtenstein, Manfred (1967): *Sowjetischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der DDR.
- Le Vert, Rick (1995): “Der Wille zu überleben. Fünf Patronenhülsen”. In: Schenk, Frank (Hrsg.): *Regie: Frank Beyer*. Potsdam: Filmmuseum, S. 164-169.
- McLellan, Josie (2004): *Antifascism and Memory in East Germany. Remembering the International Brigades 1945-1989*. Oxford: Clarendon Press.
- Merin, Peter (1937): *Spanien zwischen Tod und Geburt*. Zürich: Jean Christophe.
- Münz-Koenen, Inge (2009): “Der Spanienkrieg im geteilten Gedächtnis der Deutschen. Klaus Volkenborns Dokumentarfilm *Unversöhnliche Erinnerungen* (1979) und seine Rezeption in West und Ost.” In diesem Band.
- Nau, Peter/Mez, Lutz/Trempenau Peter (Hrsg.) (³o.J. [1974]): *Der Spanische Bürgerkrieg im Film*. Berlin: Selbstverlag Freunde der Deutschen Kinemathek.
- Rother, Rainer (1997): *Sachlexikon Film*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- Simonow, Guy/Wiegel, Hanna Linn (2005): “Robert Capa und Gerda Taro: Kriegsphotografien vom Spanischen Bürgerkrieg”. In: Bannasch, Bettina/Holm, Christiane (Hrsg.) (2005): *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deut-*

- schen und spanischen Literatur und in den Bildmedien.* Unter Mitarbeit von Carl Freytag. Tübingen: Narr, S. 101-114.
- Uhl, Michael (2004): *Mythos Spanien. Das Erbe der Internationalen Brigaden in der DDR.* Bonn: Dietz.
- Wolf, Konrad (1982): *Sag' Dein Wort! Dokumentation – eine Auswahl.* Zusammenstellung: Hermann Herlinghaus, hrsg. von der Betriebsakademie des VEB DEFA-Studios für Spielfilme Potsdam-Babelsberg.
- (1982a): “Sozialistischer Film – Erforschung des Unerforschten”. In: Ders. (1982): *Sag' Dein Wort! Dokumentation – eine Auswahl.* Zusammenstellung: Hermann Herlinghaus, hrsg. von der Betriebsakademie des VEB DEFA-Studios für Spielfilme Potsdam-Babelsberg, S. 244-254.
- (1982b): “Antwort auf fünf Fragen der Redaktion der *Filmwissenschaftlichen Mitteilungen*”. In: Ders. (1982): *Sag' Dein Wort! Dokumentation – eine Auswahl.* Zusammenstellung: Hermann Herlinghaus, hrsg. von der Betriebsakademie des VEB DEFA-Studios für Spielfilme Potsdam-Babelsberg, S. 241-243.
- (1982c): “Antworten auf Fragen und kritische Bemerkungen von Akademiekollegen”. In: Ders. (1982): *Sag' Dein Wort! Dokumentation – eine Auswahl.* Zusammenstellung: Hermann Herlinghaus, hrsg. von der Betriebsakademie des VEB DEFA-Studios für Spielfilme Potsdam-Babelsberg, S. 86-89.
- (1982d): “Ich bekenne mich zum Gegenwartsfilm. Zur Verfilmung des Goya-Romans von Lion Feuchtwanger”. In: Ders. (1982): *Sag' Dein Wort! Dokumentation – eine Auswahl.* Zusammenstellung: Hermann Herlinghaus, hrsg. von der Betriebsakademie des VEB DEFA-Studios für Spielfilme Potsdam-Babelsberg, S. 258-261.
- (1982e): “Ich wollte eine möglichst authentische Geschichte erzählen. Gespräch mit Erika Wiens”. In: Ders. (1982): *Sag' Dein Wort! Dokumentation – eine Auswahl.* Zusammenstellung: Hermann Herlinghaus, hrsg. von der Betriebsakademie des VEB DEFA-Studios für Spielfilme Potsdam-Babelsberg, S. 61-65.
- (1982f): “*Goya* (1971). Zur Verfilmung des Goya-Romans von Lion Feuchtwanger”. In: Ders. (1982): *Sag' Dein Wort! Dokumentation – eine Auswahl.* Zusammenstellung: Hermann Herlinghaus, hrsg. von der Betriebsakademie des VEB DEFA-Studios für Spielfilme Potsdam-Babelsberg, S. 65-70.
- (1985): *Selbstzeugnisse, Fotos, Dokumente.* Berlin: Henschel.
- (1989): “Über Eisenstein und seine Filme. Artikel für ‘Iskusstwo kino’, Dezember 1965”. In: Ders.: *Direkt in Kopf und Herz, Aufzeichnungen, Reden, Interviews.* Berlin-Ost: Henschel, S. 107-108.
- (1989a): “Plädoyer für die Filmkunst. Interview für *Sonntag* vom 23.7.1961”. In: Ders.: *Direkt in Kopf und Herz, Aufzeichnungen, Reden, Interviews.* Berlin-Ost: Henschel, S. 55-61.
- (1989b): “Über das Verhältnis von Politik und Kunst. Diskussionsbeitrag auf dem X. Parteitag der SED. 10.4.1981”. In: Ders.: *Direkt in Kopf und Herz, Aufzeichnungen, Reden, Interviews.* Berlin-Ost: Henschel, S. 334-339.
- Wolf, Markus (1989): *Die Troika. Geschichte eines nichtgedrehten Films. Nach einer Idee von Konrad Wolf.* Berlin: Aufbau.

Filmverzeichnis

Beyer, Frank (1960): *Fünf Patronenhülsen*. DDR.

Wolf, Konrad (1968): *Ich war neunzehn*. DDR.

— (1971): *Goya oder der arge Weg der Erkenntnis*. DDR/UdSSR.

— (1981): *Busch singt*. Sechsteiliger Fernsehfilm von Konrad Wolf. Fernsehen der DDR, DEFA Gruppe 67, Akademie der Künste der DDR.