media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Jule von Hertell

Orte, Erinnerungen und Verflechtungen. Künstlerische Forschung im Film

2024

https://doi.org/10.25969/mediarep/22028

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
von Hertell, Jule: Orte, Erinnerungen und Verflechtungen. Künstlerische Forschung im Film. In: *ffk Journal*, Jg. 8 (2024), Nr. 9, S. 168–184. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/22028.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

ffk Journal
Film- und Medien-
wissenschaftliches
Kolloquium

Jule von Hertell
Palingen

Orte, Erinnerungen und Verflechtungen

Künstlerische Forschung im Film

Abstract: Wie lassen sich ein Ort, seine Überschreibungen, Verflechtungen, Erinnerungen und seine Geschichte filmisch untersuchen? Ist es möglich, mit künstlerischen Methoden und filmischen Gestaltungsmitteln über das Gedächtnis und die Geschichte eines Ortes nachzudenken? In der Militärfestung Fortí d'Illetes auf Mallorca, dem Ausgangspunkt dieser künstlerischen Forschungsarbeit, waren während des Bürgerkriegs und in den ersten Dekaden der spanischen Diktatur unter Francisco Franco politische Gegner_innen inhaftiert und viele von ihnen wurden hier hingerichtet. Im Gegensatz zu anderen Verbrechensorten auf Mallorca und in Spanien wurde die Festung durch die Nachnutzung nicht wesentlich verändert. Das essayistische Dokumentarfilmprojekt *Illetes* (AT) untersucht Orte, Erinnerungen und Verflechtungen sowie Möglichkeiten, Gedächtnis diskursiv zu entwickeln. Ein Bericht vom Schneidetisch.

Jule von Hertell (Master of Fine Arts) Doktorandin an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg. Tischlerinlehre, Studium Multimedia Productions an der FH Kiel und Communicació Audiovisual an der Universitat Pompeu Fabra Barcelona (BA), Bildende Kunst im Studienschwerpunkt Film an der HFBK Hamburg (MFA). Künstlerisch-wissenschaftliche Promotion zum Gedächtnis im essayistischen Dokumentarfilm und zur Erinnerungkultur(en) Spaniens, gefördert durch die Heinrich-Böll-Stiftung.

1. Der Ort

Es handelt sich um ein riesiges, eingezäuntes Gelände auf einer Insel im Mittelmeer. Ein großes verschlossenes Tor versperrt die ehemalige Zufahrtsstraße. Doch wenige Meter daneben gibt es Löcher im Zaun und Trampelpfade, wo der Zaun vollständig heruntergetreten ist. Der Weg zu den Ruinen ist gut erhalten. Ein Schild am Haupteingang zu der verfallenen Festung weist auf Gefahren hin: *Peligro. Prohibido el paso. Propiedad privada.* Gefahr. Durchgang verboten. Privatbesitz. Überquert man dennoch den Schützengraben und tritt ein, scheinen die Ruinen verlassen und unbelebt. Erst bei genauer Betrachtung bemerkt man Spuren anderer Besucher_innen, sieht, dass hier Menschen leben: ein zum Trocknen aufgehängtes Zelt, Schalen mit Katzenfutter, ein zugehängtes Fenster. Überall sind Graffiti und Taggs, künstlerisch verschönerte Kakteen, Sperrmüll, alte Matratzen, Spuren von Feiern, eine Art Casino, Spuren militärischer Nutzung wie Gänge, Schießscharten, Geschützstände und Schützengräben.

Diese ehemalige Militärfestung trägt den Namen Fortí d'Illetes und befindet sich auf Mallorca, in der Nähe der Hauptstadt Palma. Sie ist der Ausgangspunkt für mein künstlerisches Forschungsprojekt. Während des Bürgerkriegs und in den ersten Dekaden der spanischen Diktatur wurden hier politische Gegner_innen inhaftiert und hingerichtet. Wie lassen sich ein Ort, seine Überschreibungen und seine Vergangenheit filmisch erforschen? Mit künstlerischen Mitteln wie der Kamerabewegung und -position sowie mittels der Montage soll über die Bedeutung des Ortes für das Gedächtnis und die Geschichte des Ortes nachgedacht werden. Diese nonverbalen Techniken verbinden sich mit Forschungsergebnissen aus dem Archiv und der erzählten Erinnerung von Zeitzeug_innen. Mein Projekt untersucht praktisch die filmische Form des Essayfilms auf seine Möglichkeiten, das Gedächtnis diskursiv zu entwickeln, zu ver- und entflechten. Sven Kramer schreibt über Geschichtsbilder im Essayfilm:

> Dadurch, dass die Essayfilme selbstreflexiv die eigene Bildhaftigkeit thematisieren und befragen, dekonstruieren sie nicht nur die kursierenden Geschichtsbilder, sondern stellen noch die von ihnen selbst entworfenen zur Debatte. So gerät die angerufene Historie im Essayfilm in den Wirbel unterschiedlichster Dynamiken; sie erscheint in unzähligen Versionen, Transformationen, Fragmentierungen und Rekombinationen.[1]

In diesem Sinne werden Fragmente spanischer, deutscher und europäischer Geschichte auf ihre Verbindungen und Unterschiede untersucht sowie Einflüsse gesellschaftlicher, touristischer und wirtschaftlicher Entwicklungen Mallorcas auf die (Erinnerungs-)Politik berücksichtigt.

Da mein Forschungsprojekt inhaltlich die Erinnerungskultur(en) Spaniens untersucht, werde ich zum besseren Verständnis zunächst einen historischen Überblick über die spanische Geschichte von Bürgerkrieg, Diktatur, *Transición* und

[1] Kramer 2011: 276.

Demokratie geben und dabei insbesondere auf die Gegebenheiten Mallorcas eingehen.

2. Geschichte

Seit 1931 bestand in Spanien die zweite Republik. Spanien war in dieser Zeit stark agrarisch und von gewissermaßen feudalistischen Strukturen geprägt. Die Republik war nicht unumstritten, die Gesellschaft von politischen und ökonomischen Konflikten gebeutelt. Die Weltwirtschaftskrise von 1929 betraf Spanien zwar eher am Rande, dennoch hatte sie die schon bestehende Armut in vielen Bevölkerungsteilen verschärft.[2] Rechte, konservative und nationalistische Kräfte sowie Armeeangehörige schlossen sich zusammen und putschten im Juli 1936 gegen die Republik. Sie konnten jedoch nur Teile Spaniens erobern oder für sich gewinnen, so dass bis 1939 der Bürgerkrieg in weiten Teilen Spaniens wütete. Besonders zu Beginn leisteten die republikanischen Kräfte erfolgreich Widerstand. Legendär sind die Internationalen Brigaden, ob der besonderen Solidarität der Freiwilligen aus Europa, Kanada und US-Amerika sowie gar Palästina. Sie trugen zudem zu internationaler Berichterstattung und Beachtung dieses Krieges bei. Jedoch hatten die republikanischen Kräfte mit dem Einfluss Moskaus durch die Annahme von Militärhilfen Probleme. Des Weiteren waren sich insbesondere in Katalonien waren Anarchist_innen und Sozialist_innen uneinig.[3] 1939 konnten die Faschisten und Falangisten, mittlerweile unter Führung von General Francisco Franco, den Krieg für sich entscheiden. Wesentlich für ihren Sieg waren die Militärhilfen Italiens und des Deutschen Reichs. Insbesondere die Luftbrücke – die erste der Militärgeschichte – um die Truppen Francos aus Nordafrika auf das Festland zu bringen, gilt als kriegsentscheidend.[4] Franco nannte sich fortan *Caudillo* (Führer) und führte die franquistische Diktatur bis zu seinem natürlichen Tod 1975 an. Es gab durchaus Proteste und Widerstand gegen die Diktatur und Unterdrückung in Form von Anschlägen durch die baskische Untergrundorganisation ETA sowie Studierendenproteste, die in den frühen 1960er Jahren begannen. Parallel öffnete sich das Land, vor allem aus ökonomischen Gründen, dem Tourismus. Spanische Gastarbeiter_innen kamen durch ihren Aufenthalt in Deutschland in Kontakt mit demokratischen und liberalen Vorstellungen von Gesellschaft, Moral und Politik. Diese Entwicklungen und Kontakte verstärkten den Veränderungswillen.[5]

Doch erst 1975 leitete der von Franco testamentarisch als sein Nachfolger bestimmte Prinz Juan Carlos den Übergang zur Demokratie, zur *Transición*, ein. 1977 gab es demokratische Wahlen und 1978 trat die spanische Verfassung in Kraft. Es gab eine Art Amnestie für die Verbrechen von Bürgerkrieg und Diktatur, um die fragile Demokratie zu schützen: Vergehen ‚beider Seiten'[6] sollten nicht aufgearbeitet

2 Vgl. Bernecker/Pietschmann 2005: 335–343.
3 Vgl. Vilar 1999: 77–84.
4 Vgl. ebd.: 55.
5 Vgl. Vilar 2000: 160–168.
6 Von Verbrechen beider Seiten mag für die Zeit des Bürgerkriegs passen, für die Zeit der Diktatur scheint dieser Begriff zynisch.

werden. Gemeint waren damit vor allem die Verbrechen der Putschisten im Bürgerkrieg und die der Franquisten während der Diktatur, sowie die Verbrechen derjenigen, die im Bürgerkrieg die Republik verteidigten. Von Kritiker_innen wird diese Amnestie darum „Pakt des Schweigens" genannt.[7]

Die neu entstandene Republik war gleichfalls konfliktbehaftet, sodass es 1981 zu einem erneuten Militärputsch kam, der jedoch durch das beherzte Auftreten Juan Carlos beendet werden konnte.[8]

Erst in den 1990er Jahren kamen erste gesellschaftliche Debatten über eine Aufarbeitung der Verbrechen während der Diktatur und dem Bürgerkrieg auf. Der Film *Land and Freedom* (GB 1995) von Ken Loach trug dazu bei und ist damit von großer Bedeutung für das Thema Gedächtnis im Film und mediale Impulse zur Aufarbeitung von gesellschaftsgeschichtlich relevanten Ereignissen. Infolge der gesellschaftlichen Debatten setzten sich zahlreiche lokale Initiativen für die Öffnung von Massengräbern ein, was ab der Jahrtausendwende schließlich passierte. 2007 verabschiedete Spanien das Gesetz zum historischen Andenken, *la ley de la memoria histórica*,[9] das die Entfernung von Symbolen und Denkmälern, die Veränderung von Straßennamen, die Putsch, Bürgerkrieg und Diktatur verherrlichen, auch gegen den Willen der Gemeinden, sowie weitere Maßnahmen der Aufarbeitung beinhaltete. 2019 wurden die Gebeine Francos aus dem Mausoleum im Tal der Gefallenen, einem Wallfahrtsort der europäischen Rechten, in ein Familiengrab umgebettet.[10]

3. Verflechtungen

Die historischen Verflechtungen zum deutschen Reich und zu Deutschland sind in den vorigen Ausführungen bereits angeklungen. Ich möchte als deutsche Filmemacherin einen Film über das Gedächtnis und die Erinnerungskultur in Spanien machen. Ich bin in Deutschland geboren und aufgewachsen; komme also aus diesem Erinnerungsrahmen und habe eine bestimmte Sprecherinposition. Der Diskurs über Neutralität ist weniger in der Kunst verortet, wird jedoch unter anderem[11] unter journalistisch arbeitenden Filmemacher_innen geführt: Kann ich meinem Sujet mit einer neutralen Haltung gegenübertreten? Auch in der Wissenschaft wird oft davon ausgegangen, dass Forschungsfragen aus einer neutralen Haltung heraus formuliert werden oder eine gewisse Neutralität durch die Transparenz der wissenschaftlichen Methoden und die Möglichkeit der Wiederholung der Untersuchung mit gleichem Ergebnis gegeben ist. In der künstlerischen Forschung ist eine subjektive Haltung der Forscherin durchaus akzeptabel; je nach Theorie oder Definition von künstlerischer Forschung sogar angebracht, geht es doch um interdisziplinäres Wissen, das „durch sinnliche und emotionale Erfahrung, eben durch künstlerische Erfahrung, erworben [wird...], von

7 Vgl. z. B. González 2008, Capdepón 2010, Macher 2016.
8 Vgl. Vilar 2000: 169–172, Bernecker/Pietschmann 2005: 401 411, Basterra 1981.
9 Vgl. Ley de la Memoria 2007.
10 Vgl. Wandler 2019.
11 So auch in der feministischen Filmwissenschaft, im Bereich ethnografischer Film u.m.

der es nicht zu trennen ist."[12] Der Dokumentarfilm als Gattung bewegt sich zwischen den Polen der journalistischen Dokumentation und des künstlerischen (Kino-)Dokumentarfilms.

In diesem künstlerischen Forschungsprojekt sowie in meinen anderen künstlerischen Projekten gehe ich davon aus, dass es nicht möglich ist, meine mir inhärente Perspektive oder meine Haltung vollständig abzulegen, weshalb ich es als sinnvoll erachte, diese transparent zu machen. Dies korrespondiert mit der gewählten Filmform für das künstlerische Forschungsprojekt: Eine subjektive Haltung des_der Filmemacher_in ist dem essayistischen Film immanent. So gehe ich auch in diesem künstlerischen Forschungsprojekt, einem essayistischen, also künstlerischem Dokumentarfilm mit meiner Rolle als Filmemacherin, meiner Haltung und Sprecherinposition transparent um und beziehe diese Subjektivität inhaltlich und formal ein. Inhaltlich gebe ich den Verflechtungen Deutschlands und Spaniens Raum und stelle implizit die Fragen, warum ich als Filmemacherin aus Deutschland filmisch einen Erinnerungsort auf Mallorca erforsche und ob es einen Erinnerungsrahmen und/oder geschichtliche Verflechtungen gibt, die Fragen nach einem europäischen Erinnern oder einer Art europäischem Geschichtsbewusstsein aufwerfen.

Dies ist ein wesentlicher Grund für die Auswahl meines Ausgangspunktes in Spanien: Die Baleareninsel Mallorca ist ein Ort, an dem Verflechtungen deutscher und spanischer Geschichte besonders deutlich werden, auf der es bis heute eine deutsche Community, eine deutsche Zeitung sowie eine mittlerweile hundertjährige Geschichte des deutschen Tourismus gibt. Deutsche wanderten dorthin aus und fanden sich vor allem in der Hauptstadt Palma zusammen. Sie unterstützten sich gegenseitig und gaben sich Arbeit. Ab 1912 startete das erste deutsche Schulprojekt, 1932 gab es die erste deutsche Wochenzeitung *Die Insel* sowie ab 1933 die zweite Zeitung *Der Herold*. In den 1930er Jahren brachten sich jüdische und sozialdemokratische Deutsche auf Mallorca in Sicherheit. Leider waren viele der bereits dort ansässigen Deutschen von den Entwicklungen im Deutschen Reich so angetan, dass sie eine eigene NSDAP-Ortsgruppe gründeten.[13]

Mallorca bekannte sich nach dem rechten Putsch im Juli 1936 zu den Regierungsgegnern. Den Regierungstreuen, also republikanischen Soldaten und Beamten, wurden die Waffen abgenommen, sie wurden ihrer Ämter enthoben und verhaftet. Alle politischen Gegner_innen wurden inhaftiert, sodass große Gebäude zu Gefängnissen umfunktioniert werden mussten, um die Menge an Gefangenen unterzubringen. So wurden beispielsweise im ehemaligen Holzlager Can Mir im Zentrum Palmas ab 1936 bis zu 2000 Gefangene unter widrigen hygienischen

12 Klein 2011: 3.

13 Vgl. Sepasgorian 2017: 22–38.
Auch heute liegen in der Hauptstadt Palma die vom deutschen Künstler Gunter Demnig verlegten Stolpersteine, sowie die in der Folge erstrittene silberne Stolpersteine für die Opfer des Franquismus. Zur Festung Fortí d'Illetes schreibt die Associació Memória de Mallorca auf ihrer Webseite: „Ein Ort, der von unseren Schülern besucht werden sollte, so wie die deutschen Schüler Nazi-Konzentrationslager besuchen, um zu lernen."

Zuständen und ohne Tageslicht untergebracht. Es bestand fünf Jahre und wurde später zu einem Kino umgebaut, das bis heute in seiner Funktion als Kino besteht.[14]

Abb. 1: Kino Sala Augusta, ehemals Holzlager Can Mir, dann Gefängnis; Still aus dem Rohschnitt

Die nach Spanien geflüchteten Deutschen mussten nun erneut fliehen oder wurden durch die faschistische Zusammenarbeit Spaniens und des Deutschen Reichs von Verfolgung bedroht. Nicht selten wurden sie dabei von ihren eigenen Landsleuten denunziert.[15]

Um Mallorca von den rechten Putschisten zu befreien, gab es republikanische Luftangriffe auf Palma und am 16. August 1936 einen Versuch der Republik die Insel zurückzuerobern. Sie landeten per Schiff im Osten der Insel. Die republikanischen Truppen kamen jedoch nur bis Manacor und wurden dort von den Falangisten geschlagen. Beim Rückzug und der Ausschiffung kam es zu Massakern und Massenmorden.[16] Der Strand, an dem sich dies abspielte, wird eine Rolle für das Filmprojekt spielen. Dies stellte sich während der Recherchearbeit heraus.

Ein weiterer Ort, dessen Relevanz für meinen Film und die spanisch-deutschen Verflechtungen mir erst vor Ort richtig deutlich wurde, ist Port de Pollença: Die spanischen Faschisten wurden durch deutsche und italienische Militärhilfe unterstützt. So war auf dem Wasserflughafen in Pollença ein Teil der Legion Condor stationiert; eine geheime Abteilung der deutschen Wehrmacht. Diese Legion wurde weltweit durch die Bombardierung Gernikas im Jahr 1937 bekannt. Zum einen wurde diese Bombardierung zum Symbol, weil es die erste Stadt war, die von deutschen und italienischen Flugzeugen völlig zerstört wurde. Weiterhin trug das Gemälde Picassos (und seine Kopien) dazu bei, an die Zerstörung Gernikas zu

14 Vgl. Ballesteros 2022, Bestard 2003.
15 Vgl. Sepasgorian 2017: 123–159.
16 Vg. ebd. 117–120.

erinnern – eine künstlerische Bearbeitung des Themas, die ein wichtiger Teil der Erinnerungskultur ist.

Für die Verflechtungen und eine transnationale Erinnerungskultur relevant ist der Umstand, dass Kämpfer_innen der spanischen Republik und Gegner_innen Francos, die nach Frankreich geflüchtet waren, dort in sogenannten Flüchtlings- oder Transitlagern untergebracht wurden. Nach dem Sieg der Wehrmacht über Frankreich und der teilweisen Besetzung des Landes wurden Flüchtlinge und Internierte an Deutschland übergeben und zahlreiche Menschen aus den Flüchtlings- und Transitlagern in Konzentrations- und Vernichtungslager ins Deutsche Reich oder in die besetzten Gebiete deportiert; so zum Beispiel ungefähr 7000 von ihnen in das KZ Mauthausen.[17]

Die historischen Verflechtungen lassen sich dann ab den 1960er Jahren, also während der Diktatur, weiterhin finden: Es entwickelte sich der Massentourismus auf Mallorca und dem spanischen Festland. Die Balearenninsel wurde ein beliebtes Reiseziel vieler Europäer_innen, auch vieler Deutsche_r. Die *Transición* hatte keinen Einfluss auf die touristische Entwicklung: Tourist_innen hatten sich von der Diktatur nicht abschrecken lassen und kamen nun auch gerne in ein demokratisch geführtes Spanien. Die Entwicklung des Tourismus auf Mallorca wies bis Ende der 1990er Jahre stabil wachsende Zahlen auf. Sinkende Flugpreise waren entscheidender für diese Entwicklung als politische Veränderungen. Die Insel wurde ab den 1970er und 1980er Jahren zudem als Ort für Überwinterung, Alterswohnsitz, Villenzweit, -drittwohnsitz Prominenter sowie für Aussteiger_innen attraktiv. In den 1990er Jahren wurde Mallorca zum sogenannten „Billigreiseziel" mit starkem Massentourismus und mit Erscheinungen wie dem Strand Balneario No 6, im deutschsprachigen Raum besser bekannt als „Ballermann", für den Party- und Saufurlaub. Allerdings sind diese Orte und Lokale im Ausland besser bekannt als auf der Insel selbst.

17 Vgl. Vilar 1999: 137.

Abb. 2: Blick auf die Gefangenenpavillons in den Schützengräben der Festung Illetes; Still aus dem Rohschnitt

Die Militärfestung Fortí d'Illetes auf Mallorca ist der einzige Verbrechensort der Insel, der in seiner ursprünglichen Erscheinung erhalten geblieben ist und darum habe ich diesen Ort als passenden Ausgangspunkt meiner künstlerischen Forschung gewählt. Zudem handelt es sich um einen Ort, an dem aktuelle Interessenkonflikte von Wirtschaft, Tourismus und Erinnerungskultur, von lokalen und internationalen Akteur_innen aufeinandertreffen und besonders deutlich werden. Geschichtlich diente die Festung ursprünglich und während des Bürgerkriegs als Kaserne, wurde später jedoch als Urlaubsort für hochrangige Militärs genutzt, an dem sie mit ihren Familien in kleinen Villen neben dem eingezäunten Hauptgelände inklusive einem für sie abgesperrten, exklusiven Strandbereich unterhalb der Festung untergebracht waren. Nach Abschaffung der Wehrpflicht 2001 wurde der Standort verlassen und es entstand eine Kontroverse um den Erhalt des Geländes und der Gebäude sowie um die Schaffung eines Gedenk- und Lernorts. Die Gemeinde Calviá besaß ein Vorkaufsrecht und die Besitzerin der Anlage wollte verkaufen. Doch leider kamen Neuwahlen dazwischen und die politischen Nachfolger_innen ließen die Frist für den Kauf verstreichen. So wurde das riesige Areal an einen britischen Investor verkauft, der die Gebäude entgegen den Auflagen verfallen lässt. Auch einer regelmäßigen Öffnung für die Öffentlichkeit, zu der der Besitzer im Rahmen der Auflagen der Listung des Geländes und der darauf befindlichen Ruinen als BIC (*Bién de interés cultural*, Kulturerbe) verpflichtet wäre, kommt er nicht nach. Es lässt sich vermuten, dass ein Grund für diese Handhabung die Hoffnung auf eine Streichung aus der Liste sowie die Erlaubnis zum Abriss der Gebäude ist. Dann wäre es möglich, das Areal zu entwickeln und beispielsweise Luxusappartments fußläufig zu Küste und Strand zu errichten.[18]

[18] Vgl. Weyerer 2022. Diese Informationen habe ich außerdem im Gespräch mit Maria Antonia Óliver im Rahmen der Dreharbeiten am 19.1.2023 erhalten.

4. Filmisch forschen

Bei meiner ersten Recherchereise besuchte ich die Festung sowie den daneben bestehenden Erinnerungswald, auf dem ein Baum für Jaume Serra Cardell gepflanzt wurde. Er war Lehrer, der Republik verbunden, wurde nach dem Putsch verhaftet und 1937 auf Illetes erschossen. Ich konnte mit dessen Nichte Tonina Mercadal ins Gespräch kommen. Sie ist im Besitz vieler Dokumente, wie zum Beispiel Briefe auf Textil, die ihre Mutter in der Kleidung aus dem Gefängnis geschmuggelt hat, sowie weitere Briefe ihres Onkels, der Frau ihres Onkels und ihres Vaters. Ich nahm Kontakt mit der Associació de Memoria de Mallorca auf, die sich für einen Gedenkort auf und den Erhalt von Illetes einsetzt. Im Archiv von Calviá habe ich Schriftstücke zur Eintragung der Todesfälle auf Illetes in das Sterberegister, eine Baugenehmigung eines Hotels in Illetes von 1958 sowie ein Dekret aus den 1970er Jahren gefunden, dass eine moderate Entwicklung der touristischen Infrastruktur steuern sollte. Ein erstes künstlerisches Konzept für den Film sah eine Kombination aus Auszügen dieser Dokumente, filmischen Bildern der Festung und des darunterliegenden Strandes vor, in Form von langsamen Fahrten und Schwenks, Details und Totalen, die einen suchenden und forschenden Blick entwickeln sollten. Hinzu sollten Stimmen wie die der Angehörigen Tonina Mercadals oder Maria Antonia Ólivers aus dem Off kommen, um die Geschichte Jaume Serra Cardells oder der Verschwundenen exemplarisch für die vielen Opfer darzustellen und von Verflechtungen, Besitzverhältnissen und Tourismus zu erzählen.

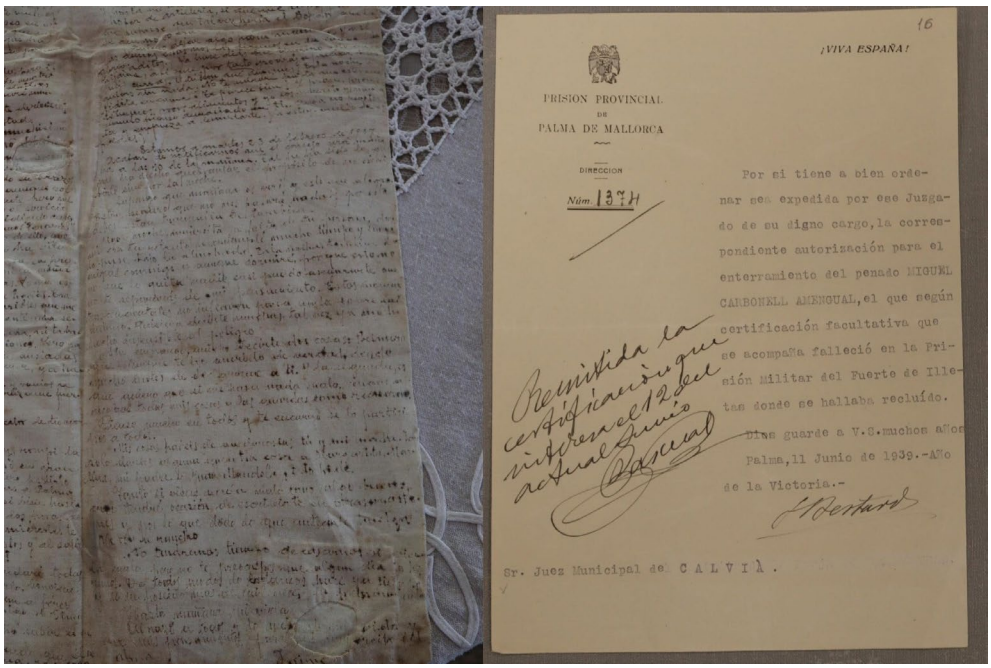

Abb. 3: Links: Brief Jaume Serra Cardell auf Textil, Privatbesitz Tonina Mercadal; Rechts: Begräbnisgenehmigung „im Jahr des Sieges" 1939 für den Häftling Miguel Carbonell, verstorben auf Illetes, Archiv der Gemeinde Calviá, Mallorca

Ein Film, der ebenfalls mit Dokumenten als Text arbeitet, ist *Zustand und Gelände* (D 2019) von Ute Adamczewski, ein filmischer Essay in dem „Bilder von Straßen, Wohnhäusern, Schlössern und Burgen aus Sachsen […] auf aus dem Off verlesene bürokratische Briefwechsel, Tagebucheinträge, literarische Fragmente“[19] treffen. Die Dokumente stammen aus unterschiedlichen Phasen der Geschichte: aus dem Jahr 1933, 1933–45, 1977, 1990 und 2011. Sie erzählen von Diskursen der Erinnerungskultur, von Deutungen von Geschichten, Definitionsmacht über Opferstatus und politischen Entwicklungen. Dazu sind die betreffenden Orte in der Gegenwart in ruhigen Bildern und langsamen Fahrten zu sehen. Es wird „Geschichte als Ge-Schichtetes begreifbar, in jedem Bild potenzieren sich die Zeitpunkte und Zeiträume und beharren auf ihr Jetzt.“[20] *Zustand und Gelände* arbeitet im Vergleich zu *Illetes (*AT) ausschließlich mit Passagen aus Dokumenten als Sprecherintext, doch das „Beharren auf das Jetzt“ der Bilder in Verbindung mit der Geschichte eines Ortes ist für das Forschungsprojekt *Illetes* (AT) insprierend. Die Sprachebene soll erweitert werden um die Gespräche mit der Zeitzeugin bzw. Angehörigen Tonina Mercadal und der Aktivistin und Vorsitzenden der Associció de la Memoria Maria Antonia Óliver sowie einem Sprecherintext von mir als Filmemacherin. Sonja Lau schreibt zum Film *Zustand und Gelände*: „Es wird nicht reichen, so wird es in Adamczewskis Arbeit deutlich, dieses Gelände in seiner topographischen Ausdehnung zu untersuchen. Wir müssen es auch auf seinen Zustand befragen.“[21] Im Unterschied zu Adamczewskis Film soll der Film *Illetes* (AT) nach dem ersten Konzeptentwurf nur einen Ort, ein Gelände auf seinen Zustand befragen, diesen jedoch durch mehrere Stimmen.

Illetes ist als filmischer Essay, als essayistischer Dokumentarfilm konzipiert. Eine filmische Form, die sich einer Begriffsdefinition entzieht und sich den Begriff des Essays aus der Literatur und der Philosophie leiht oder sich an diesen lehnt. Es ist ein Begriff, den sich Filmemacher_innen zu eigen machen, um ihre Filme zu beschreiben, möglicherweise, weil diese in keine Rubrik oder Kategorie passen oder nicht passen sollen oder um ein bestimmtes Publikum für das Werk zu interessieren. Es handelt sich zumeist um philosophische, intellektuelle Filme, die auch nicht vor abstrakten, möglicherweise zunächst wenig filmisch erscheinenden Themen zurückschrecken. Oft sind es experimentelle Formen, die sich herkömmlichen Gattungs- und Genrebeschreibungen entziehen und fiktionales und dokumentarisches verbinden. Ein filmischer Essay beleuchtet verschiedene Perspektiven, umkreist seinen Gegenstand, wirft eher Fragen auf als Antworten zu finden und regt zum Mitdenken an; funktioniert möglicherweise erst mit der Beteiligung der Rezipient_innen und deren Denken und Assoziationen. Er lässt Widersprüche, Kontraste und Brüche im Ton-Bild-Verhältnis zu, arbeitet mit fehlendem oder kontrastierendem Ton oder Bild. Nicht selten macht er deutlich, dass kein Verlass auf das Sichtbare ist. Ein weiteres Charakteristikum ist die Selbstreflexion des Films und der Prozess seiner Entstehung. Es ist eine filmische Form, die auch als Denkversuch aufgefasst werden kann. Thomas Tode, der zum

19 Pressemappe Zustand und Gelände (o.J.): 3.
20 Ebd.
21 Ebd. 10.

Essayfilm forscht, schreibt: „Der Essayfilm ist eine Darstellungsform, in der das Gezeigte das Nicht-Gezeigte und das Ausgesprochene das Unausgesprochene stets mitdenkt."[22]

Es gab zwar Vorläufer, doch ist diese filmische Form vor allem ein Phänomen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, so eine These Todes:

> Der methodische Zweifel an der Abbildbarkeit bestimmter existentieller Erfahrungen im Film lässt sich in die Zeit unmittelbar nach dem 2. Weltkrieg zurückverfolgen, zu den beklemmenden Erfahrungen der Opfer der Konzentrationslager, des Vernichtungskrieges und der Atombombe, die sich im Film nicht adäquat darstellen ließen. Die schlichte filmische Registrierung der Zustände in den Lagern bei der Befreiung rückte die dahinterstehenden traumatischen Erfahrungen nicht heraus.[23]

Man kann sagen, dass sich diese filmische Form mit und durch ihre enge Verbindung zur Gewalt des 20. Jahrhunderts auf diese Weise entwickelt hat und besonders geeignet ist, Erfahrungen von Krieg, Völkermord und Grauen zu bearbeiten, gar aufgrund ihrer Machart ein multiperspektivisches Erinnern ermöglicht. Sie ist dazu prädestiniert, viele Perspektiven zu beachten und Nicht-Zeigbares und Nicht-Sagbares denkbar zu machen, wie Michaela Ott schreibt:

> Der Essayfilm beginnt mittendrin, da, wo sich Probleme, Bilder und Fragen aufdrängen, ein Nachfragen und Erkunden eingefordert wird. […] Dabei steigt er oft in der historischen Zeit zurück, vergräbt sich in individuelle und kollektive Erinnerungen und konfrontiert sich mit schlummerndem Leid.[24]

Dies erklärt, in welcher Hinsicht der essayistische Film Methode und Produkt künstlerischer Forschung sein kann. Der Medienwissenschaftler Volker Pantenburg fragt in seiner Arbeit *Film als Theorie*: „Warum soll theoretisches Denken zwingend sprachlich stattfinden müssen?"[25] Im essayistischen Film ist Denken und Theorie nicht nur sprachlich möglich, sondern findet durch Denken in Bildern statt. Doch natürlich ist Film nicht nur Bild oder genauer bewegtes Bild, also eine Abfolge von Bildern. Auch deren Anordnung, Reihenfolge und Rhythmus sind Teil des Erkenntnisprozesses. Darauf verweist auch der Titel einer spanischsprachigen Veröffentlichung zum Essayfilm: *La forma que piensa* – Die Form, die denkt.[26]

5. Topografien filmisch erforschen

Während der Drehvorbereitung und -arbeiten für das Forschungsprojekt wurde deutlich, dass das künstlerische Konzept erweitert werden muss. Um die Bedeutung des Ortes Forti d'Illetes zu verstehen, muss der Film ebenfalls von anderen Orten erzählen, die mit diesem in Verbindung stehen. Es muss stärker um Orte, um ihre

22 Tode 2011: 34.
23 Ebd.: 37.
24 Ott 2011: 190.
25 Pantenburg 200: 23.
26 Weinrichter 2007. Übersetzung des Titels durch die Verfasserin.

Geschichte(n) und Bedeutung gehen sowie filmisch-forschend um die Fragen: Was kann ein Ort erzählen und was erzählen Orte erst durch die sich in der Montage ergebenden Gegensätze? So wurden in den Drehplan die Orte Pollença mit dem ehemaligen Wasserflugzeugstandort der Legion Condor und dem bis heute bestehenden Luxushotel, in dem die Legionäre untergebracht waren, ein malerischer, von Zwangsarbeiter_innen angelegter Wanderweg in der Tramuntana, das ehemalige Holzlager Can Mir in Palma, das seit den 1950er Jahren bis heute als Kino genutzt wird, der Strand von Sa Coma sowie einige weitere touristische Standorte aufgenommen. Damit wurden Orte gefilmt, an denen anders als bei der Festung keine oder kaum Spuren ihrer Geschichte zu sehen sind: Orte, an denen ein filmarchäologisches Vorgehen nötig wird, an denen etwas hervorzuholen ist. Orte, deren Geschichte durch die hinzuzufügenden Informationen aus Sprecherintext, Stimmen der Protagonistinnen oder aus den Dokumenten freigelegt werden könnte. Ihre Geschichte soll durch die Montage, dem Mittel des Films schlechthin, zugänglich gemacht werden, welche das Springen von einem Ort zum anderen, den Vergleich, das Experimentieren mit Materialien, Stimmen und Sprachen sichtbar, denkbar und fühlbar macht. Denn nur an einigen Orten weisen kleine Hinweistafeln auf die jeweiligen Geschichten hin.

Deutlich wird dies an dem Ort Sa Coma, an dem zum Zeitpunkt der Dreharbeiten nichts darauf hinwies, dass dieser Ort mehr ist als ein touristisch genutzter breiter Sandstrand. Vor vielen Jahren haben Kinder beim Buddeln am Strand menschliche Knochen gefunden. Vermutlich befindet sich an diesem Strand ein Massengrab republikanischer Kämpfer_innen, die nach dem Versuch der Rückeroberung 1936 während der Ausschiffung ermordet wurden. Die sterblichen Überreste hunderter republikanischer Milizen werden an diesem Strand vermutet. Eine Exhumierung fand nach den Dreharbeiten (aber vor der touristischen Saison statt).[27]

[27] Vgl. Mesquida, Ubilla 2023.

Abb. 4: Unter dem Strand von Sa Coma liegen menschliche Knochen eines Massenmordes; Still aus dem Rohschnitt

Ein weiterer Film, ein Experimentalfilm und künstlerisches Forschungsprojekt, hat sich als anregend für Überlegungen zum essayistischen Verfahren und filmischen Forschen herausgestellt. Die Filmemacherin Elisabeth Brun liefert mit ihrem experimentellen Videoessay *3xShapes of Home* (N 2020) ein gelungenes Beispiel für die filmische Annäherung an einen Ort: „Does this film demonstrate how essayist filmmaking can be explored and further developed as a way to think topographically […], about place forms and place structures, and their affordances for the way place is experienced?“[28] Sie filmt Sedimente und Strukturen an dem Ort, den sie erforscht. Sedimente sind Ablagerungen und stehen für Brun für Erinnerungen, die sich an Orten ablagern und die sie mittels ihrer Arbeit versucht im Gedächtnis zu behalten:

> The philosopher Gaston Bachelard says about memory that it is a series of fixations. We do not remember in concrete duration (in the Bergsonian sense), with events on a timeline. In the process of recording for Sediments I inserted myself into particular places, in order to see if I, by means of the camera, could “find” or “retrieve” memory fixations: these transparent fossilized sensations of which Bachelard speaks. Memory captures the sensation of place, in a way that resembles a fixed camera position, the fixed-frame. Similarly, for me, recording in this case was not so much to bring into re-membrance, as to keep these places in re-membrance.[29]

Auch mein Arbeiten ist mit der Erinnerung des Ortes verbunden. Das filmische Bild gibt die Schichten und Geschichten eines Ortes nicht frei. Erst durch Montage, Rhythmus, Wiederholungen, Off-Text, Fragen und Gespräche legen die filmischen Bilder der Orte deren Schichten, „Ge-schichtetes“, deren Geschichte frei.

28 Brun 2021.

29 Ebd.

6. Audiovisuelles Denken

Aktuell arbeite ich an der Montage des Films und damit an der Fragestellung, wie mein Film über Orte nachdenkt, wie er Ge-Schichte(n) und Erinnerung(en) freilegt, ausgräbt, hervorholt und Verflechtungen aufdeckt und nachzeichnet. Ich möchte die Frage Pantenburgs „Warum soll theoretisches Denken zwingend sprachlich stattfinden müssen?“[30] dahingehend erweitern, dass es sich bei filmischer Forschung nicht nur um visuelles, sondern um audiovisuelles Denken handelt. Der (eingesprochene) Text eines Essayfilms ist entscheidend für diese filmische Form. Sprache und vor allem poetische Sprache spielen ebenso eine Rolle, wie Brüche zwischen Ton und Bild. Das aktuelle künstlerische Konzept sieht vor, weniger mit den Dokumenten und stattdessen stärker mit Stimmen zu arbeiten. Zurzeit hat der Rohschnitt einen Sprecherintext, den ich als Filmemacherin spreche. Ich spreche von meiner Position, aber gebe auch historische und politische Informationen, von denen ich ausgehe, dass sie Rezipient_innen im deutschsprachigen Raum fehlen. Gleichzeitig ist es meine Stimme, die das Filmemachen und das Forschen reflektiert, poetisch und nachdenklich kommentiert. Diese beiden Rollen werde ich trennen, da sie nicht zusammen passen. Wer eine_r Sprecher_in für die ‚informative‘ Stimme, die historische Fakten, politische Informationen und wichtige Zusammenhänge erzählt, sein kann, ist noch nicht klar, ebenso wie die Art des Sprechens und die Sprache.

Zudem stellt sich die Frage, wer Jaume Serra Cardels Briefe lesen kann. Diese sind teils auf Katalanisch, teils auf Spanisch; mal wird er Jaume, mal Jaime geschrieben. Es wäre möglich, Tonina für ihn sprechen zu lassen. Doch sie hat als Angehörige und Zeitzeugin eine eigene Geschichte und eigene Erfahrungen zu erzählen. Eine Möglichkeit wäre ein spanischsprachiger (männlicher) Sprecher. Nachdem die katalanische Sprache während der Diktatur unterdrückt wurde, könnte es wichtig sein, jemanden zu finden, der auch Katalanisch spricht. Doch hat Jaume in einer kurzen Zeitspanne gelebt und gesprochen, in der beide Sprachen nebeneinander standen und weder mit der Bedeutung von heute belegt waren, noch mit der Bedeutung, die sie direkt nach seiner Hinrichtung bekamen. Auch stellt sich die Frage, ob eine Stimme, die nach Vermutungen möglichst der Jaimes ähnelt, wirklich die passende ist. Ob es sich um eine Form des Reenactment der Stimme eines Verstorbenen handelt? Oder ob es interessanter für das audiovisuelle Denken ist, eine Klarheit und Distanz hinein zu bringen? So habe ich mich für eine spanischstämmige Sprecherin entschieden, die Deutsch, Spanisch und Galizisch spricht. Auf diese Weise komme ich der Erinnerung aus dem Jetzt entgegen, wo es weder jemanden gibt, der uns sagen kann, wie die Stimme Jaumes klang, noch wie er Spanisch oder Katalanisch aussprach. Dadurch entgeht die Sprecherin dem Verdacht, ein Reenactment zu versuchen und kann dennoch auf ihre Weise für die vielen Opfer und die Unterdrückung sprechen, da es auch ihre Geschichte ist.

[30] Pantenburg 2006: 23.

Abb. 5: *Todo por la patria*. Alles für das Vaterland. Der Raum der Festung Illetes, in dem die Häftlinge einsaßen, mit dem Motto der Guardia Civil an der Wand; Still aus dem Rohschnitt

Mit der erweiterten Frage Pantenburgs finde ich leichter Antworten auf die Frage, wie ich ein diskursives Gedächtnis sichtbar oder vielmehr denkbar mache. Universelle Fragestellungen an das Gedenken sollen sich in meinem essayistischen Dokumentarfilm auf vielfältige Weise einflechten, insbesondere, wie zuvor beschrieben, auf der auditiven Ebene. Ebenso werden aktuelle Entwicklungen von Erinnerungskulturen und -diskursen, Gesellschaft, Migration, (Post)-Kolonialismus und europäisches Gedenken immanent mitverhandelt. Denn im audiovisuellen Denken befragen die Bilder die Stimmen und die Stimmen die Bilder. Wie am Strand von Sa Coma: Auf den filmischen Bildern weist nichts auf diese Geschichte des Ortes hin. Es ist eine Schicht, die durch den Off-Text, durch die auditive Ebene, hervorgeholt werden muss. Der Erkenntnisprozess des Filmes wird durch Befragung und Wiederholungen entfaltet. Es werden Bilder wiederholt, deren Wirkung sich mit der Zeit verändert, die aufs Neue befragt werden. So wird zum Beispiel das Kino Sala Augusta zum O-Ton Maria Antónias gezeigt, die erzählt, wie sie als Kind dort Filme sehen wollte, während ihre Mutter sie ungern begleitete und wenn sie es tat, an ihren Vater, an Maria Antónias Großvater denken musste. Dann wird es wiederholt, diesmal mit eingesprochenen Zitaten aus Jaimes Briefen, der die Haftbedingungen in Can Mir, dem Gefängnis, das es zuvor war, beschreibt. Auch das Bild des Raumes der Gefangen auf *Illetes* wird wiederholt gezeigt. Möglicherweise lesen Rezipient_innen erst bei genauerem Hinsehen die Parole der Guardia Civil *Todo por la patria* (Alles fürs Vaterland) die über den Graffiti prangt.

Der dokumentarische Essayfilm als Methode künstlerischer Forschung soll auf diese Weise ermöglichen, Verflechtungen, Erinnerungen und einen möglichen Erinnerungsort filmisch zu untersuchen. Dieser Zugriff ermöglicht es, künstlerisch-filmisch über die Frage der Bedeutung eines kritischen Geschichtsbewusstseins nachzudenken, und aus dem Jetzt, der Gegenwart Fragen zu stellen, zur Diskussion anzuregen und Orte, Landschaften und Strukturen zu erforschen.

Literaturverzeichnis

Basterra, Francisco G. (1981): „Así se grabó y emitió el trascendental mensaje del Rey en la madrugada del martes“. In: *El País* (27.2.1981), https://elpais.com/diario/1981/02/27/ultima/352076402_850215.html (17.10.2023).

Ballesteros, Esther (2022): „Los horrores de la cárcel franquista de Can Mir, donde quien tenía ‘suerte’ moría primero“. In: El Diario (10.8.2022), https://www.eldiario.es/illes-balears/sociedad/horrores-carcel-franquista-can-mir-tenia-suerte-moria_1_9220290.html (17.10.2023).

Bernecker, Walther L./Pietschmann, Horst (2005 [1993]): *Geschichte Spaniens*. Stuttgart: Kohlhammer.

Brun, Elisabeth (2021): „Thinking through form“. In: *Screenworks* 11.1, https://screenworks.org.uk/archive/volume-11-1/thinking-through-form (17.10.2023).

Capdepón, Ulrike (2010): „Der öffentliche Umgang mit der Franco-Diktatur“. In: *APuZ* 36-37, https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/32544/der-oeffentliche-umgang-mit-der-franco-diktatur/ (11.12.2023).

González Quintano, Antonio (2008): “España: El pacto de silencio”. In: *El Correo de la UNESCO* 9, S. 11–12. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000183354_spa (11.12.2023).

Klein, Julian (2011): „Was ist künstlerische Forschung?“. In: *kunsttexte.de - E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte* 2, https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/7501 (17.10.2023).

Kramer, Sven/Tode, Thomas (Hrsg.) (2011): *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität.* Konstanz: UVK.

Macher, Julia (2016): „Der Pakt des Schweigens. Der spanische Bürgerkrieg und die Pendelschläge der Geschichtspolitik“. In: *Blätter für deutsche und internationale Politik*. 7.16, https://www.blaetter.de/ausgabe/2016/juli/der-pakt-des-schweigens (11.12.2023).

Mesquida, Tomeu/Ubilla, Francisco (2023): „Dentro de una fosa común en la playa: desenterrar antes de que lleguen los turistas“. In: *El Diario* (31.3.2023). https://www.eldiario.es/illes-balears/sociedad/fosa-comun-playa-desenterrar-lleguen-turistas_1_10084432.html (17.10.2023).

Ott, Michaela (2011): „Essayfilmen heißt leben lernen”. In: Kramer, Sven/Tode, Thomas (Hrsg.): *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität.* Konstanz: UVK.

Pantenburg, Volker (2006): *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard.* Bielefeld: Transcript.

Sepasgorian, Alexander (2017): *Mallorca unterm Hakenkreuz 1933–1945*. Göttingen: Matrix Media.

Vilar, Pierre (1999 [1987]): *Der spanische Bürgerkrieg*. Berlin: Wagenbach.

Vilar, Pierre (2000 [1947]): *Spanien. Das Land und seine Geschichte von den Anfängen bis heute.* Berlin: Wagenbach.

Wandler, Reiner (2019): „Das Ende einer Kultstätte“. In: *taz Hamburg* (24.10.2019), https://taz.de/Umbettung-des-Diktators-Franco/!5633318/ (17.10.2023).

Weinrichter, Antonio (Hrsg.) (2007): *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo.* Museo Reina Sofía y Gobierno de Navarra.

Weyerer, Marlene (2022): „Wie in Calvià auf Mallorca ein Ort des Grauens doch noch zur Gedenkstätte werden könnte“. In: *Mallorcazeitung* (9.5.2022), https://www.mallorcazeitung.es/boulevard/stories/2022/05/09/forti-illetes-franco-dikatur-gefaengnis-65738389.html (17.10.2023).

o.V. (2007): „Ley de la Memoria Histórica (Ley 52/2007 de 26 de Diciembre)", Ley de la Memoria Histórica (Ley 52/2007 de 26 de Diciembre). https://www.mpr.gob.es/memoriademocratica/normativa-y-otros-recusos/Paginas/ley-memoria-historica.aspx (17.10.2023).

o.V. (2018): „Offizielle Bekanntgabe von Memòria democràtica" https://www.caib.cat/sites/memoria/ca/stolpersteine/(17.10.2023).

o.V. (o.J.) Webseite von Memòria de Mallorca. https://memoriadelesilles.org/wordpress/proteccio-del-forti-dilletes/(17.10.2023).

o.V. (o.J.): Pressemappe Zustand und Gelände, https://grandfilm.de/zustand-und-gelaende/ (17.10.2023).

Medienverzeichnis

Land and Freedom. GB 1995, Loach, Ken, 109 min.

Zustand und Gelände. D 2019, Adamczewski, Ute, 118 min.

3x Shapes of Home. NO 2020, Brun, Elisabeth, 7 min.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Still aus dem Rohschnitt Illetes (AT), Kamera: Diana Sanchez.

Abbildung 2: Kino Sala Augusta, ehemals Holzlager Can Mir, dann Gefängnis; Still aus dem Rohschnitt, Kamera: Diana Sanchez.

Abbildung 3: Links: Brief Jaume Serra Cardell auf Textil, Privatbesitz Tonina Mercadal; Rechts: Begräbnisgenehmigung „im Jahr des Sieges" 1939 für den Häftling Miguel Carbonell, verstorben auf Illetes, Archiv der Gemeinde Calviá, Mallorca, Fotografien: Jule von Hertell.

Abbildung 4: Unter dem Strand von Sa Coma liegen menschliche Knochen eines Massenmordes; Still aus dem Rohschnitt Illetes (AT), Kamera: Diana Sanchez.

Abbildung 5: Todo por la patria. Alles für das Vaterland. Der Raum der Festung Illetes, in dem die Häftlinge einsaßen, mit dem Motto der Guardia Civil an der Wand; Still aus dem Rohschnitt Illetes (AT), Kamera: Diana Sanchez.