Populärkultur, Zeitgeschichte und Erinnerungskulturen – Franquismus als *Mad Circus*?

Caroline Rothauge [30.03.2015]

Einleitung

Im Fokus dieses Aufsatzes stehen populärkulturelle Kino- und Fernsehproduktionen, die im Folgenden als Untersuchungsobjekte dafür dienen, etwas über den Umgang mit der zeithistorischen Phase des Spätfranquismus in Spanien zu Beginn des 21. Jahrhunderts in Erfahrung zu bringen. Dabei veranschaulicht eine genauere Betrachtung der spanischen Fernsehserie *Cuéntame cómo pasó* (dt.: „Erzähl mir, wie es war"), die seit 2001 auf großen Zuschauerzuspruch stößt, sowie einer mehrheitlich spanischen Kinospielfilmproduktion aus dem Jahr 2010, die in Deutschland unter dem Titel *Mad Circus – Eine Ballade von Liebe und Tod* (Regie: Álex de la Iglesia) vertrieben wurde, dass populärkulturelle Produkte – allemal solche mit (zeit-)historischem Sujet – aller scheinbaren Politikferne zum Trotz durchaus verbunden sind mit und einen Beitrag leisten zu zeitgenössisch aktuellen (erinnerungs-)politischen Debatten. Über eine systematische Untersuchung der Art und Weise, wie diese Produktionen in ihren gesamtgesellschaftlichen Kontext eingebettet sind, sind Rückschlüsse auf das in der jeweiligen Gegenwart für angemessen erachtete Gedenken möglich. Angesichts ihrer Verbreitung ist es deshalb unerlässlich, gerade auch populärkulturelle Produkte in wissenschaftliche Untersuchungen mit einzubeziehen, will man die Dynamik und Prozesshaftigkeit heutiger Erinnerungskulturen verstehen.[1]

Unter Populärkultur fallen in Anlehnung an den Kulturwissenschaftler Hans-Otto Hügel pragmatisch all diejenigen Angebote, deren Zugang „durch Unterhaltung bestimmt"[2] ist. Die kulturwissenschaftliche Erinnerungsforschung wiederum erlebt seit Ende der 1980er-Jahre einen Aufschwung, die Rede ist gar von einem weltweiten *memory boom*.[3] Ist zwar auch in den deutschsprachigen Geschichtswissenschaften der Begriff „Erinnerungskultur" zu einem Leitbegriff der Kulturgeschichtsschreibung avanciert,[4] so wurde der Erforschung der Art und Weise, wie populärkulturelle Medienangebote Bezug auf Vergangenheit nehmen, lange Zeit nicht hinreichend Aufmerksamkeit geschenkt. Dass gesellschaftliche Ereignisse, darunter historische, aber konstant „von Populärkultur aufgegriffen, begleitet, verwertet, umgedeutet, verzehrt und ausgeschieden oder auch

---

1 Die Verfasserin hat dies anhand einer breiten Quellenbasis in einer Monographie dargelegt: Vgl. Rothauge 2014.

2 Hügel 2003, 2.

3 Vgl. Huyssen 1995, 8.

4 Vgl. Cornelißen 2003, 550.

überhaupt erst hervorgebracht werden“,[5] sollen nachfolgende Ausführungen am Beispiel Spanien demonstrieren.

Erinnerungskulturelle Dynamiken in Spanien seit 1975

In Spanien veränderte sich der Umgang mit Aspekten der Zeitgeschichte ab 1996 in der Hinsicht massiv, dass die Zweite Republik, der Spanische Bürgerkrieg und die Franco-Diktatur überhaupt zu Gegenständen breiter öffentlicher Debatten avancierten. Nach dem Ende des Franquismus mit dem Tod des Diktators Francisco Franco am 20. November 1975 hatten sich spanische Politiker unterschiedlicher Couleur auf das Prinzip der Versöhnung geeinigt, um Spanien in eine parlamentarische Monarchie zu überführen.[6] Diese oftmals als sogenannter „Pakt des Schweigens“ kritisierte, „zumindest implizit[e]“[7] Übereinkunft bedeutete konkret, dass Vertreter und Angehörige der im Bürgerkrieg von den Franquisten Besiegten keinen offiziellen politischen Rückhalt erwarten konnten, um Debatten über Schuld, Entschädigung oder angemessenes Gedenken anzustoßen. So kam es ausgerechnet in dem von 1982 bis 1996 von der sozialdemokratischen Partei, der PSOE, regierten Spanien zu einer offiziellen Verlautbarung, die den Bürgerkrieg – „in einem durchaus selbstwidersprüchlichen Sprechakt“[8] – als Ereignis bezeichnete, das der gemeinsamen, geteilten Erinnerung nicht würdig sei.[9] Erst angesichts des Verlusts ihrer absoluten Mehrheit im Parlament fingen Vertreter der PSOE 1993 an, öffentlich auf den Umgang mit der jüngeren und jüngsten Vergangenheit in Spanien Bezug zu nehmen – was vor allem darauf abzielte, die konservative Volkspartei, die PP, zu diskreditieren, da diese als Nachfolgerin der Partei gilt, die das Franco-Regime beerbt hatte.[10] Spätestens ab dem Wahlkampf 1996, aus dem die PP mit dem Ministerpräsidenten José María Aznar als Sieger hervorging, sind Ereignisse, Personen und Themen der Zeitgeschichte in Spanien dann sowohl zum Instrument politisch-ideologischer Auseinandersetzungen als auch zum Gegenstand von Debatten geworden, die in der Öffentlichkeit breit und polemisch ausgetragen wurden. Für das Aufkommen letztgenannter Debatten spielt ein Generationenwechsel eine gewichtige Rolle: Vertreter der (Ur-)Enkelgeneration verspüren im Gegensatz zu ihren

---

5 Jacke/Zierold/Schwarzenegger 2009, 2.

6 Dabei konnten die Politiker der *transición*, der Übergangsphase von franquistischer Diktatur zu parlamentarischer Monarchie, auf Formulierungen zurückgreifen, wie sie bereits jene offiziellen Verlautbarungen zur jüngeren Vergangenheit enthielten, die während des Spätfranquismus auf gesamtspanischer Ebene vorgenommen worden waren: Aus machtpolitischen Erwägungen optierten reformistisch-zentristische Kreise des Franco-Regimes schon Mitte der 1960er-Jahre für eine Versöhnungsrhetorik; vgl. Bernecker/Brinkmann 2006, 223-227.

7 Núñez Seixas 2009, 162.

8 Ehrlicher 2005, 2.

9 Vgl. Ehrlicher 2005, 4.

10 Vgl. Aguilar Fernández 2003, 20; Bernecker/Brinkmann 2006, 241.

Eltern keine Angst mehr vor einem womöglich erneuten Aufbrechen der (Bürgerkriegs-)Fronten; sie interessieren sich vielmehr für die Kriegs- und Diktaturerfahrungen der sukzessive versterbenden Zeitzeugen, deren Erinnerungen sie für die Nachwelt konservieren wollen.[11]

Seitdem lassen sich drei Hauptstreitpunkte der öffentlichen Debatten über den Umgang mit der jüngeren Vergangenheit in Spanien ausmachen:

1. Die Bewertung der Zweiten Republik: Hierbei dreht sich die Frage darum, inwiefern das im Franquismus perpetuierte Bild der Zweiten Republik (1931-1936) als ‚Chaos-Republik', die zwangsläufig in einem Bürgerkrieg enden musste, weiterhin haltbar ist oder ob sich diese demokratische Phase der jüngeren spanischen Geschichte nicht etwa als positiver Bezugspunkt eignet.[12]
2. Die Kriegsschuldfrage bzw. die Kollektivschuldthese: Warum sollen am Spanischen Bürgerkrieg (1936-1939) im Namen einer seit dem Spätfranquismus propagierten Versöhnungsrhetorik „alle schuld" (span.: „todos [fuimos] culpables") gewesen sein, wenn sich der Ausbruch des Konflikts doch nachweislich auf den gescheiterten Putschversuch bestimmter Konspirateure zurückführen lässt?
3. Die Bewertung des Franco-Regimes: Wie mit dem Franquismus umzugehen ist, ist in Spanien weiterhin aus primär zwei Gründen umstritten. Zum einen wurden Forschungen zum Thema Repression in Spanien seit Ende der 1990er-Jahre verstärkt betrieben und haben – im Verbund mit den zunehmenden Initiativen für einen kritischeren Umgang mit der nationalen jüngeren Vergangenheit auf zivilgesellschaftlicher Ebene – zu Tage gefördert, dass repressive Maßnahmen mit Kriegsende nicht etwa eingestellt, sondern unter Franco gar systematisiert und institutionalisiert wurden. So wurden nach dem offiziellen Ende der Kampfhandlungen am 1. April 1939 nochmals mindestens 50.000 Personen durch franquistische Exekutionskommandos ermordet.[13] Eine Versöhnungsrhetorik, wie sie in Spanien dominiert(e), lässt die repressiven Maßnahmen, die nach Kriegsende allein unter Francos Ägide erfolgten, allerdings unter den Tisch erinnerungspolitischer Bezugnahmen fallen.
   Zum anderen ist der Umgang mit der Franco-Diktatur im nationalen Kontext wegen einer Ära bisher ungekannten wirtschaftlichen Wachstums in Spanien umstritten, die mit dem Erlass der sogenannten „Stabilisierungspläne" im Jahr

---

11 Vgl. Aróstegui 2006, 80 und 89.

12 Die Debatten um die Bewertung der Zweiten Republik erfreuen sich im Spanien des 21. Jahrhunderts – nicht zuletzt aufgrund der Skandale, die das spanische Königshaus erstmals seit der *transición* ernsthaft in beträchtlichen Misskredit brachten – einer besonderen Konjunktur.

13 Vgl. Del Arco Blanco 2009, 260f. Hinzu kommen die Todesfälle, die in franquistischen Haftanstalten oder Arbeitsbataillonen zu beklagen waren, ebenso die Opfer weiterhin erfolgender ‚irregulärer' Hinrichtungen.

1959 begann. In gut einem Jahrzehnt schloss Spanien zu den westlichen Industrienationen auf, wobei vor allem der Massentourismus eine der Haupteinnahmequellen des neuen, ökonomisch liberaleren franquistischen Wirtschaftssystems darstellte.[14] Erinnerungskulturgeschichtlich erklären dieser wirtschaftliche Aufschwung und die damit einhergehende beträchtliche Verbesserung des Lebensstandards für viele Spanier, warum der Franquismus und hier vor allem der Spätfranquismus ab 1959 von vielen Spaniern ambivalent beurteilt wird. Einer Meinungsumfrage zufolge sahen im Jahr 2000 zwar nur 10,4% der Befragten den Franquismus als eine positive Epoche und 37,4% als negative, doch 46,4% bewerteten ihn als historische Phase, die gute und schlechte Dinge hervorgebracht habe – eine Prozentzahl, die seit 1985 relativ gleich geblieben ist.[15] In Teilen der spanischen Bevölkerung wird die Franco-Diktatur gar als eine Art „Interregnum" betrachtet, als ein „kleineres Übel", das erfolgreich für eine positive Entwicklung gesorgt habe, nämlich für die von dem vermeintlichen soziopolitischen ‚Chaos' der Zweiten Republik (siehe Streitpunkt Nr. 1) zur heutigen parlamentarischen Monarchie.[16]

Fortschritt: *Cuéntame cómo pasó*

Ein nostalgisch-humoristisch verklärter Blick zurück lässt sich besonders gut anhand einer spanischen Fernsehproduktion demonstrieren: der fiktionalen TV-Serie *Cuéntame cómo pasó*. Diese Serie wird nunmehr seit dem 13. September 2001 auf dem ersten Programm des staatlichen Fernsehens *TVE* ausgestrahlt und zeigte ursprünglich das Leben einer madrilenischen Mittelstandsfamilie, der Alcántaras, zur Zeit des Spätfranquismus auf. Inzwischen läuft die Serie erfolgreich in der 16. Staffel, die Handlung entfaltet sich nunmehr im Madrid des Jahres 1983. Die beiden ersten Staffeln der jeden Donnerstag zur spanischen Primetime um 22.30 Uhr ausgestrahlten, gut einstündigen Folgen verfolgten durchschnittlich 5 Millionen Fernsehnutzer in Spanien, erreichten zum Teil aber Spitzenwerte von über 8 Millionen Zuschauern.[17] Angesichts der Tatsache, dass Spanien mit rund 47 Millionen gut halb so viele Einwohner hat wie Deutschland, lässt sich *Cuéntame* im Hinblick auf die Zuschauerzahlen wie auch im Hinblick auf die kontinuierliche Zuschauerbindung als der spanische *Tatort* bezeichnen.

Dabei fasst der Text des Titel-Songs zur ersten Staffel der Serie treffend zusammen, worum es in *Cuéntame* auf einer Metaebene geht:

---

14 Vgl. Romero Salvadó 1999, 148f.
15 Vgl. Aguilar Fernández/Humlebæk 2002, 131.
16 Rey 2003, 117.
17 Vgl. Rey 2004, 103.

> Erzähl mir, was Du erlebt hast, das Erwachen einer Zeit, die uns veränderte. Du wirst wieder ein Kind sein, wenn Du Dich an die langen Sonnennachmittage erinnerst. Rede mit mir über das, was Du während Deines langen Gehens aufgefunden hast. Erzähl mir, wie es Dir ergangen ist, ob Du das Glück gekannt hast [Refrain, C.R.]. Du wirst die sanfte Umarmung fühlen jener Eltern, die alles für Dich gegeben haben, den Geschmack des ersten Kusses, all die Träume, die Du erfüllen wolltest […].[18]

Deutlich werden hier das Thema der Erinnerung, die Aufforderung zum Kommunizieren, ein Zurückblicken voll bittersüßer Nostalgie sowie eine Motivfolge von Aufbruch, Erfahrungen sammeln und Ankunft.[19] Eben diese Motivfolge steht sinnbildlich für den Aspekt, den das Seriennarrativ immer wieder betont: Demzufolge ist es zwar nicht Franco, der sich verantwortlich zeichnet für einen gelungenen Übergang von Diktatur zur Demokratie, aber exemplarische Vertreter des ‚spanischen Volkes' haben es laut *Cuéntame* kraft ihrer Friedfertigkeit, ihrer positiven Lebenseinstellung sowie ihrer Anpassungsfähigkeit vermocht, als maßgebliche Agenten des politischen Systemwandels zu fungieren. Dies begründet den unverhohlenen Stolz, mit dem in *Cuéntame* zurückgeschaut wird, frei nach dem Motto: *Wir* haben es geschafft.[20]

Dabei ist es vor allem der mit dem wirtschaftlichen Aufschwung des spätfranquistischen Spaniens einhergehende Anschluss an die westeuropäische (Konsum-)Welt, die den rückblickenden Stolz begründet. Veranschaulichen tut dies beispielsweise schon die Inszenierung des Endes der allerersten Folge der Serie, deren Handlung im April des Jahres 1968 angesiedelt ist: Es zeigt die Reaktionen der Familie Alcántara auf den Sieg der spanischen Sängerin Massiel im *Eurovision Songcontest*.[21] Nicht zufällig verfolgen die Alcántaras den Sieg Massiels am heimischen Fernsehapparat – ein erster Hinweis auf den verbesserten Lebensstandard der im Zentrum des Seriennarrativs stehenden Figuren.[22] Auch die Wahl des televisuell rezipierten Ereignisses ist alles andere

---

18 *Cuéntame cómo pasó*, Staffel 1, Folge 1, 00:00:00-00:01:50: „Cuéntame/tu que has vivido/el despertar de un tiempo que nos cambio/volverás a ser un niño/al recordar las largas tardes de sol/háblame de lo que has encontrado en tu largo caminar/Cuéntame como te ha ido si has conocido la felicidad/cuéntame como te ha ido si has conocido la felicidad/Sentirás el dulce abrazo de aquellos padres qué dieron todo por tí/el sabor del primer beso todos los sueños que tú querías cumplir […]." Die Übersetzung spanischer Originalzitate hat hier und in der Folge, sofern nicht anders gekennzeichnet, die Verfasserin vorgenommen.

19 Der Song zur Serie entstand ursprünglich im Jahr 1969. Mit ihm gelang der spanischen Popgruppe *Fórmula V* ein Sommer-Hit, der Text wurde in Teilen für den *Cuéntame*-Vorspann adaptiert; vgl. Román 2013.

20 Was Rey als „Phönix-Diskurs" bezeichnet (2003, 152 und 157-159). Vgl. auch Rey 2004, 109f.

21 Vgl. *Cuéntame cómo pasó*, Staffel 1, Folge 1, 00:53:20-00:58:45.

22 Das Einbinden von Fragmenten vergangener Fernsehsendungen und -ereignisse über das Schwarz-Weiß-Gerät der Familie Alcántara ist gleichzeitig – neben dem Einbinden von filmischem Archivmaterial und zeitgenössischen Schlagern in die fiktionale Handlung im Allgemeinen sowie der detailgesättigten *Mise en scène* – eines der Beispiele dafür, wie sowohl der Eindruck von Authentizität als auch ein Gefühl der Nostalgie erzeugt werden können; vgl. Smith 2006, 17 und 22f.

als ein Zufall: Das Ereignis *Eurovision Songcontest* dient hier dazu, den Wunsch der Alcántaras danach zu verbildlichen, endlich als gleichwertiger Partner in Europa wahrgenommen zu werden. Zudem wird dieses Ereignis – wie jedes andere in der Serie – begleitet vom *Voiceover* des erwachsenen Carlos, des im Seriennarrativ zunächst jüngsten Sprosses der Familie. Er kommentiert die Freude der Mitglieder des Alcántara-Clans über den Sieg der spanischen Sängerin 1968 rückblickend wie folgt:

> Nun, da wir groß, gut aussehend und Europäer sind, erscheint uns das alles lächerlich. Aber man muss verstehen, dass wir in jener Zeit niemals etwas gewonnen haben.[23]

Dieser erzählerische Kniff dient nicht nur hier unverkennbar dazu, die Meistererzählung eines letztlich geglückten „Anschlusses" an westeuropäische Standards zu betonen – eine *Cuéntame* zufolge erstrebenswerte und daher positiv bewertete Entwicklung, die das ‚spanische Volk' selbst herbeigeführt habe.[24]

Kontinuität: *Mad Circus – Eine Ballade von Liebe und Tod*

Ist somit schon in der ersten Folge des televisuellen Dauerbrenners *Cuéntame* noch während des Franquismus der erste Brückenpfeiler nach Europa gelegt, so spricht allein der Vorspann zu dem Kinospielfilm *Mad Circus – Eine Ballade von Liebe und Tod* eine deutlich andere Sprache.[25] Dieser Vorspann bietet zum einen eine geradezu genial kondensierte Vision des Aufstiegs Francos und der Entwicklung seines Regimes, zum anderen stimmt er meisterhaft auf das von grotesker Gewalt, absurder Komik und unterschwelliger Sexualität durchzogene Filmnarrativ ein. Dies gelingt dem Regisseur von *Mad Circus*, dem gebürtigen Basken Álex de la Iglesia, indem er bekannte Motive aus dem katholischen Glauben wie eine Christusfigur am Kreuz, eine Marienfigur sowie zahlreiche Aufnahmen verschiedener katholischer Geistlicher mit Bildern von Frauen in 1960er-Jahre-Bikinis, darunter z.B. Brigitte Bardot, mit zunehmender Geschwindigkeit mit Gewaltdarstellungen zusammenschneidet.[26] Hinzu kommen Archivbilder, die Franco zeigen, ebenso Symbole der „Faschistisierung" in Spanien – z.B. den ‚Führergruß' – und Hitler,[27] franquistische Militärs, spätere politische Größen des Franco-Regimes,

---

23 *Cuéntame cómo pasó*, Staffel 1, Folge 1, 00:55:32-00:55:42: „Ahora que somos altos, guapos y europeos, todo esto nos parece ridículo. Pero hay que comprender que en aquella época nunca ganábamos nada."

24 Hieran wird die didaktische Ausrichtung deutlich, die die Produktionen der sich im staatlichen Besitz befindenden Rundfunkanstalt RTVE generell verfolgen; vgl. Smith 2006, 21 und 158.

25 Vgl. *Mad Circus – Eine Ballade von Liebe und Tod*, 00:03:25-00:05:25.

26 De la Iglesias Anliegen war es, die Nähe zwischen franquistischem Regime und katholischer Amtskirche in Spanien bereits auf diesem Wege visuell herauszustellen; vgl. Suchsland 2010.

27 Für die Anlehnung des Franco-Regimes an den Faschismus, wie sie von 1938 bis 1942 besonders eindeutig erfolgte, prägten spanische Historiker den Begriff der *fascistización* (dt.: „Faschistisierung").

aber auch baskische Terroristen oder den US-Präsidenten Ronald Reagan. Fotos von Clowns, spanischen Künstlern und Flamencotänzern sind ebenfalls zu sehen, außerdem Einblendungen, die bekannte Monster der Populärkultur vor Augen führen, wie z.B. Frankenstein. Diese gegen Ende des Vorspanns extrem schnell montierte Abfolge von Bildern wird begleitet von einer basslastigen Tonspur, deren rhythmische Klangfolge mit einem klagenden Flamenco-Gesang vermischt ist.

So spannt auch *Mad Circus*, wie zuvor *Cuéntame*, einen ereignisübergreifenden Bogen. Allerdings – und das ist entscheidend – nutzt De la Iglesia diesen nicht etwa dafür, den Systemwandel von franquistischer Diktatur hin zu einer demokratischen Staatsform in Spanien positiv zu überhöhen. Vielmehr dient der Bogen, den bereits der Vorspann zu *Mad Circus* beinhaltet, dazu, den Spanischen Bürgerkrieg und den darauf folgenden Franquismus in seiner Gänze untrennbar miteinander zu verbinden. Diese Kontinuität betont auch die gesamte Filmhandlung. Sie setzt ein mit einem beinahe viertelstündigen Prolog, der sich in Madrid 1937 entfaltet – also während des Bürgerkriegs im noch republiktreuen Spanien –, um dann ins Jahr 1973 zu springen, wo sich der überwiegende Rest der insgesamt 107-minütigen Filmhandlung abspielt. Deutlich wird dabei eines: De la Iglesia präsentiert den Franquismus als ungebrochenes Schreckensregime, in der eine Spaltung der spanischen Gesellschaft in ‚Sieger' einerseits und ‚Besiegte' andererseits zementiert wurde und für die eine groteske Mischung aus Gewalt und Vergnügen charakteristisch war. Es gibt kaum eine Szene, geschweige denn eine Sequenz in diesem Film, in der Vergnügen und Gewalt, Sex und Blut nicht direkt, quasi symbiotisch miteinander verbunden sind, also zwei Seiten ein und derselben Medaille darstellen. Dies erklärt De la Iglesia selbst, 1965 geboren, mit seiner persönlichen Erfahrung des Aufwachsens im Spanien der 1970er-Jahre: Für ihn waren Feindseligkeit, Aggressivität und Gewalt „absolut alltäglich"[28]. In diesem Sinne dienen die zahlreichen und expliziten, z.T. grotesk überzeichneten Gewaltdarstellungen in De la Iglesias Film paradoxerweise gerade dazu, die Rolle bzw. den Status von Gewalt in der spanischen Gesellschaft während des Franquismus anzuprangern.

Diese Art der Gesellschaftskritik im Medium Kino zeugt einerseits von der Verwurzelung des Regisseurs in der nationalen Filmgeschichte. De la Iglesia gilt als einer der Könige des filmischen *esperpento*, eines Stilmittels, das für gewöhnlich auf den Dramatiker Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) zurückgeführt wird. Charakteristikum dieses Stilmittels ist eine groteske Überzeichnung der Realität, mit der Absicht, darüber die Gesellschaft zu kritisieren.[29] Zudem gilt es bei der Frage nach der Spezifität von Gewaltdarstellungen im spanischen Kino zu beachten, dass (antifranquistische) Filme der 1960er-Jahre solche Darstellungen als Mittel nutzten, um gesellschaftliche Zustände anzuprangern und so politische Überzeugungen zu

---

28 De la Iglesia; zit. n. Ponga 2010, 102: „absolutamente cotidiana".

29 Vgl. Marsh 2011, 85.

vermitteln.[30] Andererseits zeugt *Mad Circus* von De la Iglesias populärkultureller Prägung und seiner Orientierung am US-amerikanischen Kino.[31] Dies kennzeichnet ihn der spanischen Filmwissenschaft zufolge als Vertreter einer jüngeren Generation von Regisseuren, die seit Beginn der 1990er-Jahre in Spanien von sich reden machen.[32] Grenzte sich diese neue Art von Kinematographie zunächst stark von der vorherigen *Auteur*-Tradition im spanischen Filmschaffen ab, so gilt De la Iglesia aufgrund der ihm eigenen Filmästhetik mittlerweile jedoch selbst als Regisseur mit eindeutig wiedererkennbarer Handschrift, die er ebenso produktiv wie erfolgreich einsetzt.[33]

Den Genremix – *Mad Circus* ist ein Hybrid aus Horrorfilm, Zirkusfilm, Komödie, Kriegsfilm, Comicverfilmung und Melodram – betrieb De la Iglesia bereits in seinen früheren Filmen, ebenso wie zahlreiche intertextuelle Zitate und Verweise für ihn typisch sind.[34] Im Gegensatz aber zu den Filmproduktionen, für die De la Iglesia zuvor als Regisseur verantwortlich zeichnete, ist *Mad Circus* der erste Film, in dem er Aspekte der spanischen Zeitgeschichte und ihre Nachwirkungen aufgreift. Dies stellt eine fundamentale Abweichung von seinen eigenen Prinzipien dar, die er noch 1997 *ex negativo* unter anderem wie folgt definierte: „den Spanischen Bürgerkrieg und die Nachkriegszeit vermeiden".[35] Stattdessen bettete De la Iglesia seinen Film *Mad Circus* vor, während und nach dessen offiziellem Anlauftermin in Spanien am 17. Dezember 2010 rhetorisch aktiv ein in den Kontext der Frage nach dem Umgang mit der jüngeren Vergangenheit und positionierte ihn somit als Teil der und Beitrag zu den zeitgenössisch aktuellen erinnerungspolitischen Debatten. Ob hierfür rein ökonomische Erwägungen ausschlaggebend gewesen sind – seit Aufkommen der Debatten um die jüngere Vergangenheit sprechen Kritiker von einer regelrechten Welle an populärkulturellen Produkten zum Thema – oder De la Iglesia als Angehöriger der „Enkel des Krieges" plötzlich doch den Drang verspürte, sich auf seine Weise zu äußern, darüber lässt sich

---

30 Dies hat maßgeblich Marsha Kinder in ihrer Monographie *Blood Cinema* herausgearbeitet; vgl. Kinder 1993. Im Gegensatz dazu standen im franquistischen Kino stilisierte Gewaltdarstellungen in Form von Heldengeschichten oder im melodramatischen Genre mit institutionalisierten Konflikten (Fußball, Stierkampf); vgl. Allinson 1997, 319. Auch auf die sogenannte *comedia sexy* des Spätfranquismus rekurriert De la Iglesia mit *Mad Circus*: „In diesen Filmen trafen die Insignien der neuen Konsumkultur des spanischen Wirtschaftsbooms im Spätfranquismus – Massentourismus, Fernsehen, Autos, beginnende sexuelle Freizügigkeit – auf das ‚typisch Spanische' der Provinz, in dem die traditionellen Klischees weiterleben." (Pohl 2012, 268)

31 Vgl. Pohl 2012, 267.

32 Eine Tendenz, deren Aufkommen sich erklären lässt mit generationaler Abgrenzung sowie mit Veränderungen der Filmgesetzgebung und der damit verbundenen Parameter für die Filmförderung; vgl. Heredero 1999.

33 Vgl. Pohl 2012, 255 und 257. Von Juni 2009 bis Februar 2011 hatte De la Iglesia den Vorsitz der Spanischen Filmakademie inne; deutlicher Ausdruck der Position, die ihm im spanischen Film-Establishment mittlerweile zukommt.

34 Vgl. Gómez Gómez 2011, 226; Pohl 2012, 267.

35 De la Iglesia; zit. n. Buse/Triana-Toribio/Willis 2007, 35: „[E]vitar la Guerra civil y la posguerra".

nur spekulieren.[36] Fakt ist, dass *Mad Circus* in Spanien 369.118 Zuschauer in die Kinos lockte – ein ordentliches, wenn auch im nationalen Kontext nicht grandioses Ergebnis.[37] Doch was genau sind nun die Lesarten, die *Mad Circus* im Hinblick auf die jüngere spanische Geschichte offeriert bzw. die der Regisseur seinem Film zuschreibt?

In dem Prolog, mit dem der Film beginnt, wird ein Clown im Bürgerkrieg auf Seiten der republiktreuen Truppen zwangsrekrutiert, gerät in franquistische Gefangenschaft und kommt dort gewaltsam ums Leben. Die Haupthandlung des Films vollzieht sich dann im Madrid des Jahres 1973, wo Javier, der verwaiste Sohn des Clowns aus dem Prolog, selbst als ‚Weißclown', also als ‚trauriger Clown' in einem Zirkus angestellt wird. Sein Gegenpart, der sadistische Sergio, hat in eben diesem Zirkus die Rolle des ‚lustigen Clowns', des ‚dummen August', inne. Den Konventionen einer klassischen Dreiecksgeschichte entsprechend verliebt Javier sich unsterblich in die Trapezkünstlerin des Zirkus, Natalia, die allerdings mit Sergio liiert ist. Natalia schafft es nicht, sich von Sergio zu trennen, woraufhin Javier zu einem von Einsamkeit und unerwiderten Gefühlen getriebenen ‚Todes-' bzw. ‚Racheengel' mutiert.

Abb. 1: ‚Todes-' bzw. ‚Racheengel' Javier [*Mad Circus*, 2010, Spanien]

36 Aróstegui 2006, 80: „nietos de la guerra".

37 Vgl. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte ohne Jahr. Bei der nationalen Filmpreisverleihung, den *Goya*, erhielt *Mad Circus* im Februar 2011 letztlich nur zwei der begehrten Auszeichnungen, obwohl er für insgesamt fünfzehn nominiert gewesen war. Jurypräsident Quentin Tarantino hingegen hatte sich auf den Filmfestspielen in Venedig Anfang September 2010, wo der Film zum ersten Mal öffentlich präsentiert wurde, hellauf begeistert gezeigt vom Genremix, wie De la Iglesia ihn in *Mad Circus* betreibt; der Film gewann hier die Preise in den Kategorien Beste Regie und Bestes Drehbuch; vgl. Llopart 2010b, 48.

Auf seiner derart motivierten Suche nach Natalia tritt Javier einen Amoklauf durch Madrid an und wird im Zuge dessen Zeuge des spektakulären Attentates auf Luis Carrero Blanco, zu der Zeit Ministerpräsident und Francos designierter politischer Nachfolger.[38] Das von der baskischen Terrororganisation ETA geplante Attentat auf Carrero Blanco vom 20. Dezember 1973 wird hier zum einen nachgestellt und im Anschluss werden zum anderen die Originalbilder der Fernsehberichterstattung in die fiktionale Spielfilmhandlung montiert. In den nachgestellten Szenen unterbricht die Explosion der Bombe, die das Auto, in dem Carrero Blanco sich befand, auf das Dach eines fünfstöckigen Gebäudes katapultierte, Javiers Gewaltrausch in den Straßen Madrids. Die Wucht der Detonation wirft ihn zu Boden, dessen geteerter Belag tief eingerissen ist. Taumelnd erhebt er sich, stolpert durch einen wassergefüllten Krater sowie an zerstörten, brennenden Fahrzeugen und schreienden Menschen vorbei. Als er um eine Ecke biegt, stößt er zufällig auf das Auto, in dem die *eterras*, die baskischen Attentäter, sitzen.[39] Die Frage, die Javier ihnen in dem Moment stellt – „Und Ihr, zu welchem Zirkus gehört Ihr?" –, verweist den Zuschauer auf verbalem Wege auf genau die Lesart des Franquismus, die De la Iglesia über seinen Film *Mad Circus* transportiert wissen will: der Zirkus als Zerrspiegel der Gesellschaft.[40]

Der Kulturwissenschaftler Constantin von Barloewen beschreibt die Parabel des Zirkus' im Allgemeinen wie folgt:

> Werte und Normen einer Kultur scheinen in ihm [im Zirkus, C.R.] wie sich kreuzende, vergrößerte Strahlen unter einem Brennglas auf [...]. Der Zirkus scheint die Gesamtheit einer Kultur im mikrokosmischen Maßstab zu verkleinern. Vielleicht steht er am Rande der Gesellschaft, weil er ihr wirkliches Zentrum ist.[41]

Damit erfüllt der Zirkus in De la Iglesias Film eine ähnliche Funktion wie das Stilmittel des *esperpento*: Beide dienen einer vehementen Kritik an der spanischen Gesellschaft im Franquismus und darüber hinaus einer Kritik an einem der spanischen Gesellschaft vermeintlich inhärenten Element der Spaltung, für das in *Mad Circus* symbolisch die

---

38 Die Ämter des Staats- und des Regierungschefs, die Franco in Personalunion vereinigt hatte, wurden im Juni 1973 erstmals getrennt – eine Entscheidung, die die Kontinuität eines Franquismus nach – und somit ohne – Franco gewährleisten sollte; vgl. Romero Salvadó 1999, 156f.

39 Vgl. *Mad Circus – Eine Ballade von Liebe und Tod*, 01:18:00-01:20:07. Auch im Verlauf der 7. Staffel der Fernsehserie *Cuéntame* sind Teile der Alcántara-Familie während des Attentats auf Carrero Blanco vor Ort in den Straßen Madrids. Allerdings sind sie in die Ereignisse weitaus weniger involviert als Javier in *Mad Circus*; die zerstörerische Gewalt der Explosion wird in *Cuéntame* audiovisuell weniger deutlich inszeniert; vgl. *Cuéntame cómo pasó*, Staffel 7, Folge 114, 00:01:44-00:05:50.

40 Vgl. *Mad Circus – Eine Ballade von Liebe und Tod*, 01:19:43.

41 Von Barloewen 2010, 78f. Vgl. Bouissac 1976.

beiden Clowns stehen.[42] So liegt De la Iglesias Fokus in *Mad Circus* eindeutig auf einer Darstellung der „clownesken Doppelnatur".[43] Diese findet sich im Film am offensichtlichsten in den zwei unterschiedlichen Clown-Rollen – ‚lustiger Clown' einerseits und ‚trauriger Clown' andererseits –, die die beiden Protagonisten jeweils erfüllen. Am Ende des Films stirbt Natalia infolge des unversöhnlichen und überaus brutalen Kampfes, den Javier und Sergio um ihre Gunst austragen.

Dabei ist es kein Zufall, dass der Showdown, die entscheidende Schlacht um Natalia, auf dem 142 Meter hohen Kreuz des „Tales der Gefallenen" (span.: *Valle de los Caídos*) ausgetragen wird, dessen gigantische Ausmaße De la Iglesia filmästhetisch gar noch überhöht. Für De la Iglesia ist das gigantische Kreuz „das Symbol, das den Schmerz [des] Landes [Spanien] am besten repräsentiert".[44] Das „Tal der Gefallenen" ließ Franco sich ab 1940 als Monument seines Sieges im Bürgerkrieg wie auch als Mausoleum erbauen, wofür Zwangsarbeiter eingesetzt wurden und auch starben. Am 1. April 1959, dem 20. Jahrestag des Bürgerkriegsendes und nach insgesamt neunzehnjähriger Bauzeit, wurde das „Tal der Gefallenen" feierlich eingeweiht. Noch heute liegen hier, in dem offenkundigsten Symbol für das franquistische Machtstreben auf spanischem Territorium, sowohl der Diktator Francisco Franco als auch der Gründer der spanischen faschistischen Partei *Falange Española* José Antonio Primo de Rivera direkt nebeneinander begraben. Darüber hinaus ist das *Valle de los Caídos* Grabstätte zahlreicher ‚für Gott und Vaterland' Gefallener; im Zuge der propagandistischen Akzentverschiebungen im Franquismus in den 1960er-Jahren wurden auch die Leichname einiger republiktreuer Katholiken dorthin überführt.[45] Trotz eines seit Ende 2007 wirksamen gesetzlichen Verbots ideologisch motivierter Kundgebungen auf dem Gelände des „Tales der Gefallenen" sind sich spanische Politiker weiterhin uneins, wie mit diesem Bauwerk und den dort Begrabenen von offizieller Seite aus umzugehen ist.[46]

In *Mad Circus* rückt das *Valle de los Caídos* schon im Prolog als Stätte der franquistischen Repression in den Blick: Javiers Vater stirbt als einer der Zwangsarbeiter, die unter menschenunwürdigen Umständen für die Fertigstellung des monumentalen Bauwerks abbestellt wurden. Beim Übergang vom Prolog zum Hauptfilm wird die Bedeutung des *Valle de los Caídos* für die Selbstinszenierung Francos und seines Regimes kurz mit Hilfe von Archivmaterial aus der franquistischen Wochenschau *NO-DO* verdeutlicht, zu sehen sind Aufnahmen der Einweihung des Bauwerks am 1. April

---

42 Vgl. Angulo/Santamarina 2012, 286 ff. Daneben ist im Hinblick auf *Mad Circus* nicht zu unterschlagen, dass Zirkus und Horrorfilm „verbindet, dass sie körperliche Defekte und Abnormitäten als Schauwerte funktionalisieren" (Christen 2010, 135).

43 Von Barloewen 2010, 23.

44 De la Iglesia; zit. n. Angulo/Santamarina 2012, 288: „el símbolo que mejor representa el dolor de este país".

45 Vgl. Bernecker/Brinkmann 2006, 204-212.

46 Vgl. León 2015.

1959.[47] Gegen Ende des Films fügt sich De la Iglesias Sicht auf den Franquismus bezeichnenderweise dann zusammen, als Javier Natalia entführt und ins „Tal der Gefallenen" verschleppt. Dort angekommen stolpern Javier und Natalia durch die Katakomben der Anlage, wo in *Mad Circus* wilde Tiere, Totenschädel und Skelette, verrückte Clowns, fehlgeleitete Gefühle sowie die Populärkultur in Form einer Filmprojektion des Sängers Raphael – nach dessen Schlager *Balada triste de trompeta* (dt.: „Traurige Trompetenballade") der Film im Original benannt ist – als Insignien des (Spät-)Franquismus, wie De la Iglesia ihn sieht, aufeinandertreffen.[48]

Abb. 2: Javier und Natalia inmitten von Totenschädeln: im *Valle de los Caídos* [*Mad Circus*, 2010, Spanien]

Die Häufigkeit und Bedeutsamkeit, mit dem das *Valle de los Caídos* als Ort der Gewalt in *Mad Circus* inszeniert wird, ist im Hinblick auf Spielfilmproduktionen spanischer

47 Vgl. *Mad Circus – Eine Ballade von Liebe und Tod*, 00:15:25-00:15:30. Die Vorführung der ab 1942 produzierten *NO-DO*-Wochenschauen (*Noticiarios y Documentales Cinematográficos*; dt.: „Kinematografische Nachrichten und Dokumentarfilme") war von 1943 bis 1975 verpflichtend für alle spanischen Kinosäle. Erst ab 1981 verschwanden sie vollständig; vgl. Diez 1999, 53f. und 59.

48 Vgl. *Mad Circus – Eine Ballade von Liebe und Tod*, 01:22:54-01:23:42, 01:24:29-01:25:12 sowie 01:26:05-01:28:06. „In Vicente Escrivás Film *Sín un adiós* von 1970 singt Raphael diesen Song [*Balada triste de trompeta*, C.R.] in einer Clownsmaske, und das wiederum ist auch hier kurz zu sehen." (Suchsland ohne Jahr)

Provenienz neuartig. Das „Tal der Gefallenen" dient in De la Iglesias Film als Symbol für ein repressives Regime, von dem sich Spanien bis heute – so der Regisseur in der spanischen Filmzeitschrift *Fotogramas* – nicht erholt habe:

> Jawohl, meine Damen und Herren, das *Valle de los Caídos* existiert. Es ist eine Art Messer, das in der Seele eines Landes steckt, das sich nicht erholt. Eine offene Wunde.[49]

Für die katalanische Tageszeitung *La Vanguardia* besteht die „politische Dimension des Films" deshalb in „einer Anklage der Straflosigkeit des Franquismus".[50] Hier stellt das Wort „Straflosigkeit" einen direkten Bezug her zu zeitgenössisch aktuellen Debatten über den Vorstoß des Untersuchungsrichters Baltasar Garzón, der im Herbst 2008 postum Anklage erhob gegen Franco und weitere hohe Garden des Franquismus, und zwar wegen der von ihnen zwischen 1936 und 1952 begangenen Menschenrechtsverletzungen.[51] Dies ist im Prinzip als ein Versuch zu verstehen, die in einem Amnestiegesetz vom 15. Oktober 1977 enthaltene Straflosigkeit franquistischer Amtsträger aufzuheben. Eine juristische Aufarbeitung franquistischer Verbrechen ist aufgrund der spezifischen Art des Übergangs von franquistischer Diktatur zu parlamentarischer Monarchie in Spanien bis heute nicht erfolgt und offenkundig von offizieller Warte aus auch weiterhin nicht erwünscht. Garzón zumindest endete wegen vermeintlicher Rechtsbeugung selbst auf der Anklagebank und wurde Anfang 2012 zu elf Jahren Berufsverbot verurteilt.[52]

Fazit

Verweist die herausragende Stellung, die dem „Tal der Gefallenen" in *Mad Circus* zukommt, einerseits auf innovative Art und Weise auf den zutiefst und kontinuierlich repressiven Charakter der Franco-Diktatur, so ist De la Iglesias Sicht auf Spaniens jüngere Vergangenheit andererseits durch und durch konventionell. Letztere Feststellung zielt ab auf die Darstellung der Figur Natalia als Inkarnation der spanischen Gesellschaft, die an der als rücksichtslos und egoistisch dargestellten, blutigen Auseinandersetzung der Repräsentanten zweier ähnlich extremer Lager zugrunde geht.[53] Aus historischer Warte zu problematisieren ist diese metaphorische Darstellung der sprichwörtlich gewordenen

---

49 De la Iglesia; zit. n. Ponga 2010, 103: „Sí, señores, el Valle de los Caídos existe. Es una especie de cuchillo clavado en el alma de un país que no se recupera. Una cicatriz abierta."

50 Llopart 2010a, 29: „dimensión política de la película"; „una denuncia de la impunidad del franquismo".

51 Vgl. Capdepón 2010, 37.

52 Vgl. Perger 2012.

53 Diese Lesart wird auch mittels Farbgestaltung nahegelegt: Natalia stirbt an einer roten Stoffbahn hängend, die bezeichnenderweise von Stoffballen stammt, die in den Farben der spanischen Flagge gehalten sind; vgl. *Mad Circus – Eine Ballade von Liebe und Tod*, 01:28:07-01:35:26.

dos Españas (dt.: „zwei Spanien"), die Spanien schon immer zerrissen hätten, deshalb, weil dieser manichäischen, vereinfachenden Lesart die Polyvalenz und Multikausalität des Spanischen Bürgerkriegs zum Opfer fällt.[54] Seinen Zweck erfüllt(e) das Konzept der „zwei Spanien" vielmehr als Teil eines retrospektiven, noch im Spätfranquismus ersonnenen Rechtfertigungsmythos, dem zufolge Franco Dank gebühre, da er das gespaltene Land vereint und befriedet habe. Allerdings stehen sich die „zwei Spanien" in De la Iglesias Film in verschärfter, zementierter Form auch noch im Spätfranquismus unversöhnlich gegenüber, was im Hinblick auf die vorherrschend ambivalente, wenn nicht nostalgisch-verklärte Sicht auf diese Phase der spanischen Zeitgeschichte durchaus als innovativ zu bewerten ist. De la Iglesias Film betont somit die Tatsache, dass die Franco-Diktatur auf dem Konzept der Spaltung aufbaute und diese deshalb bewusst zementierte und zwar bis zu ihrem Ende. Dennoch ist De la Iglesias Darstellung der „zwei Spanien" aus erinnerungspolitischer Warte dahingehend kritikwürdig, dass sich die beiden Clowns in ihrer Brutalität, ihrer Tragik, ihrem Verlust und ihrem Wahn stark ähneln. In Übereinstimmung mit dem, was Von Barloewen als „clowneske Dialektik"[55] beschreibt, sind sowohl Javier als auch Sergio Opfer und Täter zugleich. Auch äußerlich stehen sie sich gegen Ende des Films in ihrer monströsen Erscheinung in nichts nach. Diese offensichtliche Ähnlichkeit legt eine fragwürdige Parallelisierung der zwei Lager nahe, die sich in De la Iglesias Werk eben nicht nur im Bürgerkrieg, sondern auch im Franquismus unversöhnlich gegenüberstanden.

Noch Ende des Jahres 2010 sei der Konflikt zwischen den „zwei Spanien" nicht verschwunden und drohe gar wieder aufzubrechen, so De la Iglesia in einem Interview:

> Allein, wie man mit dem Untersuchungsrichter Garzón verfährt, der die Verbrechen der Vergangenheit aufklären will, ist ein Skandal. Man sieht daran, dass die alten Gräben und Gegensätze unter der Oberfläche weiterexistieren, nun eben in demokratischem Gewand.[56]

In der rechtsliberalen Tageszeitung *El Mundo* konstatierte der Regisseur ferner, mit Blick auf aktuelle Diskussionen über den Umgang mit der jüngeren Vergangenheit in Spanien:

> Wir leben in einem Ort, in dem der Dialog unmöglich ist, weil jeder sich verpflichtet fühlt von dem Ort aus zu urteilen, den er geerbt hat, von einer Vergangenheit aus, die noch nicht einmal seine Vergangenheit ist.[57]

---

54 Vgl. Rothauge 2014, 43-45.

55 Von Barloewen 2010, 54.

56 De la Iglesia; zit. n. Suchsland 2010.

57 De la Iglesia; zit. n. Martinez 2010: „Vivimos en un sitio donde es imposible el diálogo porque todo el mundo se siente obligado a opinar desde el sitio que ha heredado; desde un pasado que no es ni siquiera su pasado." Im Film sucht die Vergangenheit den Protagonisten Javier in Form des Geistes seines verstorbenen Vaters wiederholt heim. Der Vater beauftragt Javier damit, sich bzw. ihn zu rächen – ein Wunsch, der Javiers Wandlung zum halb wahnsinnigen ‚Todes-' bzw. ‚Racheengel' maßgeblich motiviert.

Offenkundig empfindet De la Iglesia die jüngere Vergangenheit nicht zuletzt als Bürde, die die Bewohner Spaniens nicht loslässt und einen kommunikativen Austausch der Nachfahren untereinander verhindert. In direktem Zusammenhang damit stehen die Äußerungen des Regisseurs in der linksliberalen Tageszeitung *El País*, wo er von einer „feindseligen und verscharrten Unversöhnlichkeit" spricht, „die [...] das Leben dieses Landes seit Jahrzehnten [infiziert]".[58] Auch diese Äußerungen verdeutlichen wiederum De la Iglesias Gratwanderung zwischen einem eindeutigen Fingerzeig auf die franquistischen Verbrechen einerseits und der ungebrochenen Perpetuierung einer Versöhnungsrhetorik andererseits: So verweist das Adjektiv „verscharrt" auf den Aspekt der über das spanische Staatsgebiet verstreuten Massengräber, das Verb „infizieren" hingegen auf die vereinfachende Erklärung der auf den Ausbruch des Bürgerkriegs folgenden Gewalt als eine Art „kollektiver Wahnsinn", der die gesamte spanische Bevölkerung befallen habe.[59] Angesichts all dessen scheint De la Iglesia für eine Aussöhnung im Gedenken zu plädieren, die über die Anerkennung *gemeinsam* erlittener Verluste funktioniert. In *Mad Circus* formuliert Javier dies folgendermaßen: „Der Tod vereint die Menschen, das ist das Gute an ihm."[60]

---

58 De la Iglesia; zit. n. De la Iglesia 2010: „intransigencia hostil y soterrada"; „que infecta la vida de este país desde hace décadas".

59 Godicheau 2006, 139: „locura colectiva".

60 *Mad Circus – Eine Ballade von Liebe und Tod*, 01:26:39. Rachegelüsten hingegen erteilt De la Iglesia filmintern wie auch in einem Interview eine klare Absage; vgl. Suchsland 2010. Auch damit verortet sich der Regisseur klar im Rahmen des spanischen erinnerungspolitischen Konsenses.

Literaturverzeichnis

Aguilar Fernández, Paloma/Humlebæk, Carsten (2002): „Collective Memory and National Identity in the Spanish Democracy – The Legacies of Francoism and the Civil War". In: *History & Memory* 14, 121-164.

Aguilar Fernández, Paloma (2003): „La presencia de la guerra civil y del franquismo en la democracia española". In: *Pasajes* 11, 12-24.

Allinson, Mark (1997): „Not Matadors, Not Natural Born Killers – Violence in Three Films by Young Spanish Directors". In: *BHS* LXXIV, 315-330.

Angulo, Jesús/Santamarina, Antonio (2012): *Álex de la Iglesia – La pasión de rodar*. Donostia/San Sebastián: Filmoteca Vasca.

Aróstegui, Julio (2006): „Traumas colectivos y memorias generacionales – El caso de la guerra civil". In: Julio Aróstegui/François Godicheau (Hg.): *Guerra Civil – Mito y memoria*. Madrid: Marcial Pons, 57-94.

Bernecker, Walther L./Brinkmann, Sören (2006): *Kampf der Erinnerungen – Der Spanische Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft 1936-2006*. Nettersheim: Graswurzelrevolution.

Bouissac, Paul (1976): *Circus and Culture – A Semiotic Approach*. Bloomington/London: Indiana University Press.

Buse, Peter/Triana-Toribio, Núria/Willis, Andy (2007): *The Cinema of Álex de la Iglesia*. Manchester/New York: Manchester University Press.

Capdepón, Ulrike (2010): „Der öffentliche Umgang mit der Franco-Diktatur". In: *APuZ* 36/37, 33-38.

Christen, Matthias (2010): *Der Zirkusfilm – Exotismus, Konformität, Transgression*. Marburg: Schüren.

Cornelißen, Christoph (2003): „Was heißt Erinnerungskultur? Begriff – Methoden – Perspektiven". In: *GWU* 10, 548-563.

Cuéntame cómo pasó (seit 2001). Spanien. Drehbuch: Alberto Macías/Eduardo Ladrón de Guevara. Produktion: *Grupo Ganga* für *TVE/La 1*.

De la Iglesia, Álex (2010): „Mi vida como payaso – Álex de la Iglesia por Álex de la Iglesia". URL: https://elpais.com/diario/2010/12/12/eps/1292138813_850215.html (11.02.2015).

Del Arco Blanco, Miguel Ángel (2009): „El secreto del consenso en el régimen franquista – Cultura de la victoria, represión y hambre". In: *Ayer* 76, 245-268.

Diez, Emeterio (1999): „Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)". In: *Archivos de la Filmoteca* 33, 34-59.

Ehrlicher, Hanno (2005): „Kampf und Konsens – Filmisches Erinnern an den spanischen Bürgerkrieg in Ken Loachs *Land and Freedom* (1995) und David Truebas *Soldados de Salamina* (2002)". URL: http://web.fu-berlin. de/phin/phin34/p34t1.htm (11.02.2015), 1-27.

Godicheau, François (2006): „Guerra civil, guerra incivil – La pacificación por el nombre". In: Julio Aróstegui/François Godicheau (Hg.): *Guerra Civil – Mito y memoria*. Madrid: Marcial Pons, 137-166.

Gómez Gómez, Agustín (2011): „The Day of the Beast/El día de la bestía". In: Lorenzo J. Torres Hortelano (Hg.): *Directory of World Cinema: Spain*. Bristol/Chicago, IL: Intellect, 225-226.

Heredero, Carlos F. (1999): *20 nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza.

Hügel, Hans-Otto (2003): „Einführung". In: Hans-Otto Hügel (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur – Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart: Metzler, 1-22.

Huyssen, Andreas (1995): *Twilight Memories – Marking Time in a Culture of Amnesia*. London/New York: Routledge.

Jacke, Christoph/Zierold, Martin/Schwarzenegger, Christian (2009): „Editorial". In: *Medien & Zeit* 4, 2-3.

Kinder, Marsha (1993): *Blood Cinema – The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley, LA/London: University of California Press.

León, Pablo (2015): „Un problema como una montaña". URL: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/01/10/madrid/1420913389_724695.html (11.02.2015).

Llopart, Salvador (2010a): „El cielo sobre Venecia". In: *La Vanguardia* (09.09.2010), 29.

Llopart, Salvador (2010b): „La mostra de Álex y Sofia". In: *La Vanguardia* (12.09.2010), 48-49.

Mad Circus – Eine Ballade von Liebe und Tod (2010). Spanien/Frankreich. Regie: Álex de la Iglesia.

Marsh, Steven (2011): „Grotesque Comedy/Esperpento". In: Lorenzo J. Torres Hortelano (Hg.): *Directory of World Cinema: Spain*. Bristol/Chicago, IL: Intellect, 84-86.

Martinez, Luis (2010): „En la vida o eres el payaso tonto o el triste – No hay más". URL: http://www.elmundo.es/elmundo/2010/12/13/cultura/1292263843. html (11.02.2015).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (ohne Jahr): „Cultura. Cine y Audiovisuales. Datos de películas calificadas. Balada triste de trompeta". URL: http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi _DOCN=000044139&brscgi_BCSID=4783f5bd&language=es&prev_ layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle (11.02.2015).

Núñez Seixas, Xosé-Manoel (2009): „Zwischen Gedächtnis und Politik – Die spanische Zivilgesellschaft und die Aufarbeitung der franquistischen Diktatur". In: Katrin Hammerstein u.a. (Hg.): *Aufarbeitung der Diktatur – Diktat der Aufarbeitung? Normierungsprozesse beim Umgang mit diktatorischer Vergangenheit*. Göttingen: Wallenstein, 160-174.

Perger, Werner A. (2012): „Tiefschlag für die Gerechtigkeit". URL: http://www.zeit.de/politik/ausland/2012-02/garzon-urteil-kommentar (11.02.2015).

Pohl, Burkhard (2012): „Álex de la Iglesia – El día de la bestía (1995)". In: Ralf Junkerjürgen (Hg.): *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Berlin: Erich Schmidt, 255-276.

Ponga, Paula (2010): „Álex de la Iglesia – La mirada del presidente". In: *Fotogramas* 2006, 100-103.

Radio y Televisión Española (2015): „TV. Cuéntame cómo pasó". URL: http://www.rtve.es/television/cuentame/ (11.02.2015).

Rey, David (2003): „Die Franco-Ära in der medialen Geschichtskultur Spaniens – Bürgerkrieg und Diktatur in Kino und Fernsehen seit 1975". In: *Jahrbuch für Europäische Geschichte* 4, 113-160.

Rey, David (2004): „Historische Meistererzählungen über die Franco-Ära im spanischen Fernsehen – Die historische Seifenoper *Cuéntame*". In: Krzysztof

Ruchniewicz/Stefan Troebst (Hg.): *Diktaturbewältigung und nationale Selbstvergewisserung – Geschichtskulturen in Polen und Spanien im Vergleich*. Wroclaw: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 101-111.

Román, Manuel (2013): „Fórmula V sigue cantando *Cuéntame*". URL: http://www.libertaddigital.com/cultura/musica/2013-09-01/formula-v-sigue-cantando-cuentame-1276498244/ (11.02.2015).

Romero Salvadó, Francisco J. (1999): *Twentieth-Century Spain – Politics and Society in Spain, 1898-1998*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Rothauge, Caroline (2014): *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen – Erinnerungskulturen und Geschichtsdarstellungen in Spanien zwischen 1996 und 2011*. Göttingen: V&R unipress.

Smith, Paul Julian (2006): *Television in Spain – From Franco to Almodóvar*. Woodbridge [u.a.]: Támesis.

Suchsland, Rüdiger (2010): „Wie ein Exorzismus von Schmerz und Rache". URL: https://www.artechock.de/film/text/interview/i/iglesia_2011.html (11.02.2015).

Suchsland, Rüdiger (ohne Jahr): „Mit den Clowns kommen die Tränen". URL: http://www.artechock.de/film/text/kritik/m/maciei.htm (11.02.2015).

Von Barloewen, Constantin (2010): *Clowns – Versuch über das Stolpern*. München: Diederichs.