



Krise und Kreation im medialen Kontext. Die zwiespältigen deutsch-spanischen Beziehungen anhand der Filmproduktion in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts¹

Isabel Gutiérrez Koester²

Recibido: 2 de noviembre de 2015 / Aceptado: 20 de enero de 2016

Zusammenfassung. Politisch-soziale Krisenzeiten tragen in besonderem Maße zur Entstehung und Festigung von bestimmten Auto- und Heterostereotypen bei. Diese schlüssige Behauptung kann man anhand der Analyse der verschiedenen politischen Phasen Spaniens im Laufe seiner Geschichte und ihrer Auswirkung auf das erzeugte Fremdenbild nachvollziehen. Das durch den spanischen Unabhängigkeitskrieg (1808-1814) verbreitete stereotypisierte Gedankengut der Romantik wurde in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zu einem Instrument propagandistischer Manipulation, das den Vorbildcharakter des spanischen Alliierten hervorheben sollte. Dieser politische Kunstgriff verfolgte die ideologische Sympathie für das nationalsozialistische Weltbild und bediente sich auf bemerkenswerte Weise der deutsch-spanischen Filmproduktionen, um seinen Zweck zu erfüllen.

Schlüsselwörter: Deutsch-spanische Beziehungen; Propaganda; Stereotype; Filmproduktion; Franquismus; Nationalsozialismus.

[en] Crisis and Creation in the Mediatic Context. The Ambivalent German-Spanish Relations in the Film Production of the First Half of the Twentieth Century

Abstract. At times of political and social crisis the creation and consolidation of certain auto- and hetero-stereotypes are particularly fostered. This statement becomes conclusive when analyzing how the different political phases in Spain throughout history have decisively determined its image abroad. Romantic images created during the War of Independence (1808-1814) served as an instrument of propagandistic manipulation meant to promote the improvement of the political ally's image during the first half of the twentieth century. This political artifice, which was meant to manifest an ideological resonance with the National Socialist worldview, was promoted in a particular way by the co-productions of the Hispanic and German film industry.

Keywords: German-Spanish Relations; Propaganda; Stereotypes; Film Production; Francoism; National Socialism.

¹ Diese Untersuchung entstand im Rahmen eines vom spanischen Ministerium für Wirtschaft und Wettbewerbsfähigkeit (*Ministerio de Economía y Competitividad*) geförderten Forschungsprojekts (FFI2013-41921-P): *Viajes y parajes. Topografías culturales de los viajeros alemanes en España*.

² Universitat de València
Email: isabel.gutierrez@uv.es

[es] Crisis y creación. Las ambivalentes relaciones germano-españolas en la producción cinematográfica de la primera mitad del siglo veinte

Resumen. Las épocas de crisis político-social propician en especial medida la creación y el afianzamiento de determinados auto y heteroestereotipos. Esta afirmación resulta concluyente cuando se analiza cómo las distintas fases políticas de España a lo largo de la historia han condicionado de manera definitiva su imagen en el extranjero, en especial en Alemania. Las imágenes y estereotipos románticos creados a partir de la Guerra de la Independencia (1808-1814) sirvieron durante la primera mitad del siglo veinte de instrumento de manipulación propagandística que debía contribuir a ensalzar la ejemplaridad del aliado español. Este artificio político, que buscaba la simpatía ideológica con el sistema de valores nacionalsocialista, se valió de manera particular de las producciones cinematográficas hispano-alemanas para lograr su objetivo.

Palabras clave: Relaciones hispano-alemanas; propaganda; estereotipos; producción cinematográfica; franquismo; nacionalsocialismo.

Inhaltsverzeichnis. 1. Einführung. 2. Das Spanienbild zu Beginn des Nationalsozialismus. 3. Der Spanische Bürgerkrieg (1936-1939). 4. Die ersten Jahre des Zweiten Weltkrieges (1939-1942). 5. Die letzten Jahre des Krieges (1942-1945). 6. Fazit.

Cómo citar: Gutiérrez Koester, I., «Krise und Kreation im medialen Kontext. Die zwiespältigen deutsch-spanischen Beziehungen anhand der Filmproduktion in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhundert», *Revista de Filología Alemana* 24 (2016), 85-102.

1. Einführung

Ein Heterobild, also eine externe nationale Betrachtungsweise, gibt Aufschluss über die eigene Identität und erscheint umso stereotyper, sobald es in einem bidirektionalen Prozess situiert wird (Luhmann 1981: 412ff.). Erfolgt dieser Prozess historisch im Rahmen politischer oder sozialer Krisenzeiten, so erkennt man, wie diese ausschlaggebend zum Weiterleben oder gar zum Entstehen von nationalen Eigen- und Fremdbildern beitragen. Die Iberische Halbinsel – insbesondere Spanien – stellt dabei eine topografische Vorstellung dar, die aufgrund ihrer Geschichte wie kaum ein anderes Land widersprüchliche Erwartungen und Sehnsüchte unter den deutschen Beobachtern geweckt hat. Die politische Beziehung zu Deutschland in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts ermöglichte bzw. forderte einen Rückgriff auf im neunzehnten Jahrhundert geprägte Hetero- und Autostereotype, deren Einfluss noch heute zu spüren ist, und stellt somit ein signifikantes Beispiel für die Interaktion von selbstreferentiellen und fremdreferentiellen Beobachten dar.

Schon mit dem spanischen Unabhängigkeitskrieg (1808-1814) änderte sich die Einstellung der zuerst englischen und dann deutschen Reisenden auf grundlegende Weise. Wie García-Wistädt in ihrer Studie zum spanischen Orientbild des neunzehnten Jahrhunderts bemerkt, verwandelte sich Spanien von einem Land am Rande Europas in ein immer attraktiveres Ziel für Reisende aufgrund seines Exotismus und seiner Kontraste und ermöglichte die Entdeckung „des anderen Spaniens, ein Konstrukt der Phantasie“ (García-Wistädt 2012: 120).

Der von Julián Juderías geprägte Begriff der *leyenda negra*,³ die Legende des schwarzen Spaniens, wird häufig verwendet, um die feindliche Darstellung der

³ Siehe Juderías (2014). Weiterführende Literatur hierzu: Perez (2012) und Kamen (2014).

spanischen Geschichte ab dem sechzehnten Jahrhundert bildlich zu definieren. Kirchliche Intoleranz im Auftrag der Inquisition, religiöser Fanatismus, Grausamkeit (bei der Versklavung der Indios in den amerikanischen Kolonien oder bei der Vertreibung von Juden und Morisken), skrupellose politische Ambitionen und ökonomische Misswirtschaft galten für das restliche Europa als Hauptmerkmale einer despotischen und imperialistischen Nation.⁴ Mit Beginn des neunzehnten Jahrhunderts ging diese Legende in die *leyenda romántica*, die Legende des romantischen Spaniens, über. Als die Engländer im spanischen Volk plötzlich einen Alliierten gegen Napoleon sahen (Moradiellos 1998: 188) verbreitete sich rasch die Vorstellung eines exotischen Spaniens mit edler orientalischer Vergangenheit, das im krassen Gegensatz zu diesem vorwiegend negativen und besonders durch die französischen Aufklärer⁵ verbreiteten Bild stand. Diese Wiederentdeckung wandelte überaus schnell viele der vorherigen negativen Stereotype ins Positive: Die spanische Grausamkeit wurde zu Mut, der Fanatismus zu Leidenschaft, Arroganz und Hochmut sah man nun als Zeichen nationalen Stolzes.

Dieses Interesse für Spanien als stellvertretend für die Idee *des Anderen* schwankte zwischen Abwehr und Faszination und ergab in den Reiseberichten der Zeit einerseits eine durchaus positive und romantisierende Darstellung des Landes und andererseits und unter Einfluss der historischen Abscheu Frankreichs vor allem Spanischen – besonders der Verachtung der französischen Aufklärer – ein verzerrtes und negatives Bild des Landes (García-Wistädt 2012: 120).

Während der politisch turbulenten ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts fällt ein exaltierter Rückgriff auf gerade diese im neunzehnten Jahrhundert gefestigten positiven Stereotype auf, in diesem Fall jedoch bedingt durch eine ideologische Aufladung im Dienste der Indoktrination und politischen Demagogie, sodass man davon ausgehen kann, dass politische Krisen entschieden zur Kreation gewisser Fremdvorstellungen beitragen, die – den ideologischen Vorsätzen entsprechend – verschiedene Zwecke zu erfüllen haben. Der Spanische Bürgerkrieg (1936-1939) und die daraus resultierende Diktatur unter General Francisco Franco einerseits und der Nationalsozialismus gefolgt vom Zweiten Weltkrieg andererseits, trugen mittels einer sorgfältig geplanten propagandistischen Manipulation der Medien (Presse, Radio, Film, Literatur) maßgebend dazu bei, gewisse Hetero- wie auch Autostereotype zu bestätigen und zu bekräftigen, wie im Folgenden anhand verschiedener audiovisueller Beispiele exemplarisch dargestellt werden soll.

„Wir beteiligen uns so ein bißchen in Spanien“, schrieb Joseph Goebbels in sein Tagebuch am 27. Juli 1936, „[n]icht sichtbar. Wer weiß, wozu es gut ist“ (Fröhlich 1987, Bd. 2: 648). Man geht gewöhnlich davon aus, dass Spanien und Deutschland schon immer eine traditionsreiche und weit zurückgreifende freundschaftliche Ver-

⁴ „Die grundlegende Prämisse der *Leyenda negra* besteht darin, dass sich die Spanier in ihrer Geschichte unvergleichlich grausam, intolerant, tyrannisch, obskurantisch, faul, fanatisch, gierig und heimtückisch verhalten haben, dass sie sich also durch diese Eigenschaften so sehr von anderen Völkern unterscheiden, dass die Spanier und die spanische Geschichte in Begriffen gesehen und verstanden werden müssen, die normalerweise nicht zur Beschreibung und Interpretation anderer Völker verwendet werden.“ (Powell 1971: xi).

⁵ Die französische Aufklärung hatte das Bild der *leyenda negra* bewusst weitergeführt, denn Spanien verkörperte das Gegenstück zum aufklärerischen Geist. Vgl. weiterführend hierzu Jüttner (1991).

bindung gepflegt haben, aber Tatsache ist, dass für diese Behauptung eine explizite historische Fundierung fehlt. Die Beziehung zwischen beiden Ländern, vor allem während der dreißiger und vierziger Jahre, zeichnete sich durch Höhen und Tiefen aus. Zwar hatte man noch keine schwerwiegenden politischen Auseinandersetzungen gehabt oder gar Kriege geführt, aber trotz der relativen ideologischen Nähe zwischen Franco und Hitler war das Verhältnis zwischen beiden Diktatoren sehr angespannt. Zahlreiche Quellen zeugen von der Abneigung, die Hitler dem spanischen General gegenüber empfand, verschärft durch die zögernde außenpolitische Haltung Francos bezüglich einer aktiven Intervention Spaniens im Zweiten Weltkrieg. In Goebbels Tagebüchern aus dem Jahr 1941 wurde Franco sogar als „ein eitler Pfau und dazu ein hohler Kopf“ (Fröhlich 1987, Bd. 4: 597) beschrieben, aber dieses Image wurde selbstverständlich nie öffentlich vertreten.

Die Bedeutung der Fremdwahrnehmung Spaniens für die nationalsozialistischen Interessen nahm während des bewaffneten Konflikts rasch zu. Auch wenn das Land anfänglich für das deutsche Volk aufgrund der geografischen Distanz noch relativ uninteressant war, konnte trotzdem von einer gewissen kulturellen Nähe die Rede sein, die es vertrauter als andere Nationen erscheinen ließ. Dazu trug u.a. die Popularität von Mérimées Novelle und Bizets Oper *Carmen* bei, die seit Ende des neunzehnten Jahrhunderts vor allem dank der Reiseliteratur die Verbreitung und Generalisierung der andalusischen Attribute als stereotypisierte Vorstellung der spanischen Kultur im Allgemeinen mit sich gebracht, kurz: den „Andalusismus“ als spanische Schaufensterkultur verbreitet hatte.

2. Das Spanienbild zu Beginn des Nationalsozialismus

Die Entwicklung der Kommunikationen und Verkehrsmittel nach dem Ersten Weltkrieg ging so schnell voran, dass sie schon zu Beginn des Nationalsozialismus eine beachtliche Vielfalt an Reisegehaltungen ermöglichte. Dazu gehörten sowohl staatlich organisierte Reisegehaltungen in Länder, die in freundschaftlicher Verbundenheit zu Deutschland standen, darunter auch Spanien, als auch private Reisen, besonders von Intellektuellen und Künstlern wie z.B. Kurt Hielscher (*Das unbekannte Spanien*, 1922), Franz Kuypers (*Spanien wie ich's erlebte*, 1923), Alfred Kuhn (*Das alte Spanien*, 1925), Hans Roselieb (*Rot-Gelb-Rot. Geschichten aus Spanien*, 1925), Manfred Schneider (*Wanderfahrten durch Spanien*, 1926), Anton Stegmann (*Ins Herz Spaniens*, 1928), Marcus Ehrenpreis (*Das Land zwischen Orient und Okzident: Spanische Reise eines Juden*, 1928), Hermann Krehan (*Von der Spree zum Manzanares*, 1930) oder Friedrich Christiansen (*Festliches Spanien*, 1935) u.a.⁶

Diese Reisen trugen dazu bei, zahlreiche Stereotype zu verbreiten und zu festigen: Die spanische Frau wurde für gewöhnlich als leidenschaftliche und hochmütige Andalusierin dargestellt, der spanische Mann als stolz, edelmütig und eifersüchtig. Überraschend weit verbreitet war auch die Vorstellung des spanischen Volkes als ein Naturvolk, fern politischer Probleme und glücklich mitten in einer üppigen,

⁶ Eine ausführliche Bibliographie für den untersuchten Zeitraum findet sich in der Dissertation von Martínez Alonso (2003: 345ff.).

quasi idyllischen Natur.⁷ Es schwebte ein exotischer Hauch über dem deutschen Spanienbild der Zeit. Alltägliches wurde ignoriert; man schenkte ausschließlich den angenehmen Aspekten Aufmerksamkeit, kurz: dem schönen, sonnigen Süden.

Dieses kulturelle Bild Spaniens hatte jedoch wenig mit der politischen Wirklichkeit zu tun. Die Jahre der spanischen Republik waren durch zahlreiche Konflikte und blutige Auseinandersetzungen gekennzeichnet, doch fanden diese, wie Antonio Peter in seiner Studie über die Massenmedien während des Dritten Reiches ausführlich untersucht, in der deutschen Berichterstattung kaum Niederschlag.

Spanien galt bis 1935 immer noch als exotisches und harmloses Land am Rande Europas, und gerade die Filmindustrie trug maßgebend dazu bei, diese Vorstellung zu verstärken. In deutschen Produktionen wie *Der Stern von Valencia* (Alfred Zeisler, 1933) diente die Mittelmeerküste und die ihr eigene Lebensart lediglich als exotische Kulisse der Handlung, ohne dem Publikum wirklich authentische Information zu Leuten und Sitten zu geben. Das Musical *La Paloma. Ein Lied der Kameradschaft* (Karl Heinz Martin, 1934) wurde ebenfalls in Spanien gedreht (Biskaya), beschränkte aber die Hervorhebung seiner Kultur auf abgegriffene (und teilweise äußerst fragwürdige) musikalische und sprachliche Vorstellungen, die wenig oder gar nichts mit der spanischen Realität zu tun hatten.

Spanien als inszenierter Schauplatz und Ort der Dreharbeiten stellt in Leni Riefenstahls *Tiefeland* einen besonderen Fall dar. 1934 war Riefenstahl nach Spanien gereist, um dort nach geeigneten Schauplätzen zu suchen, musste aber nach Deutschland zurückkehren, um an Hitlers Auftrag für den Propagandafilm *Triumph des Willens* zu arbeiten. Als die Regisseurin 1940 die Filmproduktion wieder aufnahm,⁸ verhinderte die politische Situation aufgrund der angespannten Beziehungen zwischen Deutschland und Spanien zum damaligen Zeitpunkt die Dreharbeiten auf der Halbinsel. So beschloss man, das Pyrenäen-Dorf kurzerhand nach Krün bei Mittenwald in Bayern zu verlegen.

Die Handlung dieser Adaption der gleichnamigen Oper von Eugen d'Albert, die ihrerseits auf das Drama des katalanischen Schriftstellers Àngel Guimerà *Terra baixa* aus dem Jahre 1896 zurückgreift, spielt im katalanischen Tiefland und in den Pyrenäen – eine topografische Dichotomie, die den Protagonisten Pedro als mutigen und unverfälschten Schäfer in den Bergen situiert, während sein Gegner, der machtgerige und verführerische Don Sebastián, im Tiefland zu Hause ist. Eine repräsentative Charakterisierung Pedros als authentischer und naturverbundener Spanier scheint jedoch nicht die primäre Absicht dieser Gegenüberstellung zu sein. Vielmehr steht diese in Einklang mit der völkischen Kultur des Nationalsozialismus, die auf der fast mystischen Union und Harmonie zwischen Volk und Natur beruhte. Don Sebastián stellt in diesem Kontext den entarteten Fortschritt und den Verfall der Traditionen dar.

So gibt auch das Ende des Filmes eine zweckmäßige Folgerung dieser Weltanschauung ab: Pedro und Marta (gespielt von Leni Riefenstahl) ziehen gemeinsam zurück in die Berge, einen *Locus Amoenus* im romantischen Sinne, zeitlos und weit

⁷ Diese Vorstellung wird z.B. durch die zahlreichen idyllischen Naturszenen in dem deutsch-spanischen Dokumentarfilm *Helden in Spanien (España heroica. Estampas de la Guerra Civil, 1937)* zum Ausdruck gebracht (vgl. Kapitel 3).

⁸ Die Dreharbeiten erstreckten sich von 1940 bis 1945. Die Premiere fand jedoch erst 10 Jahre später statt (1954).

entfernt von der korrupten Zivilisation, und stellen somit den Einklang des spanischen Volkes mit der Natur dar, huldigen aber gleichzeitig dem völkischen Nationalismus, dem zweifellos eine bedeutendere Rolle zukommt als der authentischen Darstellung spanischer Eigenheiten. Letztere werden erneut auf stereotypisierte Art und Weise dargestellt, was unerwartete Folgen für die Rezeptionsgeschichte des Films hatte, denn trotz seiner technischen Qualität büßte er aufgrund juristischer Auseinandersetzungen nach Kriegsende einen großen Teil seiner internationalen Anerkennung ein. Riefenstahl hatte für die Statisterie über hundert „südländisch“ aussehende Roma und Sinti aus Zigeuner- und Konzentrationslagern zwangsrekrutiert, da keine echten Spanier zur Verfügung standen. Nach den Dreharbeiten setzte sich die Regisseurin nicht, wie versprochen, für die Zigeuner ein, die daraufhin größtenteils nach Auschwitz deportiert wurden. Die Regisseurin wurde aus diesem Grund in vier Spruchkammerverfahren als „Mitläuferin des Nationalsozialismus“ eingestuft und versuchte sich bis ins hohe Alter gegen diese Anschuldigungen zu verteidigen.⁹

3. Der Spanische Bürgerkrieg (1936-1939)

Ab 1936 wuchs das deutsche Interesse an der Iberischen Halbinsel. Zwei historische Ereignisse waren dafür verantwortlich: erstens, der Sieg der spanischen Volksfront (*Frente Popular*) bei den Wahlen vom 16. Februar 1936 und zweitens, der Beginn des Bürgerkriegs nur fünf Monate später. Hatte die deutsche Presse noch vor den Wahlen allgemein keine politisch klare Meinung bezüglich der politischen Handlungsfähigkeit der spanischen Oppositionsparteien geäußert, so stellten sich die Medien nach dem Aufstieg der marxistisch-sozialistischen Fraktion binnen kürzester Zeit in den Dienst der nationalsozialistischen Propaganda. Diese wollte in den Wahlergebnissen einen gefährlichen Vormarsch des Bolschewismus sehen und bemühte sich folglich um eine zunehmende Idealisierung rechtsradikaler Parteien und eine wachsende Manipulation der öffentlichen Meinung Spaniens gegenüber.¹⁰

Mit dem Militärputsch vom 18. Juli begann der Spanische Bürgerkrieg und damit auch die definitive deutsche Positionierung aufseiten des Generals Francisco Franco. Dieser wurde durch den nationalsozialistischen Propagandaapparat mit allen für einen Führer hervorragenden Eigenschaften ausgestattet bzw. verherrlicht: Entscheidungs- und Tatkraft, Führertum und politische Vision charakterisierten so das Bild des *Caudillos* in den Medien. Dabei ignorierte man wissentlich die gewalttätigen Ausbrüche und die harten Vorgehensweisen des *Bando Nacional* und der *Falange* – die für Deutschland ein und dasselbe waren, obwohl es zahlreiche interne Un-

⁹ Vgl. hierzu das Kapitel „Leni Riefenstahl: Die Amazonenkönigin“ von A. M. Sigmund (2013) und Kapitel 22 „„Zigeuner“-Lager Maxglan. Die Opfer unter Riefenstahls Schneidetisch“, in Rolinek *et al* (2009).

¹⁰ Hitler warnte in seiner Schlussrede auf dem Parteikongress vom 14. September 1936 vor der in Spanien drohenden „bolschewistischen Gefahr“: „Diesen Bolschewismus, der von den jüdisch-sowjetischen Moskauer Terroristen Lewin, Axelroth, Neumann, Béla Kun usw. nach Deutschland hereinzutragen versucht wurde, haben wir angegriffen, niedergeworfen und ausgerottet [...] Und nur, weil wir wissen und es tagtäglich erleben, daß dieser Versuch der Einmischung durch die jüdischen Sowjetmachthaber kein Ende nimmt, sind wir gezwungen, den Bolschewismus auch außer uns als unsern Todfeind anzusehen und in seinem Vordringen eine uns nicht minder bedrohende Gefahr zu erkennen.“ <http://actioberlin.de/index_htm_files/CHR34-38.pdf>, 421 [20.10.2015].

stimmigkeiten und Meinungsverschiedenheiten gab – und vereinfachte so auf manichäische Weise die Realität.¹¹

Die Belagerung des Alcázar von Toledo stellt, wie Georg Pichler eingehend analysiert, eines der signifikantesten Beispiele der franquistischen Mythisierung und „propagandistischen Ausschlichtung“ (Pichler 2005: 162) dar und erfreute sich in den Medien des Dritten Reiches großer Beliebtheit. Von dieser Konjunktur zeugt u.a. das Hörspiel Roland Strunks *Alcazar – Die Helden von Toledo*, das 1937 gesendet wurde, und in besonderem Maße Reisenotizen und historisch-literarische Gestaltungen des Themas, die sich der antikommunistischen Symbolkraft dieses Mythos bedienten. In Rudolf Timmermanns *Helden des Alcázar – Ein Tatsachenbericht aus Toledo* (1937) wird die Gewalttätigkeit der Kommunisten dem irrationalen spanischen Geiste und der sengenden Sonne zugeschrieben, welche die spanische Leidenschaft erweckt haben soll (wohlgemerkt, nur die der Kommunisten). Erich Dietrich mit *Kriegsschule Toledo. Des jungen Spaniens Heldenkampf vom Alcázar* (1937) nimmt erneut das Thema der Befreiung der toledanischen Festung auf und spricht in seinem Vorwort von dem „heroische[n] Kampf des General Franco gegen den asiatisch-jüdischen Bolschewismus“ und von dem Kampf gegen „die riesige Übermacht des roten Untermenschentum“ (Dietrich 1937: 7). Menkes *Heldenlied vom Alkazar* (1937) und Boerners *Kadetten von Toledo* (1942) zeugen ebenfalls von der Instrumentalisierung der antikommunistischen Symbolkraft dieser Belagerung.¹²

In diesem Sinne versuchte auch die deutsch-spanische Filmproduktion dieser Jahre den Indoktrinationsprozess maßgeblich zu unterstützen. Goebbels hatte den Ehrgeiz, „den deutschen Film zu einer beherrschenden kulturellen Weltmacht auszubauen“ (Fröhlich 1996, Bd.2: 519), und so beschloss das Propagandaministerium, die aufständische Fraktion nicht nur aus kommerziellen Interessen zu unterstützen, sondern auch, um die eigene Ideologie zu verbreiten, die internationale Sympathie für das nationalsozialistische Anliegen zu wecken und, mit klarer expansionistischer Intention, auch in den lateinamerikanischen Markt einzusteigen. Mit dieser Absicht wurde im Jahre 1936 die *Hispano-Film-Produktion* (HFP) gegründet, mit der u.a. auch eine Konkurrenz des Hollywood-Filmimperiums entstehen sollte. So ist es einer Pressenotiz zu entnehmen, die in Spanien erschien, als die bekannte Schauspielerin, Folkloresängerin und Tänzerin Imperio Argentina zusammen mit ihrem Mann, dem Regisseur Florián Rey, auf Einladung des Produ-

¹¹ Die *Falange Española de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista* entstand aus der Fusion der *Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista* (JONS) und der *Falange Española* (FE) unter dem Führertum von José Antonio Primo de Rivera im Jahre 1934. Das antiparlamentarische Parteiprogramm verfolgte eine soziale und nationale Revolution, sah in der Gewalt ein Mittel zum Zweck und forderte die (Zwangs-)Erfassung der Bevölkerung in ständischen Organisationen. Franco identifizierte sich nur zum Teil mit diesen Zielsetzungen, riss die Leitung der Partei an sich, als Primo de Rivera durch die Republikaner wegen einer militärischen Revolte zu Tode verurteilt und hingerichtet wurde. Auf diese Weise bediente sich der zukünftige Diktator der bereits existierenden Popularität der Partei und auch des Charismas des ehemaligen Anführers, um den er ab diesem Zeitpunkt einen glorifizierenden Personenkult schuf. Vgl. hierzu Kapitel III.2 („Falange und Nationalsozialismus“) in BERNECKER (2010: 65-67) und Ruhl (1986).

¹² Vgl. weiterführend hierzu CRUSELLS (2000) und Reig Tapia (1998: 101-129).

zenten Wilhelm Ther nach Deutschland reiste, um dort verschiedene Filme sowohl auf Spanisch als auch auf Deutsch zu drehen.¹³

Los centros oficiales alemanes que tienen verdadero deseo de conocer nuestra cultura nacional, no quisieron que, durante el tiempo que nuestro glorioso Libertador tardase en arrojar de España a la canalla marxista se interrumpiera la labor cinematográfica de Imperio y Florián, y llevaron su generosidad hasta invitarles y poner a su disposición los estudios y recursos técnicos alemanes, para que desde Alemania pudieran seguir trabajando por el buen nombre y la cultura de España en el mundo entero.¹⁴ (Originaldokument abgedruckt in Diez 2011)

Die leider mit keiner Unterschrift versehene Pressenotiz, in der Deutschland als Schutzwache der spanischen Moral und der Tradition erscheint, ist am 18. Mai 1937 datiert und wurde, wie Yraola (Yraola 1999: 3f.) und Emeterio Diez (2011) in ihren Analysen zu filmbezogenen Dokumenten vermuten, mit der Absicht geschrieben, das Treffen des Filmstars mit Adolf Hitler bekannt zu machen (der übrigens von der spanischen Schauspielerin sehr angetan war) und ihren patriotischen Eifer zu betonen. Florián Rey selbst berichtete nur vier Tage vorher mit großer Begeisterung von diesem Treffen in einem Brief an den Kameraden Casaus, Parteiführer der Falange in San Sebastián, Folgendes:

Todavía estamos emocionados de nuestra visita al Führer por lo que significa para España y para nuestras películas. Entre otras muchas cosas nos dijo que después de ver nuestras películas, lamentó mucho que la guerra de España nos impidiera continuar trabajando y que entonces se le ocurrió ordenar al Ministerio de Propaganda se nos buscara y se nos trajera a Alemania en cuyos estudios podríamos seguir trabajando de forma tan española hasta que pudiéramos disponer de los estudios de nuestra patria: En Fin; ya te contaremos.¹⁵ (Originaldokument abgedruckt in Yraola 1999: 3)

Die spanische Filmindustrie war aufgrund des Bürgerkriegs sehr geschädigt. Die wichtigsten Filmstudios befanden sich auf republikanischem Gebiet (Madrid, Barcelona, Valencia) und Produzenten wie Florián Rey oder Benito Perojo hegten

¹³ Diese historische Begebenheit inspirierte den spanischen Filmproduzenten Fernando Trueba zu seinem preisgekrönten Film *La niña de tus ojos* aus dem Jahre 1998 mit Penélope Cruz in der Hauptrolle und Johannes Silberschneider als Goebbels.

¹⁴ „Die offiziellen deutschen Zentren, die wirkliches Interesse daran haben, unsere nationale Kultur kennenzulernen, wollten nicht, dass während unser glorreicher Befreier das marxistische Gesindel aus Spanien verjagt, die Filmarbeit von Imperio und Florián eingestellt würde und gingen mit ihrer Großzügigkeit so weit, sie einzuladen und ihnen die deutschen Filmstudios und technischen Mittel zur Verfügung zu stellen, damit sie auf diese Weise von Deutschland aus weiter für den guten Ruf Spaniens und seiner Kultur auf der ganzen Welt arbeiten könnten.“ [Übers. d. Verf.]

¹⁵ „Wir sind immer noch ganz ergriffen von unserem Besuch beim Führer und von dessen Bedeutung für Spanien und für unsere nationale Produktion. Unter vielen anderen Dingen sagte er uns, dass, nachdem er unsere Filme gesehen habe, es ihm sehr leidgetan habe, dass der Krieg in Spanien uns daran hindere, weiterzuarbeiten. Dann sei er auf die Idee gekommen, das Ministerium für Propaganda damit zu beauftragen, uns zu suchen und uns nach Deutschland zu bringen, damit wir in den dortigen Studios auf unsere so spanische Art und Weise so lange weiter arbeiten könnten, bis wir wieder über die Filmstudios in unserem Vaterland verfügen könnten. Wir werden sehen.“ [Übers. d. Verf.]

keine Sympathien für diese Fraktion. So kam es, dass Imperio Argentina, die vor ihrer Reise über keinerlei Deutschkenntnisse verfügte, innerhalb von drei Monaten genug Sprachkenntnisse erwarb, um zwei Filme sowohl auf Deutsch als auch auf Spanisch zu drehen. *Andalusische Nächte* von Herbert Maisch – in der spanischen Version mit dem Titel *Carmen la de Triana* (Florián Rey) – aus dem Jahre 1938 war die erste hispanogermanische Koproduktion in den Kinos des Reiches. Sie basierte auf der Oper *Carmen* von Bizet, aber mit bedeutenden inhaltlichen Änderungen, die – auf das neunzehnte Jahrhundert zurückgreifend – stereotypisierte spanische Charakterzüge wie Ehre, Stolz, Heldenhaftigkeit und Opferbereitschaft deutlicher hervorheben sollten, um somit den deutschen Idealen zu entsprechen.¹⁶

In dem Beiheft der UFA¹⁷ war zu lesen: „Alles in diesem paradiesischen Lande lockt, löst und berauscht die Herzen der Menschen. In den Schenken treiben die Kastagnetten das Blut durcheinander [...]. Unter den schweren Lidern liegt die fiebrige Glut. Aus den schwarzen Haaren leuchten rote Nelken, und in den erhitzten Gesichtern brennen volle Lippen.“ Der Film prägte auf entscheidende Art und Weise das südländische Klischee, wie auch den verschiedenen Pressekommentaren der Zeit zu entnehmen ist (Nicolás Meseguer 2004: 143): „Es ist herrlich anzuschauen, wenn sie lacht, lockt, spricht, sich leidenschaftlich hingibt, wenn sie singt und tanzt“ (*Das 12 Uhr Blatt*, Berlin); „mit dem temperamentvollen Schwung ihrer faszinierenden Stimme [...] und mit einem Spiel von bezaubernder Anmut“ (*Das 8 Uhr Abendblatt*, Berlin); „[...] tanzt und singt [...] mit so viel Temperament und Geschmeidigkeit, daß sie spontanen Sonderbeifall erhält“ (*Berliner Zeitung am Mittag*, Berlin); „schenkt der Carmen verliebte Leidenschaft und erotisches Pathos“ (*Nachtausgabe*, Berlin); „Die rassische Echtheit und der vitale Glanz der Lieder und Tänze Imperio Argentinas reißen das Publikum immer wieder zu spontanen Beifallskundgebungen hin“ (*Berliner Börsen-Zeitung*).

Hinter Haremstüchern, auf Spanisch *La canción de Aixa* (Florián Rey, 1939), stellt andererseits ein Beispiel der Untergattung des spanischen Orientalismus dar. Die stereotypisierte Verwendung nah- und fernöstlicher Motive in Kunst und Literatur war schon während des neunzehnten Jahrhunderts weit verbreitet, erreichte mit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts aber eine erneute Popularität dank der Filmindustrie. In Spanien war diese Gattung aufgrund der arabischen Wurzeln des Landes besonders beliebt: Die sentimentalisierte und romantisierende Verwendung exotischer Motive sowie die Darstellung der sinnlichen Reize orientalischer Weiblichkeit standen im Dienste einer eskapistischen Funktion. Darüber hinaus erfüllten diese Filme in den dreißiger und vierziger Jahren auch eine politische Aufgabe: Die idealisierte und mythisierte Darstellung der spanisch-marokkanischen Beziehungen sollte dem Lob des spanischen Protektorats in Marokko (1913-1956)

¹⁶ So stirbt in der filmischen Fassung der Dragonerbrigadier José den Heldentod, als er versucht, seine ehemaligen Kameraden vor einem Anschlag der Schmugglerbande zu warnen. Der Torero Antonio (Escamillo in Bizets Oper) kommt bei einem Stierkampf ums Leben, während Carmen überlebt und um den Verlust ihrer beiden Liebhaber trauert.

¹⁷ Das Filmunternehmen UFA (Universum Film) wurde 1917 als Antwort auf die ausländische Konkurrenz gegründet und besaß demnach von Anfang an einen stark ausgeprägten deutschnationalen Geist. Mit der Gleichschaltung durch die Nationalsozialisten wurde 1941 die UFA unter der Kontrolle Goebbels und seines Propagandaministeriums zum alleinigen staatlichen Super-Konzern (UFI). Die Beihefte, die für die Filmpremierer gedruckt wurden, dienten in diesem Kontext nicht nur der Information des Publikums, sondern verfolgten auch eine propagandistische Wirkungsästhetik.

und letztendlich der „Glorifizierung des spanischen Imperiums“ (Elena 1997: 26) dienen. Die arabisch-andalusische Thematik, zusammen mit der militärischen Variante, in der das spanische Heer als gerecht, edelmütig, loyal und diszipliniert dargestellt wird (im Film anhand der Figur des Absalam), greift zudem auf eine reiche koloristische Ikonografie zurück, um mit prächtigen Kulissen und farbenfrohen Kostümen ein „Berliner Marokko“ zu konstruieren, das den Zuschauer in eine romantische und exotische Welt versetzen sollte.

Wie seine beiden Vorläufer, ist auch der Film *Sehnsucht* von Benito Perojo, Spanisch *Suspiros de España* (1938), der folkloristischen Thematik zuzuordnen und verherrlicht genau wie sie den vermeintlich „typisch spanischen“ Geist, indem er exemplarisch auf die andalusische Kultur zurückgreift. Archetypische Figuren wie die feurige und temperamentvolle Frau oder der stolze und eifersüchtige Galan erscheinen in einem zwar unbestimmten zeitlichen Kontext, aber geografisch konkret in Andalusien platziert und entsprechen so den stereotypen Vorstellungen von Spanien und den Spaniern.

Neben dem Spielfilm erwies sich auch der Dokumentarfilm als ein effektives Mittel für die Verbreitung dieser südländisch-romantischen Vorstellungen. Unter der Regie von Carl Junghans bemühte sich die deutsch-spanische Koproduktion *Geißel der Welt. Kampf um Spanien* (1936/37) darum, den spanischen Konflikt überzeugend auf eine kommunistische Verschwörung zurückzuführen. Die bekannteste deutsch-spanische Koproduktion, *Helden in Spanien (España heroica. Estampas de la Guerra Civil, 1937)*, von Fritz C. Mauch und Joaquín Reig, verfolgte ähnliche propagandistische Zwecke und weist ebenfalls zahlreiche, im Dienste der nationalsozialistischen und franquistischen Ideologie stehende Stereotype auf. Neben wesentlichen thematischen Übereinstimmungen fällt auch ein analoger struktureller Aufbau dieser dokumentarischen Produktionen auf:

1. Einleitung: Es wird von der glorreichen spanischen Vergangenheit gesprochen und vom Mut und dem Durchsetzungsvermögen des spanischen Volkes bei der Konfrontation mit dem Feind (bei der Rückeroberung der von den Mauren besetzten Gebiete Spaniens oder beim Kampf um die amerikanischen Kolonien).
2. Spanien befindet sich in einer kritischen Situation. Die Republik hat keine Antworten auf die Probleme des Volkes, und die Situation spitzt sich aufgrund der Unfähigkeit der Politiker immer mehr zu.
3. Das „echte“ Spanien lehnt sich auf. Die furchtlosen Truppen erheben sich und der Krieg bricht aus.
4. Spanien ist wieder „una, grande y libre“, also vereint, groß und frei und eine neue Zukunft bricht unter dem Zeichen des Jochs und der Pfeile (Symbol der Falange) an.

Diesem Schema folgend, beginnt *Helden in Spanien* mit einer typischen Darstellung des sonnigen Südens mit Stränden und Palmen, aber auch mit bukolischen Landschaften des Inlands (vgl. Fußnote 7) um anschließend auf die „ehrenvolle spanische Geschichte“ zu sprechen zu kommen, auf den Mut und die kämpferische Natur des Spaniers, dargestellt anhand der imponierenden Burgen in Kastilien. Vicente Sánchez-Bioscas Konzept der Mythografie als Substitut des Propaganda-

Begriffs (Sánchez-Biosca 2007) erscheint vor dem Hintergrund solcher Sequenzen mehr als gerechtfertigt, da hier eine Verherrlichung und utopische Gestaltung des nationalen, heroischen, unvergänglichen und ruhmreichen Spaniens die politischen Entscheidungen der Gegenwart rechtfertigen soll. Der historische Abriss, den der Film mit Hilfe zeitloser und von den Kriegsschauplätzen weit entfernter Bildsequenzen zeigt, erfasst die repräsentativsten spanischen Monumente und Bauten und verwandelt sich auf diese Weise in eine quasi mythische Berichterstattung. Es ist von „spanischer Rasse“ und „ethnischer Kraft“ die Rede, von einer patriotischen Essenz und einem spanischen Volksgeist, die stets durch „andere“ (Völker) vom Zerfall bedroht sind; Völker, die Spanien erobern wollen, in Wirklichkeit aber entscheidend dazu beigetragen haben, diese vermeintlich nationale Identität herauszubilden. Es handelt sich also nicht nur um Propaganda zur Verbreitung politischer Ideen, sondern um den Versuch, die Geschichtsschreibung durch den Mythos zu ersetzen, was Sánchez-Biosca unter dem Begriff „Mythografie“ zusammenzufassen versucht (Sánchez-Biosca 2007: 85f.).

Die glorreiche Vergangenheit Spaniens stellte besonders für die Hispanisten und Spanischlehrer des Reiches eine Möglichkeit dar, die eigenen Wünsche und Bedürfnisse nach mythischer Größe und Kraft – zusammen mit den Vorstellungen von Rasse und Vaterland – auf Spanien zu projizieren. Die fachdidaktischen Texte zum Spanischunterricht im Dritten Reich befassten sich u.a. mit dem Vorbildcharakter dieses Fremdsprachenunterrichts (Klippel 2013: 40f.) und der Forderung, besonders die Zeit der *Reconquista* (Rückeroberung der von den Mauren besetzten Gebiete Spaniens zwischen 718 und 1492) in den Lehrplan aufzunehmen und sie als Exempel für nationalpolitische Aufgaben und Pflichten zu statuieren:

Für die Festigung der nationalsozialistischen Weltanschauung des Schülers würde vielleicht die Beschäftigung mit dem spanischen Volkstum den größten Gewinn bringen, wenn am Aufstieg zum spanischen Weltreich und an dessen Niedergang die Richtigkeit der nationalsozialistischen Anschauungen von Völkerleben und Völkertod aufgezeigt würde. [...] Die Zeit der Reconquista weckt Vaterlandsliebe, Rassenstolz und übt rassische Auslese und schafft so die Vorbedingungen für den Aufstieg – zuletzt vor allem durch die politische Einigung von ganz Spanien. (Kühn 1939: 294)

In ähnlicher Weise drückte sich auch der spanische Botschaftssekretär Ignacio Oyarzábal y Velarde in einem Brief an Karl Vossler aus und sprach von der Notwendigkeit, die kulturellen Bande, die beide Völker seit Jahrhunderten miteinander verbanden, immer enger zu knüpfen und die Liebe der Deutschen zu allem Spanischen (Traditionen, Folklore, Kunst und Literatur) zu fördern. Die westliche Selbsterkenntnis könne sich nur erneuern, indem die lateinische und die deutsche Kultur sich gegenseitig bereichern.¹⁸

Dem heutigen Zuschauer mag es erstaunlich erscheinen, wie weit die politische und historische Manipulation in den erwähnten Dokumentarfilmen geht. Abgesehen von den historischen Verfälschungen, wie z.B. den Luftangriff auf Gernika dem baskischen Heer zuzuschreiben statt den deutschen Kampfflugzeugen der

¹⁸ Vgl. Nachlass Karl Vossler. Bayerische Staatsbibliothek München. Signatur Ana 350.12.A.

Legion Condor,¹⁹ ist besonders die Auswahl der Bilder und der Musik ein geschicktes Vorgehen, um den Zuschauer zu beeinflussen. So wird z.B. die Volksfront als Gesindel dargestellt, einfältig, dumm grinsend und mit Zahnlücken, begleitet von einer den lächerlichen Charakter dieser Armee hervorhebenden Musik. In einer Sequenz werden sogar Bildablauf und Musik beschleunigt, um den Eindruck zu erwecken, dass die marxistischen Truppen überstürzt und auf feige Art und Weise fliehen. Am Ende dieser Szene ist in der deutschen Version zu hören: „Die Geißel des Bolschewismus lastet schwer auf Madrid“ und die Milizen rücken „finster und verdrossen“ in den Kampf. Dass es einfach nur regnet und offensichtlich sehr kalt ist, wird nicht in Erwägung gezogen. In einer anderen Sequenz ist ein Schild mit der Aufschrift „para seguridad de vuestro hogar, ingresad en el partido comunista“ („zur Sicherheit eurer Familie, tretet der kommunistischen Partei bei“) zu lesen, um anschließend gelynchte Körper auf der Straße einzublenden und gleich im Anschluss eine Gruppe kommunistischer Soldaten, die Säue auf der Straße treiben; alles mit einer klaren Absicht der Entmenschlichung und Animalisierung. Die republikanische Partei wird als alleinige Verantwortliche für Tod und Folter dargestellt, gleichzeitig aber auch als unorganisierte und chaotische Armee im Gegensatz zu der disziplinierten und exemplarischen aufständischen Fraktion. Auch die Knappheit an Lebensmitteln und Wasser in Madrid wird der Anwesenheit der Internationalen Brigaden zugeschrieben, die erneut anhand einer Gruppe von trinkfreudigen und albernen Narren dargestellt wird, denen es – im Gegensatz zum Rest des Volkes – an nichts zu mangeln scheint.

Ein weiterer Dokumentarfilm aus dem Jahre 1939, *Im Kampf gegen den Weltfeind: Deutsche Freiwillige in Spanien* (Karl Ritter), legt erneut Nachdruck auf die vermeintlichen Gefahren des Bolschewismus, richtet aber seine Aufmerksamkeit hauptsächlich auf Kampfszenen der Legion Condor. Die Schlussequenzen zeigen lediglich militärische Paraden vor einem jubelnden Publikum, und außer einigen Landschaftsszenen deutet nicht viel im Film darauf hin, was als spanisch identifiziert werden könnte. Es waren vielmehr einige der Piloten, die nach ihrem Einsatz in Spanien nach Deutschland zurückkehrten und ihre Erfahrungen niederschrieben, die entscheidend dazu beitrugen, die romantischen und stereotypisierten Vorstellungen vom Süden zu verbreiten. So ist im Tagebuch des Kriegsfreiwilligen Klaus Köhler zu lesen:

Vom Ufer leuchten die Lichter der Stadt über das Wasser zu uns herüber. Ein unbeschreiblicher Duft nach sonnendurchglühtem südlichen Land weht über die Bucht, betäubend und verheißungsvoll. Leise klingt ein fremdartiges, schwermütiges Lied über die Wellen. [...] emporsteigend zu den feurigen Rhythmen einer Tarantella, übertönt von lautem Kastagnettenrasseln. (Köhler 1937: 12)

Die Beschreibung wirkt auf den Leser von vornherein etwas überschwänglich, erscheint aber umso gekünstelter, wenn man sich dessen bewusst ist, dass der Autor hier nicht eine sommerabendliche andalusische Landschaft beschreibt, sondern die raue Hafenstadt (und den Geburtsort Francos) El Ferrol im Nordwesten Spaniens. Darüber hinaus ist die Tarantella ein italienischer Volkstanz, und Kastagnet-

¹⁹ Geheim operierende deutsche Fliegertruppen, die Francos Armee Kampf- und Luftunterstützung leisteten.

tenrasseln wird man in der am Atlantik liegenden Provinz Galicien mit Sicherheit auch nicht hören. Diese verzerrte Darstellung Spaniens ist kein Einzelfall und beruht auf vorgefassten romantischen Vorstellungen, deren Gültigkeit auf die gesamte spanische Topografie übertragen wird, ohne Rücksicht auf eine geografische oder zeitliche Kohärenz.

Mit dem Sieg der Franco-Armee endete der Bürgerkrieg und die deutsch-spanische strategische Partnerschaft schien auf einem historischen Höhepunkt zu stehen. Dieser hielt jedoch nicht lange an. Schon im August 1939 destabilisierte der deutsch-sowjetische Nichtangriffspakt erneut die bilateralen Beziehungen. Nach dem Angriff auf die Sowjetunion im Jahre 1941 schienen diese zwar wieder aktiviert, aber Francos Distanzierung von den Achsenmächten führte 1943 erneut zu Unstimmigkeiten. An dieser Stelle drängt sich nun die Frage auf, in welchem Maße diese politische Unbeständigkeit eine Auswirkung auf die allgemeine Spanien-Vorstellung zu Beginn des Zweiten Weltkrieges hatte.

4. Die ersten Jahre des Zweiten Weltkrieges (1939-1942)

Ab 1939 erschienen in der deutschen Presse gelegentlich Nachrichten über die Gräueltaten des Franco-Regimes und über spanische Flüchtlinge in Frankreich – etwas, das während des Bürgerkriegs undenkbar gewesen wäre. Der Rückgriff auf weit bekannte Vorstellungen vom Süden, welche die politische Realität überschatteten, blieb allerdings eine Konstante, und erneut erwies sich die Filmindustrie, nebst einigen Reiseberichten, als eines der wirksamsten Mittel, um solche romantischen Stereotype zu verbreiten.

1938 wird die deutsch-spanische Produktion *El barbero de Sevilla* gedreht (deutsche Erstaufführung 1940), eine filmische Adaption der gleichnamigen Oper Rossinis unter der Regie von Benito Perojo. Die bekannte spanische Schauspielerinnen Estrellita Castro mit ihren prachtvollen Kleidern und einer außergewöhnlichen Stimme sorgten zusammen mit der musikalischen Komponente für eine exotische und sinnliche Atmosphäre. In dem Beiheft der UFA war von „glühender Leidenschaft“ zu lesen, von einer Estrellita Castro, die alle „Männerherzen“ mit ihrem Temperament und ihrer Schönheit begeisterte – etwas, das nur unter dem „südlichen Himmel Spaniens“ zu finden sei (Peter 1992: 166).

Auch Filme wie der schon erwähnte *Hinter Haremstüren* (deutsche Premiere 1941) und *Temperament für Zwei* (1941) (auf Spanisch *Morena Clara*) sorgten dafür, dass diese exotische Aura aufrechterhalten blieb, und selbst die spanischen Produzenten waren sich der kommerziellen Beliebtheit solcher Vorstellungen bewusst und nutzten sie gerne und ausgiebig aus.

Die propagandistische Hervorhebung der deutsch-spanischen Freundschaft stützte sich offensichtlich mehr auf kulturelle und folkloristische Aspekte als auf tatsächliche politische und historische Beziehungen. Als eine kulturelle Schizophrenie könnte man die Tatsache interpretieren, dass Spanien aus landeskundlicher Sicht weiterhin als ein geheimnisvolles und exotisches Land galt, während auf politischer Ebene gerade die ideologischen Gemeinsamkeiten und Parallelen beider Machtsysteme betont wurden.

Diese vermeintliche politische Affinität entsprach jedoch nur beschränkt der historischen Realität. Der Verlauf des Krieges zeigte immer deutlicher, dass Franco sich nicht für eine direkte Intervention entschließen würde, um die neutrale Position Spaniens nicht aufs Spiel zu setzen. Dass die deutsch-spanische Zusammenarbeit kurz vor ihrem Ende stand, deutet Goebbel in einem Tagebucheintrag vom 30.11.1941 an: „Die gegnerische Presse veranstaltet nur noch ein Rätselraten um die zukünftige Haltung Spaniens. Da braucht man nicht viel Rätselraten. Wenn man Franco kennt, dann weiß man, was Spanien zu tun beabsichtigt, nämlich abzuwarten und, wenn ein Partner gesiegt hat, sich auf seine Seite zu stellen“ (Fröhlich 1996, Bd.2: 394), und nur einige Wochen später (16.12.1941) kommt seine Verachtung für die gesamte falangistische Bewegung unmissverständlich zum Ausdruck:

Ich empfangen den neuen spanischen Botschafter Graf José Finat y Escribá de Romani, Conte [sic] de Mayalde. Er berichtet mir über die Verhältnisse in Spanien. Ich klopfe einmal auf den Busch, aber auf das Thema „Kriegseintritt Spaniens“ läßt er sich in keiner Weise ein. Die spanischen Lackschuh-Falangisten sind ziemlich widerwärtig. Es handelt sich hier fast ausschließlich um klerikale Kreise, die sich der falangistischen Bewegung bedienen, um die Kirche wieder in ihre alte Macht und in ihre alten Rechte einzusetzen. Franco ist im ganzen genommen eine Nieme. Er hat die Erwartungen, die das national-sozialistische Deutschland an ihn geknüpft hat, nicht erfüllt. Spanien wird das eines Tages sehr teuer bezahlen müssen. (Fröhlich 1996, Bd. 2: 518)

Die immer angespannteren Beziehungen zwischen Deutschland und Spanien bedeuteten für die Medien einen komplizierten Spagat zwischen der politischen Realität und dem offiziell erlaubten Lagebericht. Davon zeugte u.a. die geringe Berichterstattung, die man dem Treffen vom 23. Oktober 1940 zwischen Franco und Hitler in Hendaye widmete. Die Nachrichten zeigten lediglich einen wenige Minuten langen Film, in dem mit schönen Worten das Treffen angesprochen wurde, ohne konkret auf die Inhalte einzugehen, die, wie man erst später erfuhr, nichts weiter als ein fruchtloser Austausch waren und nur dazu beitrugen, die gegenseitige Antipathie der Diktatoren zu schüren.

Der spanische Nachrichtendienst selbst manipulierte seinerseits die Geschehnisse genauso. Als Anekdote sei hier erwähnt, dass zwei der bekanntesten Fotos dieses Treffens retuschiert bzw. montiert wurden, wie die spanische Nachrichtenagentur Efe im Jahre 2006 zugab (*El País*, 16. Oktober 2006 und *El Mundo*, 17. Oktober 2006).²⁰ Beim ersten verwandelte die Retuscheure den etwas einfältigen Gesichtsausdruck des Caudillos in ein klar nach vorn blickendes Antlitz und passten auch seine gesamte Körperhaltung an. Außerdem erhöhte man die Lichtwerte auf Francos Seite, sodass Hitler eher im Schatten erschien. Die zweite Manipulation zeigt den leeren Bahnsteig von Hendaye, in den die gutgelaunten Figuren Hitlers und Francos hineinmontiert wurden.

²⁰ <http://cultura.elpais.com/cultura/2006/10/16/actualidad/1160949602_850215.html> und <<http://www.elmundo.es/elmundo/2006/10/16/espana/1161022662.html>> [20.10.2015].

5. Die letzten Jahre des Krieges (1942-1945)

Nachdem es offensichtlich war, dass Spanien sich aus dem Krieg heraushalten würde, und die deutsche Presse an erheblichen materiellen Mängeln litt, was die schriftliche Berichterstattung sehr beschränkte, brachte man kaum noch Interesse für die Iberische Halbinsel auf. Die ehemals gepriesenen deutsch-spanischen bilateralen Beziehungen verblassten und man konzentrierte sich aus politischer Perspektive auf für den Krieg relevantere Geschehnisse. Im landeskundlichen Bereich erschienen jedoch immer noch Texte über geografische oder folkloristische Aspekte Spaniens. Ihre Funktion bestand darin, das deutsche Volk von den Nöten und Mängeln abzulenken und den Eindruck zu erwecken, dass das kulturelle Leben trotz der offensichtlichen Schwächung Deutschlands im Krieg weiterging.

Diese Funktion erfüllten auch die spanischen Filme, die noch 1944 in Deutschland erschienen. Einerseits gab es martialisch in Szene gesetzte Produktionen wie *Rasse*, Spanisch *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941),²¹ die anhand der Idealisierung vermeintlich typisch spanischer Eigenschaften den Akzent auf militärische Tugenden wie Stolz, Heldentum, Selbstlosigkeit und Patriotismus setzten, um so dem propagandistischen Zweck zu dienen, im deutschen Volk die Leidensfähigkeit und Widerstandskraft zu stärken. Als „die große spanische Superproduktion“ gepriesen, wurde sie nach einem Drehbuch von Jaime de Andrade gedreht – ein Pseudonym, hinter dem sich General Franco selbst verbarg. Die krisenbedingte Charakterkreation dieser Vorstellungen und Stereotype tritt deutlich hervor, da sie dem kriegerischen Kontext angepasst ist, wobei die erwähnten Eigenschaften genauso gut in den Rahmen der Gefechte des neunzehnten Jahrhunderts hätten situiert werden können, was den Rückgriff auf das romantische Gedankengut erneut bestätigt.

Dem breiteren und nicht ganz so heldenhaft gestimmten Volk zeigte man andererseits weiterhin leichtere Filme mit beachtlichem Erfolg wie *Marietta*, auf Spanisch *Mariquilla Terremoto* (Benito Perojo, 1939). Diese nach der gleichnamigen Komödie der Brüder Álvarez Quintero benannten Produktion bemühte sich um eine eskapistische Milieudarstellung und um die Hervorhebung des lustigen und temperamentvollen Charakters der Spanier, insbesondere der (andalusischen) Frauen.

Schließlich kamen die kulturellen Kontakte zwischen beiden Nationen ab Sommer 1944 zu einem Stillstand und angesichts der neuen Hegemonie in Europa erloschen parallel dazu auch die Beziehungen zwischen den jeweiligen Filmbehörden, wie Estivill anhand einer Grafik zu deutschen Filmpremierer in Madrid zwischen 1940 und 1943 darstellt: Waren es 1940 noch fünfundsiebzehn deutsche Filmproduktionen, die dem spanischen Publikum vorgeführt wurden, so sank die Zahl im Jahre 1943 auf nur zehn (Estivill 1997: 128).

²¹ Am 6. Juni 1944 wurde der Film im 3. Stock der Volksbühne Berlin in der spanischen Originalfassung erstmals auf Deutsch in einer Übersetzung mit live-Synchronisation durch Jeanette Spassova, Sebastian König und Maurici Farré gezeigt. Vgl. <https://volksbuehne-berlin.de/praxis/raza_e_1944/> [20.10.2015].

6. Fazit

Die vermeintliche historische Freundschaft bzw. die politische Affinität zwischen Spanien und Deutschland war ein eher artifizielles Konstrukt des Nationalsozialismus, das der Suche eines ideologischen Alliierten dienen sollte und dabei bewusst alle möglichen Divergenzen bez. diffizilere Themen wie Katholizismus, Judenverfolgung oder Ariertum in den Medien ignorierte.

Um die Idoneität des exemplarischen Charakter Spaniens und der Spanier hervorzuheben, griff man auf das Gedankengut der Romantik zurück, das sich nach dem Unabhängigkeitskrieg durchgesetzt hatte. Die Verbreitung dieser Eigen- und Fremdvorstellungen diente den politischen Interessen beider Nationalstaaten, indem man Gemeinsamkeiten und vorbildliche Aspekte betonte, die aber allmählich erloschen, als diese politisch keine Funktion mehr erfüllen konnten. Die landeskundlichen und kulturellen Stereotype, die ebenfalls von romantisch-exotischen Visionen geprägt waren und häufig eine eskapistische Funktion erfüllt hatten, erwiesen sich hingegen als äußerst langlebig. Als Teil eines unbewussten Interpretationsrasters sind sie noch heute in den Medien, besonders in Film und Werbung, wiederzuerkennen und tragen so zur Festigung eines Spanienbildes bei, das schon im Moment seiner Entstehung nur wenig mit der Wirklichkeit zu tun hatte.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- Boerner, H., *Die Kadetten von Toledo*. Berlin-Grunewald: Franz Schneider 1942.
- Dietrich, E., *Kriegsschule Toledo. Des jungen Spaniens Heldenkampf vom Alcázar*. Leipzig: Koehler 1937.
- Fröhlich, E. (Hg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*. Teil I. *Aufzeichnungen 1924-1941*. 4 Bände. Bd. 2, 1.1.1931-31.12.1936. München: Saur 1987.
- Fröhlich, E. (Hg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*. Teil I. *Aufzeichnungen 1924-1941*. 4 Bände. Bd. 4, 1.1.1940-8.7.1941. München: Saur 1987.
- Fröhlich, E. (Hg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*. Teil II. *Diktate 1941-1945*. 15 Bände. Bd. 2, *Oktober-Dezember 1941*. München: Saur 1996.
- Köhler, K., *Kriegsfreiwilliger 1937: Tagebuch eines Kriegsfreiwilligen der Legion Condor*. Leipzig: Heinig o. J.
- Kühn, J., «Spanisch als Wahlpflichtfach», *Die Neueren Sprachen* 47 (1939), 291-296.
- Menke, W., *Das Heldenlied vom Alkazar*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1937.
- Strunk, R., *Alcazar – Die Helden von Toledo*. [Hörspiel, gesendet 1937].
- Timmermanns, R., *Helden des Alcázar – Ein Tatsachenbericht aus Toledo*. Olten u. Freiburg i. Br.: O. Walter 1937.

Sekundärliteratur:

- Bernecker, W. L., *Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg*. München: C. H. Beck 2010.
- Bretzler, A., *NS-Zeit 1934-1938* [Chronik]. Berlin: Actio Verlag 2011, 421. http://actioberlin.de/index_htm_files/CHR34-38.pdf [20.10.2015].
- Crusells, M., *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel 2000.
- Diez, E., «Imperio Argentina y los nazis», in: *Historia social del cine en España*. 2011. <http://ediez-historiasocialcineespana.blogspot.com.es/2011/07/imperio-argentina-y-lo-nazis.html> [20.10.2015].
- Elena, A., «La canción de Aixa», *Secuencias: revista de historia del cine* 7 (1997), 26-29.

- Estivill, J., «Comercio cinematográfico y propaganda política entre la España franquista y el Tercer Reich», *Film-Historia* VII, 2 (1997), 113-130.
- «Fotografías históricas... y trucadas. Descubiertas dos nuevas fotos falseadas de la entrevista de Hendaya entre Franco y Hitler», *El País: Cultura* (16.10.2006). http://cultura.elpais.com/cultura/2006/10/16/actualidad/1160949602_850215.html [20.10.2015].
- García-Wistädt, I., «Interkulturelle Wahrnehmung oder Stereotypisierung? Das spanische Orientbild in den deutschen Reiseberichten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts», in: Beníšková, B. (Hg.), *Interkulturalität in Sprache, Literatur und Bildung*. Pardubice: Univerzita Pardubice 2012, 119-125.
- Juderías, J., *La leyenda negra y la verdad histórica: contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia política y religiosa en los países civilizados*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos 1914.
- Jüttner, S. (Hg.), *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung. Internationales Kolloquium an der Universität Duisburg*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1991.
- Kamen, H., *The Spanish Inquisition: A Historical Revision*. New Haven: Yale University Press 2014.
- Klippel, F. et al. (Hg.), *Schulsprachenpolitik und fremdsprachliche Unterrichtspraxis. Historische Schlaglichter zwischen 1800 und 1989*. Münster: Waxmann 2013.
- Luhmann, N., *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
- Martínez Alonso, J., *Libros de viajes alemanes e ingleses a España en el siglo XX*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid 2003. <http://biblioteca.ucm.es/tesis/fli/ucm-t26683.pdf> [20.10.2015].
- Moradiellos, E., «Más allá de la Leyenda Negra y del Mito Romántico: el concepto de España en el hispanismo británico contemporáneo», *Ayer* (Asociación de Historia Contemporánea) 31 (1998), 183-199. https://www.ahistcon.org/PDF/numeros/ayer31_EspanaLaMiradaOtro_Sanz.pdf [20.10.2015].
- Nicolás Meseguer, M., *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*. Murcia: Universidad de Murcia 2004.
- Perez, J., *La leyenda negra*. Madrid: Gadir 2012.
- Peter, A., *Das Spanienbild in den Massenmedien des Dritten Reiches 1933-1945*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1992.
- Pichler, G., «Der Alcázar von Toledo – die Schaffung eines Mythos. Franquistische Ursprünge und Adaptationen im nationalsozialistischen Deutschland», in: Bannasch, B./Holm, Ch. (Hg.), *Erinnern und Erzählen: der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen: Narr Francke 2005, 161-176.
- Powell, Ph. W., *Tree of Hate: Propaganda and Prejudices Affecting United States Relations with the Hispanic World*. NM: University of New Mexico Press 1971.
- «Raza. Ein Film von J.L. Sáenz de Heredia. Drehbuch Jaime de Andrade (Francisco Franco)», in: Volksbühne Berlin, *Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz: Spielplan*. https://volksbuehne-berlin.de/praxis/raza_e_1944/ [20.10.2015].
- Reig Tapia, A., «El asedio del Alcázar: mito y símbolo político del franquismo», *Revista de estudios políticos* 101 (1998), 101-129.
- Rolinek, S. et al. (Hg.), *Im Schatten der Mozartkugeln. Reiseführer durch die braune Topografie von Salzburg*. Wien: Czernin 2009.
- Ruhl, K.-J., *Franco, Falange y III Reich. España durante la II Guerra Mundial*. Madrid: Akal 1986.
- «Salen a la luz dos nuevas fotografías trucadas de Franco con Hitler en Hendaya», *El Mundo* (17.10.2006). [Archivo digitalizado Agencia EFE] <http://www.elmundo.es/elmundo/2006/10/16/espana/1161022662.html> [20.10.2015].

- Sánchez-Biosca, V., «Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939)», *CIC Cuadernos de Información y Comunicación* 12 (2007), 75-94.
- Sigmund, A. M., *Die Frauen der Nazis*. München: Heyne 2013.
- Vossler, K., *Nachlass*. Bayerische Staatsbibliothek München. Signatur Ana 350.12.A.
- Yraola, A., «„Misión españolista“: los camaradas Florián e Imperio con Hitler y el Dr Goebbels», *Filmhistoria online* 3 (1999), 1-5. <http://www.publicacions.ub.es/biblioteca/digital/cinema/filmhistoria/art.yraola.pdf> [20.10.2015].

Filme:

- Der Stern von Valencia* (Alfred Zeisler, 1933).
- La Paloma. Ein Lied der Kameradschaft* (Karl Heinz Martin, 1934).
- Morena Clara* (Florián Rey, 1936) – *Temperament für Zwei* (1941).
- El azote del mundo – Geißel der Welt. Kampf um Spanien* (Carl Junghans, 1936/37).
- España heroica. Estampas de la Guerra Civil* (Joaquín Reig, 1937) – *Helden in Spanien* (Fritz C. Mauch, 1938).
- Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938) – *Andalusische Nächte* (Herbert Maisch, 1938).
- El barbero de Sevilla* (Benito Perojo, 1938) – *Der Barbier von Sevilla* (1940).
- Suspiros de España* (Benito Perojo, 1938) – *Sehnsucht* (1939).
- La canción de Aixa* (Florián Rey, 1939) – *Hinter Haremstüren* (1940).
- Mariquilla Terremoto* (Benito Perojo, 1939) – *Marietta* (1943).
- Im Kampf gegen den Weltfeind: Deutsche Freiwillige in Spanien* (Karl Ritter, 1939).
- Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) – *Rasse* (1944).
- Tiefland* (Leni Riefenstahl, 1954).