



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Luis García Berlanga – Anleihen aus der Literatur

Costumbrismo in *Bienvenido Mister Marshall* und *Esperpento* in *El Verdugo*

Verfasserin:

Bojana Nisevic

angestrebter akademischer Grad:

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Romanistik Spanisch

Betreuer:

Mag. Dr. Wolfram Aichinger

Index

1	Einleitung.....	4
2	Literatur und ihre Funktionen.....	11
2.1	Was ist Literatur?.....	11
2.2	Funktionen von Literatur	13
2.2.1	„Rekonstruktion ‚realer‘ sozialer und historischer Wirkungszusammenhänge“	15
2.2.2	Ästhetische Funktion bzw. ästhetische Erfahrung.....	15
2.2.3	Der Artikulationseffekt der Fiktion.....	17
2.2.4	Die visuelle Darstellung.....	18
3	Literarische Interferenzen im Film.....	21
3.1	Die Entstehung des Films.....	22
3.1.1	Der Schritt vom eingliedrigen zum mehrgliedrigen Film.....	23
3.1.3	Literaturverfilmungen.....	27
3.1.4	Reiner/unreiner Film - (Cinema pur vs. Cinema impur): Die Bedeutung der Avantgarde in den zwanziger Jahren des 20. Jhdts.....	30
3.1.5	Der Tonfilm.....	31
3.1.6	Linguistische Betrachtung des Phänomens Film.....	32
3.1.7	Die Bildeigenschaft des Films und seine Nähe zum Theater.....	34
3.1.8	Film und Theater.....	35
3.1.9	Drehbuchszenarien als Literatur.....	36
4	Der Costumbrismo.....	39
4.1	Eigenschaften eines kostumbristischen Werks.....	40
4.1.1	Formales zum <i>costumbrismo</i>	41
4.1.2	Themen des <i>costumbrismo</i>	43
4.2	Costumbrismo en el cine actual.....	45

5	Esperpento –literarische Gattung oder Stil eines Autors?.....	47
5.1	Der Weg zum Esperpento / Die Suche nach einer perfekten Ästhetik.....	47
5.2	Zeitgeist -hispanophoner Raum im 18 und 19. Jahrhundert.....	48
5.3	Valle – Incláns Gesinnungswandel.....	50
5.4	Das Wesen des Esperpento.....	52
5.5	Die formalen Merkmale des <i>esperpento</i>	55
6	Luis García Berlanga: Leben und Werk.....	60
7	Bienvenido Mister Marshall.....	66
7.1	Die Handlung vom Film: <i>Bienvenido Mister Marshall</i>	66
7.2	Bienvenido Mister Marshall aus kostumbristischer Sicht.....	67
7.2.1	Die Figurenkonstellation.....	74
7.2.2	Der Handlungsraum.....	79
8	Berlangas zweiter Kultfilm: <i>El Verdugo</i>	81
8.1	Die Geschichte.....	81
8.2	Der Film als „esperpentischer“ Blick auf Franco-Spanien.....	83
8.2.1	Die Tragödie ist keine Tragödie.....	86
8.2.2	Marionetten und ein das Gesamtbild erfassende Wesen.....	87
8.2.3	Distanz als dramaturgisches Mittel und demiurgische Sichtweise...	89
8.2.4	Schwarzer Humor und Grotteske.....	90
8.2.5	Das groteske Porträt des Landes oder die nationale Selbstironie.....	91
8.2.6	Die mögliche kostumbristische Komponente.....	93
9	Zusammenfassung und Schlussfolgerung.....	95
10	Resumen en Español.....	101
11	Bibliografie.....	111
12	Abstract.....	116

1 Einleitung

Luis García Berlanga, ein leider nur in Spanien bekanntes Talent, widmete seine ganze Filmkarriere sozialkritischen Filmen. Vor allem während der Francozeit scheute er nicht davor zurück wahrheitsgetreue Porträts der spanischen Gesellschaft zu zeigen, in denen er entweder auf die desolante politische und wirtschaftliche Lage des Landes anspielte oder aber die repressive Gesellschaft rügte, weil sie dem Individuum keine Freiheiten ließ.

Er nahm sein Handwerk zu einer Zeit auf, in der das spanische Filmwesen bereit war neue Wege einzuschlagen. Durch Lockerungen in der Politik, und damit auch der Filmpolitik, wurde dies möglich. Zu seiner Zeit hatte er viele Regisseurkollegen, die sich, genauso wie er, verstärkt auf den sozialkritischen Aspekt in ihren Filmen bezogen. Sein Freund, Studien- und Regisseurkollege Juan Antonio Bardem vertritt ähnliche Standpunkte. Auch er kritisiert in seinen Filmen die spanische Gesellschaft seiner Zeit, doch macht er dies auf eine andere Art und Weise.

Ein kurzer Blick in die wissenschaftlichen Schriften zu Berlangas Werk verrät schnell, dass Komödien sein Metier sind. Aber es gibt mehr: In einigen Quellen werden den einzelnen Filmen Attribute des spanischen *costumbrismo* oder des ebenso spanischen *esperpento* zugeschrieben. María Ruíz Sanz, beispielsweise, schreibt zum Film *El Verdugo*, der im Jahre 1963 in die Kinos kam, folgendes:

„Si a los aspectos comentados añadimos que muchos de los elementos que son introducidos sobre la acción principal, tienen un carácter ‚metafórico‘, esto es que pretenden sustituir la realidad por la ficción, el producto que se obtiene es todo un conglomerado de situaciones esperpénticas, con reacciones que producen al mismo tiempo la risa y la tristeza, por no decir la conmiseración.“¹

Und Hans Jörg Neuschäfer beobachtet den aus dem Jahr 1953 stammenden und somit etwas älteren Film *Bienvenido Mister Marshall* folgendermaßen:

„*Bienvenido Mr. Marshall* sieht auf den ersten Blick wie eine harmlose costumbristische Komödie aus, erweist sich aber bei näherem Hinsehen als

¹ Sanz, 2003, S. 39f.

durchtriebener Versuch, gegen das offiziell propagierte und ideologisch aufgeschönte Spanienbild ein anderes und weniger glorioses zu setzen, das den Vorteil hat, von den Zuschauern als das ihre wiedererkannt zu werden.“²

Costumbrismo und *Esperpento* - Begriffe, die aus der Literatur vertraut sind und Kennern sogleich die Hauptvetreter der Strömungen ins Gedächtnis rufen: Mariano José de Larra für den *Costumbrismo* und Ramón del Valle Inclán für den *Esperpento*.

Ich kam nicht umhin mich zu fragen, warum die Filmrezensionen auf Literatur und im weiteren Sinne auf das Theater verweisen. Obwohl ich nach kurzem Überlegen feststellen konnte, dass geistige Strömungen nicht ausnahmslos in der Literatur beheimatet sind, sondern genauso von der Kunst, und sogar darüber hinaus, genutzt werden können, schien es mir, als würde der Verweis auf die literarische Inspiration in Filmkritiken dennoch häufiger auftauchen.

Fragen, die mich in weiterer Folge zum Nachdenken über das Wesen des Films überhaupt führten, aber vor allem zu der Überlegung, was denn nun genau diese kostumbristischen oder esperpentischen Elemente in Berlangas Filmen sind.

Zwei ausgewählte Filme, die in dieser Arbeit näher betrachtet werden, sollen die Antwort dazu bringen.

Bienvenido Mister Marshall (1953) ist ein Film, den Berlanga in seinen frühen Jahren als Regisseur dreht; darin folgt er einem kostumbristischen Ansatz. Ein paar kurze Bemerkungen zum Film sind vielleicht hilfreich, um zu verstehen, was mit diesem Ansatz gemeint ist. Doch vorweg eine kurze Wiedergabe des Inhaltes:

Ein Dorf wird eines Tages jäh aus seinem monotonen Alltag gerissen, weil die Delegierten des Marshall-Plans in den Ort kommen sollen. Nach langem Hin und Her nimmt die Dorfgemeinschaft den Auftrag diesen Vertretern einen gebührenden Empfang zu bereiten etwas zu ernst und verwandelt das kastilische Dorf in ein andalusisches, da ihrer Meinung nach die Amerikaner Spanien so sehen wollen. Die vermeintliche Ankunft der Fremden löst viel Unruhe und Polemik aus, aber auch

² Neuschäfer, 1991, S. 184.

Begeisterung, denn das Dorf und seine Bewohner haben eine Finanzhilfe bitter nötig. Zum Schluss müssen sie einsehen, dass der ganze Aufwand vergebens war, denn die Delegation fährt vorbei, ohne von der ganzen Farce auch nur Notiz zu nehmen. Der Geldsegen stellt sich nicht ein und die Dorfgemeinschaft bleibt auf dem Kredit für die Umdekoration sitzen. Nun ist es interessant zu wissen, wie Berlanga diese Geschichte präsentiert.

Gleich zu Beginn des Films geht ein Off-Erzähler dazu über den Zuseher mit den Bewohnern eines kleinen kastilischen Dorfes und seinen Eigenheiten vertraut zu machen. Villar del Río ist ein Dorf wie es jedes andere Dorf in Spanien zu dieser Zeit hätte sein können. Auf idyllisch märchenhafte Weise beschreibt er das Dorf, seine Leute und ihre Bräuche, verknüpft sich aber keineswegs ironische Kommentare zu den Defekten der Umgebung. So erzählt er von der historisch wertvollen Kirche und erwähnt beiläufig, dass man Geld brauchen würde, um die stehen gebliebene Kirchenuhr zu reparieren. Bald darauf zeigt er aber den Sekretär des Bürgermeisters bei seinem Mittagsschläfchen. Sofort wird klar, dass hinsichtlich dieser Sache nicht viel passieren wird. Der Off-Sprecher macht den Zuseher auch mit den Bewohnern des Dorfes vertraut und nach einigen Sequenzen wird klar, dass spanische Archetypen den Ort bewohnen. Denn eine ausgereifte psychologische Charakterisierung der Personen erfolgt nicht. Der Gesellschafts- oder Berufsstand kennzeichnet sie und zudem sind diese Eigenschaften sehr überzeichnet. Demnach sehen wir einen verarmten Hídalgo, der sich um jeden Preis im Glanz seiner Vergangenheit aufhält. „*El hidalgo – ninguna mancha, ningún dinero (...)*“ macht sich der Off-Erzähler lustig. Anzug, Taschenuhr, Familienporträts – diesen Artefakten aus vergangener Zeit misst er große Bedeutung zu. Ebenso ist ein ultrakonservativer Pfarrer in dem Dorf ansässig. Mit entspannten Unterhaltungen und Veränderungen kann er nicht viel anfangen. Seine Rolle innerhalb der Dorfgemeinschaft und nicht sein gesunder Menschenverstand verbietet es ihm. Der ironisch kommentierende Off-Erzähler und Archetypen, die den Film bevölkern sind einige der Elemente, die einen kostumbristischen Ansatz vermuten lassen. Doch sind dies Eigenschaften, die durchaus auch in der pikaresken Literatur zu finden sind. Verfolgt man den Film weiter, so bemerkt man eine Raumbeschränkung. Der

Handlungsraum ist auf das Dorf beschränkt. Und in dieser Fabel vom Dorf, das anscheinend keine Kosten und Mühen scheut einen Geldbringer zu beeindrucken, ist ebenso eine moralische Botschaft zu entdecken. Soll man auf Hilfe von außen warten, oder nicht?

Ganz anders in der Präsentation ist der Film *El Verdugo*, den Berlanga in Zusammenarbeit mit dem Drehbuchautor Rafael Azcona produziert. Schwarzer Humor und ein groteskes Bild auf die spanische Gesellschaft dominieren den Film. Es ist kein Geheimnis, dass die Kooperation des Drehbuchautors und Regisseurs, eine Zäsur im Gesamtwerk Berlangas bedeutete und sein zukünftiges Filmschaffen in Richtung *esperpento* trieb:

„El cine de Berlanga se centrará en un tipo de comedia, no exenta de crítica social, pero que no alcanzará la dimensión de sus dos primeros filmes hasta el comienzo de su colaboración con Rafael Azcona, que será el momento en que el *esperpento*, el humor negro y la acidez campen a sus anchas en el cine del valenciano.”³

Die kurze Vorstellung der Handlung samt ausgewählter Filmsequenz zeigt, wie dieser *Esperpento* bei Berlanga aussieht.

José Luis, der Held des Films *El Verdugo* ist ein armer Mitarbeiter eines Bestattungsunternehmens, der von einem besseren Leben als Mechaniker in Deutschland träumt. Doch äußere Umstände, vor allem die gesellschaftlichen Konventionen, zwingen ihn dazu, seinen Traum in immer weitere Ferne zu rücken und ihn schließlich ganz aufzugeben, damit er, ohne es wirklich zu wollen, seinem Schwiegervater in den Beruf des Henkers folgen kann. Ein innerer Konflikt des Helden zwischen eigenen Idealen und gesellschaftlichen Konventionen scheint unvermeidbar, wie sich in einer expliziten Sequenz des Films sehr gut herauslesen lässt.

³ Sojo Kepa: *La importancia en el guión en Bienvenido Mister Marshall (1952). Aportaciones de Bardem, Berlanga y Mihura*, in: Ríos Carratalá, Juan A./ Sanderson John D.: *Relaciones entre el cine y la literatura : un lenguaje común : 1º Seminario*, 1996, Alicante: Univ.; online im WWW unter: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13593175323571506344424/p0000002.htm> (10.01.10).

Der Held des Films kommt in die seit kurzem bewohnte staatliche Wohnung und bringt eine neue Matratze mit. Während diese gerade platziert wird, erkundigt er sich in einem rituell erscheinenden Smalltalk beim Familienpatriarchen und Kenner des Henkerberufs über die Neuigkeiten des Tages. Dies macht er, weil er die Befürchtung hat, jederzeit sein Handwerk ausüben zu müssen. Voll Panik sieht er in dessen Zeitung, dass ein gehörnter Ehemann seine Frau und deren Liebhaber getötet hat. Doch der alte „Berufsprofi“ beruhigt ihn und informiert ihn darüber, dass dies in Spanien ein straffreies Delikt sei, eine *cuestión de honor*. Nicht so recht überzeugt von dieser Aussage blättert José Luis noch einmal im Gesetzbuch nach und sieht erleichtert, dass dem wirklich so ist. Sofort verdrängt er den in ihm aufgestiegenen Gewissenskonflikt und wendet sich wieder der neu erworbenen Matratze zu, die er sogleich mit seiner Frau einweihen möchte. Doch allzu bald klingelt es erneut an der Wohnungstür und es steht der Postbote mit einem tatsächlichen Vollstreckungsauftrag in Palma de Mallorca vor der Tür. Während bei José Luis sofort Panik ausbricht, und er sich zugleich daran macht ein Rücktrittsgesuch zu verfassen, versuchen der Schwiegervater und seine Gattin, ihn davon abzubringen. Die Gründe, die sie dafür anführen, sind nicht immer frei von einer egoistischen Grundhaltung. Carmen, die Frau, sieht darin sofort Möglichkeit die nie gehaltenen Flitterwochen nachzuholen und kramt dafür auch gleich ihren alten Badeanzug heraus, um zu schauen, ob sie nicht doch einen neuen braucht. Der Gewissenskonflikt ihres Mannes wird ihr beim Betrachten der Vorteile dieser Reise immer unwichtiger.

Diese Sequenz offenbart viele interessante Aspekte des Films. Schnell wird klar: Das Thema, das dem Film zugrunde liegt ist der Kampf des Individuums gegen die Gesellschaft. Sowohl Mikrostruktur als auch Makrostruktur enthalten die Details, die in dieser Arbeit näher betrachtet werden sollen. Vor allem geht es hier um die Anlehnung an die literarische Tradition des *esperpento*. Der galizische Dramatiker Ramón del Valle-Inclán führte dieses neue Genre ein, um wahrheitsgetreue Aussagen über die spanische Gesellschaft machen zu können. Die Gesellschaft war ihm nicht mehr geheuer, aber er wollte sich nicht mehr in die romantische Idealisierung des kastilischen Landes flüchten, wie es die Modernisten taten, sondern er beschloss den

Spaniern einen konkaven Spiegel vorzuhalten. Er meinte nur durch diese deformierte Darstellung ihr wahres Wesen erfassen zu können. Verfremdungseffekte, schwarzer Humor und marionettenhafte Darstellung der Figuren sollten bei solch einer Darstellung behilflich sein. Vor allem aber das Element der Distanzierung sollte diesbezüglich dienlich sein. Valle-Inclán strebte eine demiurgische Position in seinen Stücken an. Das bedeutet: die gefühlsmäßige Implikation des Autors und Zuschauers sollte überwunden werden.

Berlangas Film wählt einen allzu ähnlichen Ansatz, um die Gesellschaft zu kritisieren. Der warmherzige Humor der ersten Schaffensphase hat sich völlig gewandelt und groteske Elemente sind vermehrt hinzugekommen. Auch er stellt die spanische Gesellschaft als absurd dar und greift auf das Element der Distanzierung zurück. Als absurd sind die Familienstrukturen dieser Zeit einzustufen, als grotesk die marionettenhaft inszenierten Figuren, wie zum Beispiel Carmen. Die Distanzierung des Zuschauers ist auch präsent. Unmerklich geht José Luis den Weg in sein Unglück und wir beobachten ihn ruhig dabei und „lassen es geschehen“. Wir lassen uns von der Geschichte „berieseln“ ohne dass sie uns wirklich beunruhigt, wie es etwa ein Horrorfilm tun würde.

In der vorab beschriebenen Sequenz des Films gibt es zwei Dinge, die der Regisseur als Absurdität moderner spanischer Kultur sehen könnte. Zum einen wäre es das Konsumverhalten der Spanier nach der wirtschaftlich motivierten „apertura“ und zum anderen die Familienstruktur zur Zeit des Franquismus.

Auch eine Deformation der Figuren im Film wird angestrebt: Carmen, die Frau des Protagonisten und Tochter des Verdugos ist eine Marionette mit nur wenigen Eigenschaften. Sie wird als einfache Hausfrau dargestellt, die sich mit ihrer Rolle als Haushälterin und Gattin zufrieden gibt. Die einzige zusätzliche Charaktereigenschaft, die ihr Berlanga gegeben hat, ist das ausgeprägte Konsumdenken. Vermutlich um die Absurdität Spaniens als Konsumgesellschaft noch zu unterstreichen.

Auch das Element der Distanz, welches bei Valle-Inclán sehr wichtig war und welches die komischen Effekte erzielen konnte, ist vertreten. Die Zeitungsmeldung des Verbrechens des gehörnten Ehemannes wird im Film als Nebensache behandelt, denn schließlich war so eine Tat im Franco-Spanien ein Kavaliersdelikt. Aber gerade

diese Distanz dazu verdeutlicht umso mehr die Brisanz des Themas und unterstreicht auch hier die Absurdität der spanischen Gesellschaft. Amadeo beruhigt José Luis, indem er ihm sagt, „*eso es cuestión de honor*“. Es stellt sich die Frage, was ein gesellschaftliches Konzept, das uns eigentlich mehr aus der Literatur des Siglo de Oro vertraut ist, mit dem 20. Jahrhundert zu tun hat.

Die Parallelen zu literarischen Vorbildern lassen sich bei den ausgewählten Filmen durchaus ziehen. Doch was befähigt den Film an sich dazu? Warum ist es für ihn möglich literarische Strukturen für sich zu beanspruchen? Eine Fragestellung, die es unvermeidbar machen wird sich auf die Suche nach dem Wesen der Literatur und ihren Funktionen zu machen. Denn offenkundig müssen beide Medien eine ähnliche Beschaffenheit besitzen. Eine Skizzierung des Fiktionsfilms und seiner Entstehung soll diese Gemeinsamkeiten herausarbeiten bevor dazu übergegangen wird zwei von Berlangas Filmen nach Verweisen auf literarische Vorbilder zu durchforsten.

2 Literatur und ihre Funktionen

Die vorliegende Arbeit stützt sich zu einem großen Teil auf die Annahme, dass die Struktur des Films der Struktur der Literatur sehr ähnlich ist und sie infolgedessen in der Lage sind vieles voneinander zu übernehmen. Somit ist es durchaus sinnvoll zuerst zu versuchen Literatur zu definieren und anschließend einen kurzen Exkurs zu den verschiedenen Funktionen, welche die Literatur erfüllen kann, zu machen. Ausgehend von dieser Grundlage sollte bereits bei den Definitionsversuchen eine Beziehungsherstellung zum Film möglich sein.

2.1 Was ist Literatur?

Eine mögliche Antwort auf die Frage, was das Wort Literatur umfasst, ist, dass es sich dabei um Texte handelt, die wir nicht als Gebrauchstexte im Alltag verwenden. Im weiteren Sinne sind es Texte, die keinen Anspruch auf Gültigkeit in der Realität erheben. Zudem unterscheiden sie sich von Gebrauchstexten dadurch, dass sie in irgendeiner Form aus schönerer oder sorgfältigerer Sprache gemacht sind.⁴

Zu diesen möglichen Antworten kommen eine Reihe weiterer Definitionsversuche hinzu. Einer der ersten Versuche die Literatur durch Trennung in Fakten und Fiktion war keineswegs ausreichend, denn schließlich wurden und werden immer noch gar geschichtliche oder philosophische Texte von den akademischen Institutionen in den Rang der Literatur aufgenommen. Sogar der Versuch der Formalisten Literarizität zu bestimmen, indem sie behaupteten Literatur zeichne sich durch einen besonderen Sprachgebrauch aus, demnach die schönere und sorgfältigere Sprache, ist, genauso wie die anderen Merkmale, anfechtbar. Das Organisieren der Sprache zu literarischen Verfahren wie Klang, Bildlichkeit, Rhythmus, Syntax, Metrum, Reim und Erzähltechnik ist nicht allein für die Literarizität eines Textes bestimmend. Denn schließlich kann alles in literarischer Sprache gelesen werden. Heutzutage sogar eine einfache Anweisung im öffentlichen Raum. Somit kommen Kontext und das gesellschaftliche Ansehen eines Textes, auf welches meist die akademischen Institutionen einwirken, als Bestimmungskriterien für Literatur hinzu.⁵

⁴ Vgl. Sexl, 2004, S. 11.

⁵ Vgl. Eagleton, 1997, S. 1-18.

Definitionen von Literatur mussten im Laufe der Geschichte stets korrigiert und erweitert werden, was sicherlich auch in Zukunft so bleiben wird. Die turbulente Evolution der Institution Literatur zeigt, dass es fraglich ist, ob es eine für alle Zeit verbindliche Definition von Literatur geben kann. Demnach ist es kaum verwunderlich, dass ähnliches auch für die Funktionshypothesen gilt.

Historische Untersuchungen von Merkmalen der Literatur ergaben, dass der Begriff im deutschen Sprachraum erstmals im 16. Jahrhundert auftauchte und vorerst einmal - genauso wie das aus dem althochdeutschen hervorgehende Wort Dichtung –zur Bezeichnung von allem schriftlich Festgehaltenem diente. Eine analoge Entwicklung ist auch im iberischen Sprachraum zu vermuten, da das 16. Jahrhundert europaweit ein Jahrhundert der Neuerungen und gesellschaftlichen Veränderungen war. Unterscheidungen zwischen der Varietät von Texten, die es sowohl heute als auch damals schon gab, wurden erst im Laufe des 18. Jahrhunderts getroffen, indem sich der Begriff der Literatur zunehmend auf bedeutende Schriftwerke einengte bis schließlich im 19. Jahrhundert nur noch belletristische Werke als Literatur galten. Damit waren bis zur zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts vorwiegend Meisterwerke der abendländischen Literatur gemeint. Danach erfuhr der Literaturbegriff aufgrund von gesellschaftlichen Umwälzungen abermals eine Erweiterung und bezog sich ab dem Zeitpunkt wieder auf Texte aller Art und nicht mehr ausschließlich auf Kanonliteratur und, ebenso wenig, rein auf fiktionale Texte. Ab dem Zeitpunkt wurde genauso die „triviale Literatur“ der „schöngeistigen Literatur“ gleichgestellt und der literarische Sprachgebrauch drang ebenso in Sphären der nichtliterarischen Verwendung ein (Werbetexte, politische Reden, etc.) und umgekehrt. Obwohl triviale Texte heutzutage ebenfalls zur Literatur zählen, gibt es innerhalb des Literaturbegriffs dennoch eine Unterscheidung zwischen wertvoller und weniger wertvoller Literatur. Zu letzterem zählen ebendiese Texte, weil sie die LeserInnen nicht herausfordern und deren Wahrnehmungsmuster bestätigen während vermeintlich gute Literatur auf irgendeine Weise schwierig, dunkel und mehrdeutig sein sollte.⁶

⁶ Vgl. Sexl, 2004, S. 11-16.

Die Miteinbeziehung der trivialen Literatur in die Literaturwissenschaft sowie die allmähliche textuelle Grenzüberschreitung sind wichtige Faktoren, die eine Beziehung, ja gar ein Verwandtschaftsverhältnis, der Literatur zum Film begründen. Film und Literatur sind erzählende Künste. Der Film lernte das Erzählen erst langsam und orientierte sich in seinen Anfängen als erzählendes Medium unter anderem wegen seiner Beliebtheit beim nicht intellektuellen Publikum an den Erzählmustern und den Inhalten der Trivialliteratur. Massenmedien stellten spätestens seit der Einführung des Films eine Herausforderung an die Literaturwissenschaft dar. Nach Reaktionen, die sich hauptsächlich durch Ignoranz und Katastrophenstimmung auszeichneten, wuchs allmählich das Interesse der akademischen Sparte an medienvermittelter Kommunikation und auch der Film drang in die akademischen Sphären der Literatur.⁷

Die Möglichkeit textueller Grenzüberschreitungen innerhalb der Literatur ist, genauso wie der historische Kontext, wesentlich für die Herstellung einer Beziehung zwischen den zwei Künsten. Denn der Film ist ein Medium, das alle Künste in sich vereint und demnach auch der Literatur einen Platz bietet. Produktion und Konsum von Literatur finden hier, genauso wie in gedruckten Medien, statt.

2.2 Funktionen von Literatur

Das aktuellste Werk, das mir zu diesem Thema zur Verfügung stand, ist eine Aufsatzsammlung herausgegeben von Marion Gymnich und Ansgar Nünning⁸, das sich mit Funktionshypothesen beschäftigt, demnach einige Funktionen zusammenfasst und kritisch durchleuchtet.

In der Einleitung machen die Verfasser darauf aufmerksam, dass die Überlegungen zu den Funktionen von Literatur sich seit dem Beginn einer professionellen Literaturwissenschaft, genauso wie die Definitionen zur Literatur selbst, laufend erneuert haben, revidiert oder ergänzt worden sind. Obwohl es mittlerweile einen eigenen Forschungsschwerpunkt zur Problematik der Funktionshypothesen innerhalb der Literaturwissenschaft gibt, kann man kaum davon ausgehen, dass wir bereits alle

⁷ Vgl. Vorwort bei Paech, 1997, S. VII-X.

⁸ Gymnich, Marion/ Nünning, Ansgar (Hrsg.): Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen, 2005, Trier: WVT.

Funktionen von Literatur kennen geschweige denn, dass die bereits bekannten auf ewig Gültigkeit haben werden.

Die Zugänge der in der Aufsatzreihe vorhandenen Theorien zu den Funktionen sind vielfältig. Vorgestellt werden dabei vor allem die Modelle, welche die Funktion der Literatur in Analogie mit der kulturellen Ökologie sehen sowie eines, das sich mit den Funktionen von Literatur im Prozess der Modernisierung beschäftigt und darin die Literatur zum Gegendiskurs dieses Phänomens werden lässt. Auch aus der, gegenwärtig in der Literaturwissenschaft sehr präsenten, feministischen und genderorientierten Perspektive, wird das Phänomen Literatur beleuchtet. Zudem setzt man sich im Text ausführlich mit der Rezeptionsästhetik von Wolfgang Iser auseinander und untersucht damit zugleich das Phänomen der ästhetischen Erfahrung, das eine unumstrittene und scheinbar zeitlose Eigenschaft der Literatur ist. Diese behält auch in den oben genannten Theorien zur Literatur ihre Gültigkeit, erfährt jedoch eine Erweiterung, da es nicht als einzige oder wichtigste Funktion eines fiktionalen Textes gilt.

Die ästhetische Erfahrung scheint ein wesentliches Element zu sein, das die Literatur mit dem Film verbindet, vor allem, wenn man sich die Frage stellt, was die Massen in die Kinos oder vor die Fernsehgeräte lockt. Da die Rezeption von Filmen und fiktionalen Texten sehr ähnlich ist, wird in dieser Arbeit dem Aufsatz von Fluck⁹ und der Rezeptionsästhetik eine größere Aufmerksamkeit geschenkt werden.

Flucks Ansatz, den er ausgehend von der Tatsache des Bestehens von Interpretationsdivergenzen für Texte entwickelt, ist interessant, weil er mithilfe der Ansichten Isters darlegt, dass Ästhetik die grundlegende Eigenschaft einer Fiktion ist. Erst durch die Erkenntnis dessen, dass der Text in besonderer Weise zusammengesetzt ist, können ihm weitere Funktionen zugeschrieben werden, wie etwa politische, soziale, gender-theoretische oder pragmatische. Die oben schon genannte Eigenschaft eines literarischen Textes, die „schönere“ und „sorgfältige“ Sprache, gibt ihm Recht in der Annahme, dass in solchen Texten eine besondere

⁹ Fluck, Winfried: *Funktionsgeschichte und ästhetische Erfahrung*, S. 29-53, in: Gymnich, Marion/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*, 2005, Trier: WVT.

Organisation von Zeichen vorherrscht, die eine ästhetische Wirkung auf den Rezipienten hat. Eine Funktion über den ästhetischen Genuss hinaus, die er nennt, ist die:

2.2.1 „Rekonstruktion ‚realer‘ sozialer und historischer Wirkungszusammenhänge“¹⁰

Vor allem frühere Literaturkritiker strebten immer danach dem Text einen Sinn zu geben, herauszufinden, warum der Text geschrieben wurde. Die naheliegende Methode dafür war, diesen als eine Antwort auf die jeweilige historische Entstehungssituation zu betrachten. Diese Interpretationsmethode eignete sich auch bei Texten, die vor der Einführung der Literaturtheorie entstanden waren, für deren Entstehung mittels der Rekonstruktion historischer Sinn- und Problemhorizonte nun eine Erklärung gegeben werden konnte.

Die Einordnung des Textes in einen historischen Kontext und die Betrachtung des Werks als einen Versuch die Welt zu erschließen und zu strukturieren¹¹ spielt heute noch genauso wie damals eine Rolle, vor allem da wir in Bezug auf die fiktionale Literatur immer noch mimetische Erwartungen haben, nur dass dies längst nicht mehr die primäre oder gar die einzige Funktion ist, welche die Literatur erfüllt.

Auch wenn sich diese Methode auf viele fiktionale Texte (des literarischen Kanons) anwenden lässt, so ist diese pragmatische Funktion nicht Erklärung genug, warum manche Texte sogar über die historische Entstehungszeit hinaus immer noch Resonanz bei vielen Lesern finden, denn nur selten werden sie wegen des Informationsgehaltes, den sie bieten, gelesen. Ebenso wenig ist damit erklärt, welche Funktion historische Romane haben, denn diese können kaum mit der Aktualität der Entstehungszeitpunkt in Verbindung gebracht werden, handeln sie doch von einer ganz anderen Zeit.

2.2.2 Ästhetische Funktion bzw. ästhetische Erfahrung

Die ästhetische Erfahrung schafft neue Kommunikationsbedingungen und –möglichkeiten für den Text und erzeugt so eine Brücke zwischen der Realität und der

¹⁰ Ebd. S. 31.

¹¹ Vgl. Ebd. S. 30.

Zeichenkombination im Text. Wolfgang Iser beschäftigte sich mit den wirkungsästhetischen Eigenschaften von fiktionalen Texten. In seinem Aufsatz skizziert Winfried Fluck Iser's Meinung, wonach dieser annahm, dass die Darstellung mehr als nur die Mimesis eines bereits vorgegeben sei und es für das Verständnis von literarischer Darstellung wichtig wäre, uns von immer noch nachwirkenden mimetischen Erwartungen zu befreien, denn ein Text erlangt erst mithilfe des Rezipienten Bedeutung und wird so zum performativen Akt.¹²

Bei der Beschreibung der ästhetischen Erfahrung kommen Begriffe, wie *Transfer*, *Unbestimmtheitsstellen*, *imaginäre Anteile*, *in-between* und *Selbsterweiterung* ins Spiel. Diese Begriffe lassen eine deskriptive Analyse der Vorgänge zu, die bei dem Konsum eines fiktionalen Textes im Rezipienten stattfinden.

Transfer bezieht sich darauf, dass der Leser Textvorgaben nur in Kombination mit dem eigenen Erfahrungshaushalt verstehen kann, das bedeutet er greift auf eigene Gefühle und Assoziationen zurück, wenn er sich etwas Gelesenes vorstellt, denn „Lesen ist ein Prozess, der Transformation von abstrakten Schriftzeichen in eine anschauliche und bedeutungsvolle Welt, die erst durch einen *Transfer* von Bildern, Gefühlen und Körperempfindungen aus unserem eigenen Erfahrungsbereich möglich wird.“¹³ Der Transferprozess ist mit ein Grund, warum man trotz konkreter Textvorgaben zu unterschiedlichen Textvorstellungen kommt und ist demnach auch eine mögliche Erklärung für die zahlreichen Interpretationsdivergenzen.

Diese Miteinbringung des eigenen Erfahrungshaushaltes in die fiktionalen Texte bezeichnet man allgemein als *imaginäre Anteile*. Das bedeutet, dass ein fiktiver Text immer zwei Dinge zugleich darstellt: „(...)die mit Hilfe der literarischen Illusionsbildung kreierte Welt und jene imaginären Anteile, die dazu beitragen diese Welt als Vorstellung zu realisieren.“¹⁴

Die *imaginären Anteile* sind sowohl für den Text als auch für den Leser von Nutzen, denn durch den *Transfer* dieser Anteile gewinnt die fiktive Welt an Gestalt und Nachhaltigkeit und dem Leser geben sie die Möglichkeit „ein noch gestalt- und

¹² Vgl. Ebd. S. 34f.

¹³ Ebd. S. 35.

¹⁴ Ebd. S. 36.

strukturloses Imaginäres zu artikulieren.“¹⁵ Diese Doppelungsstruktur versetzt den Rezipienten in einen ganz besonderen Zustand, der als „*in-between*“ bezeichnet wird. Das bedeutet er befindet sich zwischen zwei Welten und erfährt dort eine Art *Selbsterweiterung*. Ein Effekt, welcher der Identifikation mit einzelnen Charakteren verwandt ist, jedoch darüber hinausgeht, da er für den ganzen Text gilt und den Leser dazu ermächtigt Autor seiner eigenen Welt zu sein.

2.2.3 Der Artikulationseffekt der Fiktion

Der Artikulationseffekt ist das Ergebnis der *ästhetischen Erfahrung*, die in einem fiktiven Text erlebt wird, denn der Transferprozess macht den literarischen Text, besser gesagt den fiktionalen Text, zu einem „Ort für die Artikulation von radikalen subjektiven Erfahrungsdimensionen des Lesers.“¹⁶

Das ist der Grund, warum wir uns gerne der ästhetischen Erfahrung aussetzen, denn mithilfe dieses Prozesses, der zwischen Text und Rezipient steht, ist es möglich Vorstellungen, Gefühle und Stimmungen zu artikulieren, die bis zu dahin aus den verschiedensten Gründen nicht artikuliert werden konnten. Bei diesem Effekt wirken die in einem Text zeitlosen *unsichtbaren imaginären Anteile*. Genau diese Anteile sind es, die den Leser dazu bringen einen alten Text zu lesen, obwohl er kein Interesse an der Entstehungszeit des Werkes hat. Der Leser kann auf Grund dieser unsichtbaren Anteile etwas in Worte fassen (so scheint es jedenfalls), das er vorher nicht artikulieren konnte. Zwar geschieht dies in verschlüsselter Form, das heißt in einer für andere nicht einsehbaren Weise, aber dennoch hat es eine gewisse Wirkung bei dem Rezipienten, da durch die kulturelle Anerkennung des Textes auch dessen imaginären Anteile, jene Ideen, die zuvor nicht artikulieren werden konnten, Anerkennung und Bestätigung finden. Die unsichtbaren imaginären Anteile sind demnach eine weitere Eigenschaft, die dem Text eine zeitlose Wirkung verleihen und dafür sorgen, dass sich auch in der Gegenwart zahllose Rezipienten für fiktionale Darstellungen längst vergangener Zeiten begeistern können. Für das Verständnis eines fiktionalen Textes reicht der Text selbst, also die vom Autor kreierte Welt, und die Einbildungskraft des Rezipienten, der sich diese Welt vorzustellen vermag. Aber

¹⁵ Ebd. S. 36.

¹⁶ Ebd. S. 39.

diese beiden Eigenschaften allein sind kein Garant dafür, dass der Text auch gefällt. Dafür muss der motivierende Anknüpfungspunkt gegeben sein, das bedeutet etwas muss die *unsichtbaren imaginären Anteile* aktivieren, welche die Romanwelt mit der Vorstellungs- und Entstehungswelt des Lesers verbinden und ihm Lust bereiten sich der ästhetischen Erfahrung auszuliefern.

Das vollbringt dann die letzte Eigenschaft, die dem Rezipienten die ästhetische Erfahrung ermöglicht und zwar sind es die *Unbestimmtheitsstellen* in einem Text, die den Transferprozess anregen, der zur Identifikation und Selbsterweiterung, also der Gleichsetzung von Ereignissen der eigenen realen Welt mit denen in der fiktionalen Welt führt. Dafür genügen oft bereits einfache Analogien in der Struktur.¹⁷

2.2.4 Die visuelle Darstellung

Die Aufsatzreihe befasst sich vor allem mit der geschriebenen Literatur, Fluck jedoch geht zudem noch auf die Wirkungsweise visueller Darstellungen ein. Genauso wie die Rezeption verschriftlichter Welten analysiert er ebenso auch diejenige der visuellen imaginären Welten. Er stellt sich dabei im Grunde dieselbe Frage wie der Filmsemiologe Christian Metz¹⁸, der sich fragt, ob Bild und Text vergleichbar sind. Er kommt sogar zu einem ähnlichen Schluss.

Auch wenn auf den ersten Blick betrachtet einiges dagegen spricht, kann man ohne Bedenken sagen, dass die filmische Rezeption der literarischen sehr ähnlich ist.

Und das obwohl so mancher Theoretiker den Verdacht geäußert hat, dass die optische Wahrnehmung, die beim Sehen eines Films im Vordergrund steht, das ästhetische Potenzial der Fiktion im Film schmälert, weil darin der Bestimmtheitsgrad höher ist.¹⁹

Winfried Fluck verdeutlicht in seinem Aufsatz, dass auch bei der visuellen Darstellung ein *Transferprozess* stattfindet, der dem Zuschauer den ästhetischen Effekt einer fiktionalen Darstellung beschert. Auch wenn der Bestimmtheitsgrad im Film (oder Theater) tatsächlich höher ist - denn man muss sich nicht alles vorstellen, wie es in einem Text der Fall wäre - so hat auch das Bild eine Dimension der

¹⁷ Vgl. Ebd. S. 40f.

¹⁸ Eine detaillierte Darlegung zur Semiologie des Films findet sich im Kap. 3.1.6.

¹⁹ Vgl. Fluck in Gymnich/Nünning, 2005, S. 42.

Unvollständigkeit. Es sind nie gleichzeitig alle Seiten eines Objektes zu sehen, obwohl es uns wegen der Ikonizität des Objekts so erscheinen mag, was den Rezipienten dazu zwingt das Bild imaginär zu vervollständigen. Das verdeutlicht, dass dieser zwar unter dem Eindruck einer vollständigen Repräsentation steht, diese aber genauso wie der Text *Unbestimmtheitsstellen* aufweist.

Fluck betont, dass dies erst recht für Spielfilme gilt, dies jedoch den Rezipienten dieser Filme kaum bewusst ist, da die Menschen allgemein dazu neigen visuelle Darstellungen als „direkte Erfahrung“ zu betrachten. Zudem wird der Transferprozess durch das Starphänomen verkompliziert. Beides erschwert die Vorstellungsbildung, da der Rezipient glaubt einen Teil des Transferprozesses schon hinter sich zu haben, obwohl das eigentlich nicht der Fall ist, denn „grundsätzlich gilt, dass sowohl Person als auch Verhalten einer filmischen Figur, obwohl wir sie unmittelbar vor uns sehen, von uns qua Transfer realisiert werden müssen.“²⁰

Zusammenfassend versucht Fluck darzulegen, dass die grundlegende Funktion von fiktionalen Texten die Suche nach Aufmerksamkeit und Anerkennung ist, die im Artikulationseffekt fiktionaler Texte in gewissem Maße erreicht wird. Es ist immer eine indirekte Artikulation, für andere uneinsehbar und (bis dato) nur im Prozess der ästhetischen Erfahrung erlebbar. Jedoch scheint der einmal erreichte Artikulationseffekt nicht von langer Dauer zu sein, denn wir setzen uns immer wieder aufs Neue fiktivem Material aus, das wir in Fernsehen, Film, Literatur und anderen Medien finden, und befriedigen so den Lesehunger, der durch die sich verflüchtigende Wirkung einer ästhetischen Erfahrung entsteht. Auch ist es ein Grundbedürfnis des Rezipienten nach immer intensiveren Formen der Artikulation der eigenen Interiorität zu suchen. Denn die ästhetische Erfahrung und auch deren Ergebnis, der Artikulationseffekt, sind nicht kommunizierbar, aber dennoch werden sie durch die Suche nach intensiveren Formen der Artikulation unmittelbarer und authentischer und damit wird auch die Suche nach Aufmerksamkeit und Anerkennung der eigenen Interiorität immer erfolgreicher.

²⁰ Ebd. S.43.

Genauso wie Fluck empfindet auch Jaime Antoine, dass die Fähigkeit des Films das Innere zum Ausdruck zu bringen eine seiner grundlegenden Eigenschaften ist, welche wiederum das Kino für die Massen so interessant macht. So wie die Literatur bedient sich auch der Film bestimmter Sprachen/Diskurse (*lenguaje de la cultura, del pensamiento, y de la afectividad*), die es ihm ermöglichen die innere Wahrnehmung in Bildern auszudrücken. Vor allem die Ähnlichkeit, die der Film mit dem Traum hat, ist für ihn die Erklärung dafür, dass der Film so große Massen erreichen kann. Denn er bringt genauso wie der Traum unsere Sehnsüchte und Wünsche sowie unsere alltäglichen Unruhen an die Oberfläche.²¹

„Lenguaje cultural y conceptual, lenguaje de los sentidos y de la afectividad, apto para traducir en la inmensidad de sus matices los mundos interiores, el cine se revela, en un último análisis, tan dotado y eficaz, tan fino y eficiente como el de las letras.“²²

Weiters betont er:

“En efecto tanto lo literario como lo filmico aparecen ante nosotros como esos lenguajes de la cultura, del pensamiento y de la afectividad, traductores matizados de las percepciones interiores (..)”²³

²¹ Vgl. Jaime, 2000, S. 55f.

²² Ebd. S. 56.

²³ Ebd.

3 Literarische Interferenzen im Film

Viel zu oft wird in der wissenschaftlichen Literatur zum Film darauf hingewiesen, dass das Hauptmerkmal des Films seine bewegten Bilder sind. So eine Aussage rückt ihn natürlich sofort in die Nähe zur Fotografie. An und für sich ist dies keine falsche Annahme, wenn man den Film in all seinen Facetten betrachtet. Doch besteht eine genauso enge Verbindung zur Literatur, welche bei der exklusiven Betrachtung des (realistischen) Spielfilms zunehmend offensichtlich wird. Wobei hier betont werden muss, dass es nun um die strukturelle Ähnlichkeit fernab von Wahrnehmungsfragen geht.

Die Literatur ist mit der Entstehung und Entwicklung des Films in seiner heutigen Form sehr eng verbunden. Auch wenn der Einfluss der Literatur auf den Film oft Polemik und Widerstand auslöste²⁴, so hat die Literatur dennoch Vorbildwirkung bei der Entwicklung der filmischen Schreibweise gehabt. „Und schließlich war es die Literatur, deren epische und dramatische Vorschriften den narrativen Film geformt haben.“²⁵

Die filmische Schreibweise wurde in Analogie zur literarischen Schreibweise geschaffen. Sie ist es, die uns das Verständnis eines Spielfilms garantiert, indem sie Bilder dazu befähigt eine Erzählung aus eigener Kraft zu vermitteln und zwar jenseits von kulturellen Codes und anderen äußeren Referenten. Die Entwicklung dieser Schreibweise erfolgte in kleinen Schritten und parallel zu dieser stetigen Weiterentwicklung des Films ergaben sich immer wieder neue Berührungspunkte, aber auch Konfliktsituationen des Films mit dem traditionellen Medium Literatur. Die Verbindung zwischen Literatur und Film beschränkt sich keineswegs nur auf die übernommenen Stoffe und Inhalte.

In der bereits im ihrem Titel auf das ambivalente Verhältnis verweisenden Aufsatzreihe zum Verhältnis zwischen Literatur und Film *Die Ungetrennten und Nichtvereinten* wählen die Herausgeber folgende Worte für die Beschreibung dieser

²⁴ Viele Theoretiker wollten jegliche Verbindung zur Literatur ausgelöscht wissen. Detaillierte Stellungnahmen zur Sinnhaftigkeit der Orientation bzw. Abkehr mit und von der Literatur folgt im Kap. 3.1.4.

²⁵ Paech in: Ernst, 1994, S. 25.

von einer fortwährenden Wechselbeziehung geprägten Koexistenz der beiden Medien:

„Die Verfahrensweisen sind dabei im Grunde dieselben. Beschreibt man das eine, Literatur oder Film, ist das andere mitbeschrieben.“²⁶

Mit einem Zitat erörtern sie sogleich diese Gleichsetzung des Films mit literarischen Texten:

„Konstruiert wird ein Film durch die bild-, ton- und erzähl-dramaturgischen Mittel, die seinen augen- und ohrenfälligen Text bestimmen. Licht, Farbe, Kameraeinstellung, Ausstattung, Dialog oder Musik bilden gewissermaßen die einzelnen Buchstaben des Textes, die sich in bestimmten Szenen zu audiovisuellen Wörtern und in bestimmten Sequenzen zu kinematographischen Sätzen zusammenfügen. Dieses Grundvokabular wird durch Schnittfolge und Montage wiederum einer kinematographischen Syntax unterworfen und zu einer genrespezifischen Grammatik verdichtet: zur tragischen Grammatik des Melodrams etwa, zur aktionsreichen Grammatik des Abenteuerfilms, zur bedrohlichen Grammatik des Thrillers und zur lust- betont spielerischen Grammatik der Komödie.“²⁷

Und sie behaupten außerdem: „(...) der Film lässt sich nach den Mustern der Literatur lesen.“²⁸

Die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Medien, Film und Literatur, beruhen auf einer Vielfalt von Analogien und Parallelen. Obwohl die (physischen) Mittel für die Herstellung eines Films und solche für die Herstellung eines literarischen Textes verschieden sind, so erzielen beide gewissermaßen das gleiche Endergebnis. Beide schaffen imaginierte Welten und erzielen damit weitgehend ähnliche Wirkungen beim Rezipienten. Doch bis zu dieser Erkenntnis der ähnlichen Beschaffenheit ging es Schritt für Schritt.

3.1 Die Entstehung des Films

Die Entstehung des Films ist eng verbunden mit der Existenz der Vaudevilletheater in den USA beziehungsweise den Varietés in Europa. Die Brüder Lumière stellten 1895 in so einem Theater in Paris erstmals ihren Kinematographen vor und ein Jahr

²⁶ Aspetsberger, 1995, S. 8.

²⁷ Aspetsberger, 1995, S. 8, (zit. nach: Kaltenecker, 1995).

²⁸ Ebd.

darauf, 1896, wurden an genau diesen Orten auch auf Leinwand projizierte Filme gezeigt. Ab diesem Zeitpunkt etablierten sich diese Projektionen als feste Programmpunkte in solchen Etablissements.²⁹

Die Anfänge des Films offenbaren sehr wenig Literarisches; wenn es in einigen Filmen doch der Fall zu sein scheint, dann ist dies sehr umstritten:

Joachim Paech untersucht in seinem Buch *Literatur und Film* einige der ersten Filme mit nur einer Einstellung und fragt sich, ob man bei diesen Filmen bereits von filmischen Erzählungen sprechen kann. Immer wieder betont er, dass die Eigenschaft, die den Film mit der Literatur in Beziehung bringt, zweifellos die Fähigkeit *zu erzählen* ist. Im Fall von eingliedrigem Filme stellt er fest, dass es sich in manchen Fällen entweder lediglich um eine Ereignisaussage handelt, da die dokumentarisch festgehaltenen Momente viel zu wahrscheinlich sind und deswegen nicht der Sujethaftigkeit unterliegen, oder in seltenen Fällen doch eine (Mini-) Erzählung, eine in sich geschlossene Handlung, beinhalten können.³⁰

Das heißt auch eingliedrige Filme, solche mit nur einer Einstellung, haben zumindest die „Möglichkeit“ eine Erzählung zu bilden und damit zugleich die Fähigkeit Fiktionalität zu suggerieren.

3.1.1 Der Schritt vom eingliedrigem zum mehrgliedrigem Film

Die Entwicklung der Einstellungsverbindungen erfolgte zunächst unter Berücksichtigung der Varieté-Eigenschaft des Films. Der Grund lag keineswegs nur bei den geringen technischen Möglichkeiten, sondern auch darin, dass die zukünftigen Filmvorführungen den Sehgewohnheiten und Erwartungen dieses Publikums entsprechen mussten. Deswegen ging man bei der Verbindung der einzelnen Einstellungen immer von einer autonomen Einstellung aus und nahm die szenische Darstellung im Theater als Vorbild. Durch die Teilung des Handlungsraumes schaffte man es *Simultaneität* zu suggerieren und durch die *additive* Reihung von Einstellungen konnte ebenso ein narratives Ganzes gebildet werden. *Flashbacks* und *Ellipsen* sorgten für die Sinnhaftigkeit der Bildfolge.³¹

²⁹ Vgl. Paech, 1997, S. 7.

³⁰ Vgl. Ebd. S. 7.

³¹ Vgl. Ebd., S. 14ff; Hier ist zu berücksichtigen, dass der Tonfilm noch nicht war. Deswegen konnte auch das Theatralische nur in begrenztem Maße Narratives vermitteln.

Jedoch bleibt die Frage, ob derartige Filme über eine Minierzählung hinausgingen, denn eine befriedigende Darstellung komplexer Sachverhalte konnte damit nicht gewährleistet werden. Noch handelte es sich dabei nicht um die filmische Schreibweise, da die Fähigkeit zu erzählen diesen Bildern vorerst nur äußerlich, also in begrenztem Maße, blieb. Der Filmvorführer war der eigentliche Erzähler. Beziehungsweise garantierte auch die Bekanntheit der erzählten Handlungen das Verständnis des Dargestellten. Denn oft wurden aktuelle politische oder sportliche Ereignisse gezeigt. Im gleichen Maße wurden auch bekannte Sujets aus der populären Literatur gerne in solchen Filmen adaptiert:

„Die Fähigkeit zu erzählen, blieb diesen frühen Filmen äußerlich, nicht sie erzählten, sondern sie wurden durch eine Erzählung in ihrem Zusammenhang organisiert, die entweder dem Publikum bekannt war oder zusätzlich mitgeteilt werden musste.“³²

3.1.2 Erzählung allein durch Filmbilder – Die Annäherung an die literarische Schreibweise

Das Streben nach der raum-zeitlichen Verbindung zwischen den autonomen Einstellungen war der Ausschlag für die Entwicklung einer filmischen Erzählweise. Diese war nicht nötig, solange der Film sich im populär-kulturellen Kontext aufhielt (Vaudevilletheater, Varietés, Stoffe der Hintertreppenliteratur) aber die Institutionalisierung des Films machte es nötig komplexere Erzählungen zu zeigen. Das heißt der Film musste fähig werden kompliziertere Strukturen zu verarbeiten. Es musste etwas Vergleichbares und analoges zur literarischen beziehungsweise sprachlichen Syntax geschaffen werden.

Die daraus resultierenden Entwicklungen waren einerseits ökonomisch und andererseits künstlerisch bedingt. Ab 1905 gab es wesentliche Änderungen in der Filmproduktion und –rezeption. Die Filmstudios machten den Film zu einer Industrie und versuchten das Kino zu institutionalisieren, indem sie auch das bürgerliche Publikum für das neue Medium gewinnen wollten. Er sollte nicht mehr eine

³² Ebd. S. 11f.

sogenannte „Kunst des Proletariats“ sein, sondern in den Rang der etablierten Künste aufsteigen.³³

Raum-zeitliche Verbindungen in Form von *jump-cut*, *temporal overlap* und *flashback* gab es auch im Theater, doch diese Formen erfüllten nicht den Wunsch nach unmerklicher Montage räumlicher und zeitlicher Kontinuität. Deswegen suchte man sich ein neues Vorbild und zwar die Literatur (des bürgerlichen Realismus). Die Anpassung der Filmsprache an die Eigenarten der literarischen Syntax bot dem Film viel Spielraum für neue Figuren, Formen und Strukturen. Es wurde versucht die narrative Struktur der Filme auf die bürgerlichen Erzähltraditionen abzustimmen, dabei bot die Literatur des bürgerlichen Realismus nicht nur die entsprechenden Inhalte, sondern auch die notwendigen Erzählmodelle. Damit solche Modelle adaptiert werden konnten, musste der Film folgende Referenten innehaben: Dominanz der Zeit gegenüber dem Raum, Kontinuität des Erzählens, einen diegetischen Horizont. Technisch gesehen bedeutete dies die Einführung der *cross-cut*- und *match-cut*-Montage.³⁴

Nun konnten die Handlungsorte weit auseinander treten und aus der zeitlich dominierten Bildfolge konnten die Zuschauer eine einzige Zeitfolge erkennen, die sich wie ein roter Faden durch die Narration zog. Das schaffte den diegetischen Horizont in diesen Erzählungen und man musste die „Erzählungen“ (Handlungen) nicht mehr mit dem kulturellen Wissen und der Lebenspraxis der Zuschauer in Einklang bringen, damit die Nachvollziehbarkeit der Erzählungen gewährleistet war.³⁵

Das Experimentieren mit verschiedenen Montagestilen hatte es möglich gemacht „eine eigene, in sich stimmige, verstehbare, homogene Welt zu inaugrieren.“³⁶

Die Voraussetzungen für einen zur Literatur analogen Schaffensprozess waren nun gegeben. Die Manifestierung einer ähnlichen Vorgangsweise bei Schaffung

³³ Vgl. Ebd. S. 28.

³⁴ Vgl. Ebd. S. 29f. Cross-cut ist ein Montagestil, der Ereignissen nicht gemäß Bühnenkonvention nacheinander darstellt, sondern abwechseln von einem Handlungsort zum anderen springt und damit einen ständigen Perspektivenwechsel suggeriert, sodass man die Handlung parallel aus mehreren Perspektiven verfolgen kann. Match-cut ist zwar eine additive Reihung der Filmbilder jedoch tendiert er dazu diese Verbindung durch räumliche und zeitliche Kontinuität unmerklich zu gestalten.

³⁵ Vgl. Ebd.

³⁶ Ebd. S. 29.

imaginärer Welten sorgte für einen raschen Anstieg der Literaturverfilmungen, was die Frage nach den Beziehungen zwischen Literatur und Film auf inhaltlicher Ebene aufwarf. Gemeinsame Motive und Stoffe gab es ja bereits in den Anfängen des Films, als man kurze Szenen, Themen und Figuren aus Melodram und Feuilleton übernahm. Nun, mit den neuesten Entwicklungen, wagte man sich auch in die etwas anspruchsvolleren Sphären vor und konnte dank wachsender technischer Möglichkeiten und Ambitionen der Regisseure auch den Roman und das Drama des 19. Jahrhunderts für den Film adaptieren.³⁷

Natürlich ist auch diese Verschiebung zugunsten eines Qualitätsanstiegs bei den adaptierten Inhalten ebenso mit der Institutionalisierung des Kinos einhergegangen. Der Drang zu einer neuen Filmästhetik, die den Film rasch aus der Krise³⁸, die ihn erfasste hatte, führen sollte, beinhaltete nicht nur die technisch-narrative Annäherung an die Literatur des 19. Jahrhunderts, sondern es musste auch die inhaltlich-narrative Ebene der Filme komplett verändert werden. Die künstlerischen Anpassungen gingen Hand in Hand mit den wirtschaftlichen Ansprüchen der neu entstandenen Kinoindustrie.

Mit der Veränderung der Inhalte des Films, wollte man ein zahlungskräftigeres Publikum für das neue Medium begeistern. Neben dem Proletariat sollten auch die gehobenen Schichten in die Kinos gelockt werden. Diese lehnten das neue Medium zunächst ab und gaben weiterhin dem Theater und der Literatur den Vorzug. Die *Veredelung* der Filme durch Motive und Stoffe, die den Wertvorstellungen des (gehobenen) Publikums entsprachen, sollte diese Einstellungen ändern. Dieser angestrebte Imagewechsel löste eine Flut von Literaturverfilmungen aus und lockte auch bekannte Schriftsteller zur Zusammenarbeit. So fanden Konzepte der naturalistischen Literatur und Dramaturgie ihren Weg auf die Leinwand.³⁹

³⁷ Vgl. Peña Ardid, 1992, S. 35.

³⁸ Der anfangs dominierende dokumentarische Film mit seinen vorhersehbaren Ereignissen, wie Paraden, Krönungen oder Weltausstellungen vergraulte allmählich das Publikum, dem dies schlicht und einfach zu langweilig wurde. Die Reaktion darauf war es Ereignisse einfach nachzuproduzieren. Fiktion schlich sich ein und kehrte stetig das Verhältnis zwischen dokumentarischem und narrativem Film um. Die Nachfrage nach Filmen stieg; diese konnte am leichtesten durch den fiktionalen narrativen Film gedeckt werden.

³⁹ Vgl. Paech, 1997, S.85ff.

Nicht zu vergessen ist, dass keineswegs beabsichtigt war die Zielgruppe komplett zu ändern, sondern sie lediglich erweitert werden sollte. Deswegen war es wesentlich die neuen Entwicklungen mit den Bedürfnissen der althergebrachten Kinogehrer in Einklang zu bringen. Diesbezüglich kam den Produzenten der ideologische Wert des Mediums zugute, denn so konnte man die bürgerlichen Wertvorstellungen weitergeben und damit einen weiteren Schritt bei der Anhebung des Spielfilmniveaus wagen, indem man dem literarischen Schund den Kampf ansagte:

„Und deshalb ging es in diesem Kulturkampf gegen literarischen und filmischen Schund auch darum, an die Stelle der bisherigen diffamierten ‚Ware‘ das Verlangen nach einer anderen, besseren zu setzen, die mit dem geschäftlichen Interesse auch die Anhebung des kulturellen Niveaus auf das des herrschenden Bürgertums verband. (...) Das Kino sollte zum ‚Theater‘ werden, der Film zur ‚Literatur‘, damit das Kino als Medium bürgerlicher Wertvorstellungen fungieren konnte, die noch immer durch Literatur und Theater repräsentiert wurden.“⁴⁰

3.1.3 Literaturverfilmungen

Wie bereits erwähnt förderte die Absicht den Film zu einer Kunstform gleichwertig der Literatur zu machen, den Anstieg der Literaturverfilmungen. Carmen Peña-Ardid erläutert diesen Umstand mit folgenden spanischen Worten: “(...) aspiración [del cine] a ser reconocido como arte sirviéndose de la ‚barniz intelectual‘ que le proporcionaba la literatura”.⁴¹

Paradoxerweise war es genau dieses Phänomen, die Übertragung der Inhalte des einen Mediums in das Andere, dasjenige, das die nötigen Anregungen für die Weiterentwicklung des Films gab. Hier verbanden sich kommerzielle Absichten mit den künstlerischen. Bei beiden stand die Aufwertung dieses Mediums im Vordergrund.

Dieser besagte Transport beschränkte sich mit der Zeit keineswegs nur auf den Inhalt, demnach die Fabel, der Romane. Die technische Evolution des neuen Mediums bot nun ausreichend Möglichkeiten der Treue zum Original. Carmen-Peña-Ardid stellt mittels diachroner Durchsicht der theoretischen Äußerungen zu

⁴⁰ Ebd. S. 90.

⁴¹ Peña Ardid, 1992 , S. 22.

Adaptionen fest, dass es eindeutig übertragbare literarische Elemente gibt, aber auch solche, die der Film oft nicht verarbeiten kann. Erstere bezeichnet sie als Semantik eines Textes und zweitere als Pragmatik.

Die neuesten Erkenntnisse schreibt sie Bettetini zu, der diesbezüglich laut Peña-Ardid folgendes äußert:

„Así, cuanto afecta al desarrollo de la fábula y a todas las soluciones narrativas aparentemente ligadas a las formas simbólicas del lenguaje verbal, como el medio narrativo, el discurso indirecto, el discurso indirecto libre, los éxtasis narrativos y las transiciones temporales, son traducibles a las formas motivadas de los lenguajes audiovisuales”⁴².

Zur den Erschwernissen bei der Übertragung der pragmatischen Funktion wird folgendes geäußert:

„Por el contrario, las diferencias de orden pragmático, referidas a la actitud comentativa del sujeto enunciativo y a las respectivas estrategias comunicativas, convierten la traducción en un trabajo de reescritura selectiva y recreadora, lo que impediría, al menos teóricamente, una *reelaboración analógica* del proyecto de comunicación originario (...).”⁴³

Adaptionen sind heute genauso häufig wie damals. Und immer ist festzustellen, dass man bei Literaturverfilmungen auf die noch aus der Vergangenheit rührenden Konventionen trifft.

Auch O'Brien und Borden haben festgestellt, dass den zahlreichen Adaptionen der literarischen Vorlagen ein gewisses Muster bei der Übertragung in das andere, filmische Medium, erkennbar ist⁴⁴:

Als erster von vier grundlegenden Maßnahmen, um den Roman filmgerecht zu machen, wird der Plot vereinfacht. Das scheint nur allzu logisch zu sein, denn würde man jedes Detail des Romans übertragen, wäre der Film viel zu lang. Es gilt die Lektüre in einen für den Zuseher zumutbaren Zeitrahmen zu komprimieren.

Der weitere Schritt und vielleicht auch einer der Gründe für die zahllosen Vorurteile Literaturverfilmungen gegenüber ist die Bearbeitung der Charaktere. Vor allem die Helden der Romane werden oft ganz im Sinne der hollywoodschen Konventionen idealisiert, indem jegliche „schlechte“ Eigenschaft aus dem Original entweder in

⁴² Peña Ardid, 1992, S. 29, (zit. nach: Bettetini, 1984, S. 101).

⁴³ Peña-Ardid, 1992, S. 29.

⁴⁴ Vgl. O'Brien/Borden in: Davidson, 1997, S. 113-121.

vermindertem Ausmaß vorhanden ist oder komplett weggelassen wird. Die Charakteristik der originalen Helden fällt viel zu oft den Romantisierungsbestrebungen zum Opfer.

Auch der Schluss des Romans wird meist mit den filmischen Konventionen in Einklang gebracht. Häufig finden wir einen leicht veränderten in Richtung Romantik tendierenden Schluss.

Die Notwendigkeit die Reduktion und Umgestaltung der Texte in Kauf zu nehmen, sorgte in der Vergangenheit für viel Missmut unter den Schriftstellern:

„There is no doubt (...) that Hollywood has given us cause to be suspicious: instances in which movies have added love interest, tacked on happy endings, or ‚improved‘ things to make them more ‚cinematic‘ have caused many living authors to squirm in agony or scream in fury, and many dead ones to turn over in their graves.“⁴⁵

Diese Tendenzen im Film ließ nicht nur die Schriftsteller sauer aufstoßen. Filmleute waren im Hinblick auf diese Entwicklung genauso in Sorge. Das Gefühl der literarischen Invasion im Film ließ viele Theoretiker zu strikten Gegnern der Literarisierungsbestrebungen des Films werden. Siegrid Kracauer, Bela Balasz, Chiarini und Zavattini lehnten keineswegs nur die Literaturverfilmungen ab, sondern jegliche Berührungspunkte des Films mit der Literatur. Dabei handelte es sich insbesondere um die Drehbücher, das schriftliche Festhalten der Ideen und Konzepte. Aber auch die dominanten Konstanten der Spielfilme: Die Erzählung, der Handlungsstrang und die Vorherrschaft der Fiktion im Film waren für sie keineswegs filmische Eigenschaften, sondern „herencias espurias de la literatura.“⁴⁶

Die Auseinandersetzung der Avantgarde mit dem Film beinhaltete wichtige Stellungnahmen in Bezug auf dieses Thema. Sie machte aber zudem genauso auf die Konfliktsituationen, die zwischen den beiden Medien seit jeher herrschen, aufmerksam.

⁴⁵ Peña Ardid, S. 25, (zit. nach: Morris, 1979, S. 81).

⁴⁶ Vgl. Peña-Ardid, 1992, S. 32.

3.1.4 Reiner/unreiner Film - (Cinema pur vs. Cinema impur⁴⁷): Die Bedeutung der Avantgarde in den zwanziger Jahren des 20. Jhdts.

Obwohl die Beziehung zwischen Film und Literatur in der wissenschaftlichen Diskussion um den Status des Films immer mit dem Vermerk auf die wechselseitige Beeinflussung beschrieben wurde, war dennoch lange Zeit eine dominierende Rolle der Literatur festzustellen.

Die traditionelle Institution Literatur⁴⁸ tat sich anfangs sehr schwer damit den Film als eigene mimetische Darstellungsform anzuerkennen und konnte ihm aus diesem Grund lange Zeit nur bevormundend begegnen. Dieses Herrschaftsverhältnis der Literatur rief zwei künstlerische Bewegungen auf den Plan, von denen sich eine für den *reinen Film*, welcher den Film von allem Literarischen befreit sehen wollte, einsetzte und die andere wiederum plädierte für den *unreinen Film*, begrüßte demnach die Intermedialität mit der Literatur.

Die filmische Avantgarde, die Befürworter des *reinen Films*, sahen in Literarisierung des Films als eine „Verirrung“⁴⁹. Sie schlugen vor erneut zum Ursprung des Filmischen zurückzukehren, nämlich den bewegten Bildern und die Filmproduktion der Malerei anzunähern. Das Ziel war einen Film genauso wie ein gemaltes Kunstwerk direkt auf die Leinwand zu bekommen, man wollte einen Film auf der Leinwand „malen“.⁵⁰

Die literarische Avantgarde, ist auf der Seite des *unreinen Films* zu finden, hat aber im Gegensatz zur filmischen Avantgarde eine relativ offene Einstellung gegenüber der „Kunst der bewegten Bilder“ und der Intermedialität zwischen den beiden Künsten.

Natürlich kamen von dieser Bewegung etliche Stellungnahmen zu den Gemeinsamkeiten der beiden Künste:

Zu den bereits genannten gemeinsamen Eigenschaften wäre noch zu ergänzen, dass sowohl in Literatur als auch Film ein Nacheinander von Detail unabdingbar war für eine gute Darstellung einer fiktiven Welt oder Teilbereichen dieser Welt. Um aus

⁴⁷ André Bazin prägte diese Begriffe.

⁴⁸ Bereits Azorín, der das Kino „el séptimo arte“ tauft, beschäftigt sich in seinen Überlegungen zum Film mit der Ablehnung und Anerkennung des Kinos durch die Intellektuellen. Miguel de Unamuno oder Antonio Machado, beispielsweise, waren scharfe Gegner der neuen Kunst.

⁴⁹ Vgl. Paech, 1997, S. 155.

⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 156.

dieser Informationsflut im Geiste ein sinnvolles Ganzes zu erstellen, sind die Ästhetik der Suggestion und die Schnelligkeit des Denkens weder aus dem Film noch aus der Literatur wegzudenken. Im weiteren Sinne bedeutet dies, dass sowohl bewegte Bilder als auch das geschriebene Wort die aktive Teilnahme des Lesenden beziehungsweise Sehenden erfordern, um aus den Assoziationsketten an Bildern eine Erzählung zu machen.⁵¹

Die Avantgarde focht zu ihrer Zeit die narrativen Elemente des Films an, die sich gar ohne Ton im Film durchgesetzt hatten. Vermutlich hätten sie den Tonfilm in ihre Debatte rund um die Stellung des Films innerhalb der bereits etablierten Künste aufnehmen können, wäre dieser nicht erst ein bisschen später aufgekommen, wo es dann anderen Leuten überlassen blieb diesen zu bewerten.

Je weiter die Entwicklung des Tonfilms voranschritt, desto enger wurden die Zusammenhänge zwischen Literatur und Film. Die Auseinandersetzung mit der Frage, ob der Film eine eigene Kunst sei oder doch nur eine Erweiterung der Literatur setzte sich fort.⁵²

Der Ton war neben der Narrativität und Fiktionalität ein weiterer Motor für die Beeinflussung des Films durch die Literatur und zwar in so einem starken Ausmaß, dass manche von einer Kolonisation der Literatur in der Filmwelt zu sprechen begannen.

3.1.5 Der Tonfilm

Nach der Einführung des Tonfilms kam von Seiten vieler Theoretiker zunächst eine große Welle der Ablehnung. Wie jede neue Darstellungstechnik, die den mimetischen Gehalt der Films unterstützte, hatte auch der Ton Schwierigkeiten mit der Akzeptanz bei den Kritikern.⁵³

Doch die Einführung des Tons und damit auch eine weitere Annäherung an die literarische Sprache im Film waren unvermeidbar, denn sogar die Stummfilmkonvention sah vor, dass die Figuren sprechen.

⁵¹ Vgl. Ebd. S. 153f.

⁵² Vgl. Ebd. S. 166-172.

⁵³ Vgl. Kasten in: Ernst, 1994, S. 45ff.

„Durch die Sprache würde der Film nun ein episches Medium, das ähnliche Erzählmöglichkeiten wie der Roman habe.“⁵⁴

Der Film verbesserte seine Narrativität, indem er nun die Möglichkeit hatte komplexe innere und äußere Vorgänge sprachlich zu artikulieren und sie somit schneller und unkomplizierter in die Konstruktion der Geschichte einzubringen. Es war nun möglich viel mehr Information zu vermitteln, was Filme mit mehreren Erzählsträngen vereinfachte und förderte.

Die Handlungsentwicklung konnte ab sofort straffer, also besser organisiert, das Erzähltempo beschleunigt und der Erzählfumfang erweitert werden. Die Annäherung an das Literarisch - Imaginäre wurde weiter ausgebaut.⁵⁵

Die Narrativität der Kinobilder an sich schuf bereits denselben Nährboden, der es der Kanonliteratur ermöglichte wundervolle Orte, interessante Figuren und ein gewisses Flair in der Präsentation dieser Dinge zu erschaffen. Der Tonfilm machte den Schaffensprozess dieser imaginären Welten um noch ein weiteres Stück ähnlicher. Kein Wunder, dass ab den sechziger Jahren linguistische Modelle, die dem Film Texteigenschaften zusprechen wollten, in der Filmwissenschaft auftauchten,

3.1.6 Linguistische Betrachtung des Phänomens Film

Es sind vor allem die Ansichten von Christian Metz diejenigen, welche die Filmtheorie in dieser Hinsicht sehr geprägt haben. In den 60er Jahren führte er den Textbegriff in die Filmtheorie ein. Solche Theorien haben das Hauptaugenmerk nicht mehr bei der repräsentativen Bild-Eigenschaft des Films, sondern sie widmen sich eher der Gesamtheit dieser Bilder, die fähig ist Sinn zu suggerieren und somit voller semantischer Operationen ist.

Metz überträgt Jurij Lotmans allgemeingültige Textsemiotik⁵⁶ auf den Film.

Darin formuliert dieser die Eigenschaften eines (künstlerischen) Textes. Ein solcher Text ist für ihn ein abgeschlossenes Gebilde, das aus einem gegebenen Material, häufig selbst Bedeutung tragend, besteht. Dieses Material jedoch ist in der Lage

⁵⁴ Ebd. S. 53.

⁵⁵ Vgl. Ebd.

⁵⁶ Vgl. Köster, in: Link-Heer/Roloff, S.68.

durch interne Strukturierung eine neue, beziehungsweise eine eigene, Sinnebene aufzubauen. Damit gelangt man zu einer sekundären Zeichenebene, die dann beispielsweise als Sujet einer Erzählung wahrgenommen wird.⁵⁷

Beim Film gibt es nur diese zweite Ebene, die Sinn erzeugt. Das nennt man dann „interne Umkodierung“.

Metz gelangt mit dieser linguistischen Betrachtung des Films zu der Erkenntnis, dass der Film zwar keine Sprache (*langue*) ist, sehr wohl aber ein der verbalen Sprache sehr nahes Zeichensystem (*langage*). Man kann für den Film eine Filmsprache, also ein in sich stimmiges Zeichensystem, konstituieren, weil in diesem Informationen lesbar sind, die erst durch ein spezifisches Ausdrucksmaterial (im Fall des Films: bewegte Bilder, Montage, Töne, das Visuelle und im Fall der Literatur die Schrift) erkenntlich gemacht werden.⁵⁸

Die Theorien einer Filmsprache sind bis zu Eisenstein zurückzuverfolgen. Seine Auffassungen von Montage nehmen dem Bild und der Einstellung die Machtposition sowie dem Film den repräsentativen Charakter, denn für ihn ist erst die Sequenz jenes Element, das im Film etwas artikulieren kann. „Film ist (...) viel weniger Abbildung als Ausdruck“.⁵⁹

Mit den Theorien der Filmsprache beginnt die von Eisenstein inaugurierte „zweite literarische Periode“ des Films. Der Film nutzt die literarische Erfahrung.

Dennoch können Metz's Theorien für den Film keine hundertprozentige Entsprechung zu linguistischen Definitionen sein, da sich das so genannte Vokabular lediglich auf ein Inventar narrativer Inhalte und Verfahren bezieht, vereint in mehreren Zeichensystemen.

„Filme sind ebenso wie literarische Werke offen, d.h. sie verarbeiten eine Vielzahl von Gattungstraditionen, filmspezifische ebenso wie literarische, ikonographische, metaphorische und musikalische Traditionen, die auch in die Rezeption eingehen und zu durchschauen sind, so dass man auch in dieser Beziehung von einer Lektüre der Filme sprechen kann; (...)“⁶⁰

⁵⁷ Vgl. Ebd.

⁵⁸ Metz, 1972, S. 56ff.

⁵⁹ Paech, 1997, S. 162.

⁶⁰ Link-Heer/Roloff, 1994, S. 7.

Sowohl die darin vorkommenden Wörter, die Musik, die Geräusche als auch die Bilder sollen uns dabei helfen den Film besser zu verstehen, indem sie uns in Kombination untereinander immer etwas Wertvolles mitteilen wollen. Es ist ebenso dieser Mitteilungscharakter des Films, der belegt, dass die vermeintliche Kommunikation zwischen Film und Zuschauer nur in eine Richtung funktioniert, also ohne Interkommunikation, und ein weiterer wesentlicher Unterschied zur natürlichen Sprache ist.

„Nicht weil das Kino eine Sprache ist, kann es uns so schöne Geschichten erzählen, sondern weil es sie uns erzählt hat, ist es zu einer Sprache geworden.“⁶¹

Diese Aussage ist folgendermaßen zu verstehen: Die Rezeption von Bildern und Wörtern unterscheidet sich insofern, dass für das Erkennen von Bildern kein so hohes Verständnis vorausgesetzt wird wie für das Verständnis von Wörtern. Doch man vergisst, dass filmische Bilder bilden nicht nur ab, sie repräsentieren auch; damit man weiß, was sie repräsentieren, muss der Rezipient über eine ähnliche Kompetenz verfügen wie für das Verständnis der Sprache. Das bedeutet aber auch, dass erst nach der Sichtung einer gewissen Menge von Filmen, die Mechanismen filmischer Zusammenhänge erkennbar sind. Wieder eine Analogie zur Sprache.

Solche texttheoretischen Zugangsweisen werden unter Filmtheoretikern oft kritisiert, da die ewige Suche nach Sinnkonstruktion ihrer Meinung nach die vermeintlich wahre Eigenschaft des Films, nämlich den Realitätseffekt, untergräbt. Nur so könnten semiotische Erklärungsmodelle Bestand haben. Doch gibt es mittlerweile Texttheorien, die auch diese Eigenschaft aufgreifen und auch hier wieder Sinntheorien als Erklärungsmodelle verwenden.⁶²

3.1.7 Die Bildeigenschaft des Films und seine Nähe zum Theater

In der vorliegenden Arbeit soll die Bildeigenschaft des Films weder geleugnet noch verschwiegen werden. Sie ist ein wesentlicher Verbindungspunkt zum Theater, einem Zwischenstopp des Films, auf seinem Weg zur Literarisierung. Allerdings

⁶¹ Metz, 1972, S. 73.

⁶² Vgl. Köster in: Link-Heer/Roloff, 1994, S. 71-73.

liegt der Fokus hier berechtigterweise nur auf den Eigenschaften, die eine Verbindung des Films mit der Literatur rechtfertigen. Deswegen sind bei der Betrachtung des Verhältnisses vom Film zum Theater folgende Beobachtungen noch zu machen: Die Nähe des Films zu Spektakelformen und die daraus resultierende Frage nach Drehbuchszenarien sowie der Mitarbeit von Dramaturgen und Schriftstellern in der Kinoindustrie.

3.1.8 Film und Theater

Der Film begann seine Entwicklung stumm, das heißt die Diktatur der Worte auf den Leinwänden und später Bildschirmen begann erst einige Jahre später.

Zwar ist der Film nie ohne Text gewesen, doch war die Rolle des Wortes zu Anfang nicht so dominant, wie sie es seit der Einführung des Tonfilms ist. Die Tatsache, dass der Film damals mit wenig Text auskommen musste, brachte ihn in unmittelbare Verbindung mit Spektakelformen wie Pantomime oder Impromptu, wo die reine Darstellung zählte. Gegebenfalls unterstrichen dies Bühnenarchitektur, Tanz oder Musik. Der nächste Schritt war die Annäherung an das Theater. In dieser Phase vermochte der Film sogar vernachlässigte Genres wie die Farse, die Commedia dell'arte und das Musical wiederzubeleben.⁶³

Die Ähnlichkeiten und die reziproke Beeinflussung in diesem Bereich ließen in den Anfängen der fünfziger Jahre allmählich nach, weil die Evolution des Films mit der technischen Revolution der Montage und Verbesserung der Narrativität immer mehr in Richtung geschriebene – erzählte – Literatur erfolgte. Obwohl die Berührungspunkte zwischen dem Theater und dem Film nicht verschwunden sind – denn auch heute noch wird das Kino zu den darstellenden Künsten gezählt – so sind sie doch in den Hintergrund getreten und haben der Romanhaftigkeit Platz gemacht. Diese heute noch erahnbare Gemeinsamkeit führte Mitte des vorangegangenen Jahrhunderts, also in der Zeit vor der Einführung des Tonfilms, zu einem weiteren Schnittpunkt, der heute noch die kritische Bewertung von Filmen mitzubestimmen scheint.

⁶³ Vgl. Peña-Ardid, 1992, S. 59.

3.1.9 Drehbuchsznarien als Literatur

Im Theater hatten die Dramenhandschriften eine eigenständige literarische Gattung begründet. Nun stand die Frage im Raum, ob Drehbuchvorlagen, also Filmszenarien dies genauso könnten. In den ersten Jahrzehnten des Films war dies kaum denkbar, da den Filmen sozusagen im wahrsten Sinne die Worte fehlten und die Szenarien sich auf grobe Auflistungen der Charaktere und spärliche Züge der Fabel beschränkten, die zumeist der Regisseur selbst niederschrieb. Der Umstand, dass für den Film anders zu Schreiben war als in der geschriebenen Literatur hielt die Schriftsteller zunächst eher fern von einer aktiven Teilnahme an der neuen Kunstform. Die Interaktion geschah hier zunächst nur passiv.

Viele Literaten waren begeistert von den Eigenschaften des neuen Mediums und versuchten es in ihre Werke einzubauen. Leo Tolstoi träumte davon zu schreiben wie eine Filmkamera filmt. Er machte sich Gedanken, inwiefern die Kinoerfahrung die literarische Schreibweise verändern könnte.⁶⁴ Valle-Inclán empfand das Kino als wesentliche Inspiration für seine dramaturgischen Werke. Er forderte Änderungen für das Theater seiner Zeit und sah eine Lösung darin die Bildwirkung und Dynamik des Films theaterfähig zu machen. 1899 schrieb er bereits kinematografisch anmutende Stücke. Heutzutage wird ein großer Teil seines Spätwerks als präkinematografisch eingestuft.⁶⁵

Erst später, mit dem Wunsch der Filmfirmen das Niveau der Spielfilme anzuheben, kam es allmählich zu einer aktiven Zusammenarbeit der Filmindustrie mit den Schriftstellern. Die Idee Drucklegung der Szenarien war als eine Art Zugeständnis an sie gedacht, denn das ermöglichte die Individualität ihrer Werke. Bekanntlich ist der Film eine mehrfach überarbeitete und veränderte Version des Drehbuchs. Dennoch erreichten die Szenarien niemals dieselbe Popularität wie die Theaterdramen. Unter anderem auch, weil die Literaturwissenschaft sie ablehnte.

Spätestens mit der Einführung des Tonfilms, der etwa Dialoge ermöglichte, wurde das Interesse in dieser Industrie mitzumischen für die Schriftsteller und Dramaturgen zunehmend größer und es geschah das Naheliegende.

⁶⁴ Vgl Paech, 1997, S. 122f.

⁶⁵ Vgl. Utrera Macías, 2002, S.141.

Das gesprochene Wort brachte das neue Medium in noch engere Beziehung zum Theater und der Literatur und schien abermals die Herrschaftsrolle der Literatur über den Film zu bestätigen. Schriftsteller begannen es als eine neue Möglichkeit der Verbreitung ihrer Texte und Ideen zu sehen und nutzten es vor allem als wirtschaftliches Hilfsmittel. In Spanien machten sich diese Leute zu Drehbuchautoren und werteten damit den Film als Kunstwerk ab, denn sie sahen nur den technischen und wirtschaftlichen Nutzen des Mediums. Es kam zur „literaturización“ del cine español (...) reproduciendo los esquemas literarios más tradicionales (...)“⁶⁶. Diese Tendenz der Kolonisierung seitens des länger etablierten traditionellen Mediums, der Literatur, die seit der Erfindung des Kinematografen um die eigens ihr vorbehaltenen Domänen fürchtete, war in Spanien um einiges ausgeprägter als in anderen Ländern und behinderte den Film sogar in seiner Entwicklung als eigenständige Kunstform. Bis zu den sechziger Jahren „litt“ der spanische Film an den Reproduktionen literarischer Schemata und der Tatsache:

„(...) cómo toda una literatura pequeño-burguesa, muchas de cuyas figuras podrán, sin duda, poseer algunas virtudes y obras singulares, pudo apoderarse de la naciente industria española y manejarla a su antojo...Al margen de los autores citados (Cristóbal de Castro, Eduardo Zamacois, Alberto Insúa, Eduardo Marquina...), se realizaron naturalmente gran número de films. Films, en general, tan vacíos e inútiles como los otros. Sin embargo, el vicio inicial estaba totalmente adquirido. No, el cine español no podían ser los Quintero, ni Arniches, ni Linares Rivas, ni Benavente. Y, sin embargo, tan fue de éstos y de otros la influencia que nuestro cine sonoro nació así.”⁶⁷

Die Idee zur Drucklegung der Szenarien war von keinem großen Erfolg gekrönt, aber dennoch gab es und gibt es den Film in gedruckter Form sogar heute noch. Kurz nach Erscheinen eines Kinofilms wird die verschriftete Version in den Regalen der Buchhandlungen gestapelt. In Stummfilmzeiten hießen diese Bücher noch Cine-Romans.

Sie beinhalteten Art Nacherzählung der im Film vorgestellten Handlungen. Den Bedarf die bewegten Bilder in einem anderen Medium zu sehen gab und gibt es. Früher war dieser Bedarf auf die schnelle und verwirrende Bildfolge, die man kommentiert haben wollte, zurückzuführen. Heute ist dies nicht mehr nötig, aber die

⁶⁶ Peña-Ardid, 1992, S. 37.

⁶⁷ Peña-Ardid, 1992, S. 36f, (zit. nach: Gónzales Egido, 1965, S. 21).

fortdauernde Präsenz ist vielleicht damit erklärt, dass der Rezipient damit womöglich nach einer Verdoppelung des Fiktionsgenusses trachtet.⁶⁸

Ausgehend von den in diesen Kapiteln genannten Gemeinsamkeiten zwischen Literatur und Film, fanden auch der *Costumbrismo* und der *Esperpento* ihren Weg in die spanische Kinowelt.

⁶⁸ Vgl. Paech, 1997, S. 120f.

4 Der Costumbrismo

ist eine literarische Strömung der spanischen Literatur, die ihren Ausgangspunkt im 18. Jahrhundert, während der Übergangszeit von der romantischen zur realistischen Epoche, nahm. Die Blütezeit dieser Literatur war erst im 19. Jahrhundert, als Mariano José de Larra (1809-1837) und Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) begannen, in den Zeitschriften *El duende satírico del día* und *Semanario pintoresco español*, ihre Artikel über die spanischen Bräuche und Sitten zu veröffentlichen. Zudem begannen sie sich theoretisch mit dieser neuen Erscheinung in der Literatur auseinanderzusetzen.

Der Kostumbrismus ist in der spanischen Literatur stark ausgeprägt, aber die Strömung ist nicht ausnahmslos der Literatur vorbehalten, sondern auch in der Kunst gab es kostumbristische Darstellungen, und das schon zu Lebzeiten Goyas. Die Resonanz dieser Strömung scheint jedoch in der Literatur weitaus größer. Im spanischen Raum war der Zuspruch des *costumbrismo* am größten und so wurde er dort laufend, sogar bis in die heutige Zeit, weiterentwickelt und trug außerdem wesentlich zur Entwicklung des realistischen Roman bei.⁶⁹

Das Aufkommen dieser literarischen Strömung folgte einer Tendenz, die sich in der gesamten europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts manifestierte. Es ist das Zeitalter der ideologisierten Literatur, welche vor allem mit dem Aufkommen des Pressewesens einen fruchtbaren Boden fand. Genauso wie in vielen anderen Ländern, hatten zu dieser Zeit auch auf der iberischen Halbinsel verschiedene Presseprodukte Hochkonjunktur. Diese Medien lieferten die Möglichkeit zur Verknüpfung literarischer und politischer Ambitionen und begünstigten dadurch die Entstehung einer neuen literarischen Sichtweise auf die damalige Realität.

Diese damalige Gesellschaft war von zahlreichen Änderungen betroffen. Es gab einen zunehmenden sozialen und ideologischen Wandel, die Gesellschaft veränderte sich und darauf musste nun auch in der Literatur reagiert werden. Eine neue Form

⁶⁹ Vgl. Wolfzettel, 1999, S. 63ff.

der Mimesis sollte imstande sein, die sich wandelnde Gesellschaft abbilden zu können.

Die Institution Literatur konnte mit der Neuerung der Feuilletonromane aufwarten, welche die Durchsetzung eines neuen einfachen und für jedermann zugänglichen Erzählstils begünstigte. Ziel der Literatur war es nun nicht mehr einen asketischen Zustand durch Evasion von Raum und Zeit zu erreichen, sondern auf das bereits Bekannte zu verweisen.⁷⁰

Die herrschende Realität wurde zu einem stärkeren Bezugspunkt und erzähltechnisch rückten die Parameter Ort und Zeit mehr in den Vordergrund.

Das 18. Jahrhundert war von der zunehmenden Urbanisierung und dem damit in Zusammenhang stehenden Aufkommen der Mittelklasse beziehungsweise des Bürgertums geprägt worden. Dieses Phänomen konnte von der Literatur nur mittels einer grundlegenden Änderung in der Darstellung der Natur (*imitatio naturae*) verständlich gemacht werden. Die rationalistische Ästhetik der Klassik, mittels derer man die Natur (Welt) als universell-abstraktes Phänomen, das weder zeitlich noch räumlich begrenzt war, verstanden haben wollte, wurde nun angezweifelt und durch eine neue Denkweise, die das Lokale und zeitlich Begrenzte anerkannte, ersetzt.⁷¹

Die literarische Darstellung sollte nun für jeden wieder erkennbar sein und man sollte sich damit identifizieren können.

Kostumbristische Texte werden *cuadros de costumbres* oder *artículos de costumbres* genannt. Sie verfügen sowohl über besondere formale als auch thematische Merkmale. Sehr viele dieser Eigenschaften sind narratologisch, weswegen zusätzlich die Schwierigkeit gegeben ist, einen *artículo de costumbres* von anderen erzählenden Textformen, wie z.B. der Kurzgeschichte, abzugrenzen.

4.1 Eigenschaften eines kostumbristischen Werks

Es gibt zwei wesentliche Eigenschaften, die immer vorhanden sein sollten: Einerseits ist dies die Realitätsnähe, die in solchen Werken vorherrschen sollte und andererseits

⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 63.

⁷¹ Vgl. Escobar Arronis, José.: *La mimesis costumbrista*, in: *Romance Quarterly*, núm. 35 (1988), S. 261-270, online im WWW unter:

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00364918789958417427857/p0000001.htm#I_0 (11.11.09).

der fotografische (pictórico) Charakter dieser Geschichten. Beim Aufkommen dieser Strömung ging es darum die Gegenwart in Momentaufnahmen festzuhalten. Diese sollten oberflächlich gesehen Sitten und Bräuche beschreiben, die es an zukünftige Generationen zu vererben galt, jedoch bei tiefgründiger Überlegung hatten sie die Aufgabe rasant vorüberziehende Jahre zu erfassen und den Mensch im Phänomen der Zeit zu betrachten.⁷² Das heißt sie sind neben Literatur auch wertvolle soziologische Dokumente dieser Epoche(n).

In einer kostumbristischen Umgebung muss der Bezug zur Realität immer gegeben sein, das bedeutet, das Präsentierte muss auch in der Realität denkbar sein. Denken wir da beispielsweise an das Dorf Villar del Río in Berlangas Film *Bienvenido Mister Marshall*. Es handelt sich um ein Dorf, das ein beliebiges Dorf Spaniens sein könnte. Außerdem gibt es eine räumliche Beschränkung und diese nicht nur im geografischen Sinne, sondern im engeren Sinne auch die Figurenkonstellation betreffend. Das heißt es kann entweder ein Dorf wie Villar del Río beschrieben werden oder die Dorfgemeinschaft oder eine Familie in diesem Dorf. Wesentlich ist, dass die Beobachtung bei diesem einen ausgewählten Kern bleibt.

Beobachtet wird der Alltag in allen Facettierungen und dieser muss ebenso wie die Umgebung für jeden wieder erkennbar sein. Demnach sollte die fiktive Realität genauso in der realen Welt denkbar sein, was nur durch eine wahrheitsgemäße Darstellung der Realität geht. (*verosimilitud*)

4.1.1 Formales zum *costumbrismo*

Das Formale betreffend, ist es wichtig zu sagen, dass das Stilmittel der Beschreibung vorherrscht, eine zeitliche Begrenzung auf die Gegenwart gegeben ist und das Hauptaugenmerk auf Typen und nicht auf detailliert ausgearbeiteten Figuren liegt: „(...) carácter descriptivo, tipificado y estático (...)“⁷³

⁷² Vgl. Ebd.

⁷³ Rubio Cremades, Enrique.: *Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela*, in: *Siglo diecinueve: (Literatura hispánica)*, núm. 1 (1995), Valladolid, Diputación, pp. 7-25, online abrufbar im WWW unter <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12258305508945940654091/index.htm> (11.11.09).

Die Beobachtung dieses Alltags erfolgt mit Scharfsinn und Humor. Satirische und ironische Beschreibung sind immer präsent in der kostumbristischen Literatur, was wiederum zeigt, dass ein kostumbristischer Autor mehr ist als reiner Beobachter des Alltags, ganz im Sinne Larras, wie wir später sehen werden. Die Institution dieses kritischen Beobachters ist unverzichtbar in der kostumbristischen Literatur und es ist zugleich ein Merkmal, das auf die eigentlich spanischen Wurzeln des *costumbrismo* verweist.

Diese sind nämlich in der pikaresken Literatur, welche schon im 16. und 17. Jahrhundert auf der spanischen Halbinsel existierte zu suchen, obwohl viele Kostumbristen zugaben sich an der englischen und französischen Literatur orientiert zu haben, wo ähnliche kostumbristische Texte schon ein bisschen früher anzutreffen waren. Doch diese kritische Literatur Europas im 18. Jahrhundert fand wiederum ihrerseits Anregungen in der pikaresken Literatur.⁷⁴

Zum Formalen ist noch zu ergänzen, dass kostumbristische Artikel einen typischen Aufbau haben. Die einzelnen Artikel sollten abgeschlossene Geschichten sein, aber dennoch imstande sein, die Möglichkeit der Fortsetzung zu einer Artikelserie zu bieten. Dieser Aufbau ist zum Teil vergleichbar mit der dramatischen Struktur einer Sitcom. Die Basissituation ist immer dieselbe und sie wird an wenigen, oft wiederkehrenden Orten aus verschiedenen Perspektiven betrachtet und erweitert.

Zwei wichtige Komponenten sind auch der Optimismus und die Moral, mit der die Geschichten präsentiert werden. Es ist unter anderem diese Grundstimmung, die in den Werken vorherrscht das Merkmal, dass den *costumbrismo* vom *esperpento* abgrenzt. Die Realität wird vulgär, problematisch und keineswegs idealisiert dargestellt, aber dennoch wird alles auf sehr liebevolle und humorvolle Weise gezeigt, was den Überlegungen Mesonero Romanos, einem im Vergleich zu Larra unkritischen Vertreter der Strömung, sehr nahe kommt.

Die Alltagsprobleme lösen die Figuren durch Solidarität, Vertrauen und Einfühlungsvermögen und kommen so zu dem Happy-End, das ebenso typisch für den *costumbrismo* ist: „Se termina siempre con una sonrisa que invita a tener confianza en uno mismo para seguir escudriñando en una realidad que nunca se

⁷⁴ Vgl. Neuschäfer, 2006, S. 261.

acaba de comprender.“⁷⁵ Das Moralische ist nicht offensichtlich, es wird immer auf subtile Weise vermittelt, denn die Präsentation von Problemen geschieht zwar sehr oft durch satirische Beschreibung, jedoch ohne Anklage. Dennoch steht das im Widerspruch zum Idealfall, nämlich der objektiven und unbeteiligten Repräsentation der Realität.

Die Beschreibung von alltäglichen Umgebungen, Erlebnissen und Problemen, die kaum jemals aus den Ufern des Alltags treten, zeichnet sich durch Unkompliziertheit und Klarheit im Stil aus. Die Leser dieser Artikel sollten nicht überfordert werden, denn schließlich sollten die Artikel trotz tiefgründiger Auseinandersetzung mit den Erscheinungen der zeitgenössischen Gesellschaft Zerstreuung und Unterhaltung bringen.

4.1.2 Themen des *costumbrismo*

Die Themen, die von den Kostumbristen, teilweise bis in die heutige Zeit, behandelt wurden, umfassen ein breites Spektrum. Neben üblichen Momentaufnahmen von Typen und Charakteren der Madrider Großstadt verwies man gerne auf Auswüchse der Bürokratie, also man übte Kritik an den städtischen Behörden, indem man etwa auf Bausünden und Wohnungsproblematik aufmerksam machte oder das Polizeiwesen näher betrachtete. Zusätzlich zu den schlecht funktionierenden Institutionen hatte man noch den Epochenumbruch im Blickwinkel. Schließlich galt es alle damit verbundenen Phänomene wahrheitsgetreu in der Literatur einzufangen.⁷⁶

Die Art, wie das Madrider Großstadtleben und die damalige Gegenwart in diesen *artículos de costumbres* präsentiert wurden, war zusätzlich zu den bereits genannten Charakteristika noch stark autorenabhängig. Deswegen gab es konservative Artikel, wie die von Mesonero Romanos, in denen er dem Gesellschaftsumbruch mit Resignation und Nostalgie entgegenschah, während die Beiträge von José Mariano

⁷⁵ Ríos Carratalá, Juan A.: *El nuevo costumbrismo de siempre*, in: *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 13 (2004), Madrid, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa ; Universidad Nacional de Educación a Distancia, S. 301-317, online im WWW unter http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01305097533804843978802/014390.pdf?inc_r=1 (14.09.09)

⁷⁶ Vgl. Neuschäfer, 2006, S. 262f.

Larra eher progressiv waren, weil sie nicht nur Oberflächenphänomene urbanen Lebens behandelten, sondern grundlegende gesellschaftliche Fragen, wie zum Beispiel Meinungsfreiheit und sozialen Ausgleich behandelten.⁷⁷

Mesonero Romanos und Mariano José de Larra waren die beiden wichtigsten Vertreter dieser Literatur. Sie veröffentlichten eine große Zahl von literarischen Skizzen des spanischen Alltagslebens, die auch heute noch bestimmend sind bei der Charakterisierung des Kostumbrismus.

Für beide war es wichtig, eine möglichst wahrheitsgetreue Nachahmung der Realität in ihren Werken zu zeigen. Das Ziel war die möglichst exakte Wiedergabe der Realität, das heißt sie sollte aus allen Perspektiven beobachtet werden.

Larra sah den *costumbrismo* als Symbiose von tiefgründiger philosophischer Beobachtung und Leichtigkeit des Stils sowie Genauigkeit und Komik. Tiefgründige Themen sollten nun für jeden zugänglich sein und ein möglichst breites Publikum erreichen. Die Presse war genau das richtige Vehikel für die Ziele dieser neuen Literatur.⁷⁸

Obwohl er zu Anfang alles in der Gesellschaft beobachten und beschreiben wollte (tipos y usos sociales), beschränkte er sich dann schließlich doch nur auf die madridische Mittelklasse und war hauptsächlich darum bemüht das „Innere des Menschen“ mittels der Beobachtung des Bürgertums zu erfassen. Mit der Zeit veränderten sich seine Texte und er beobachtete die Gesellschaft nun mit Boshaftigkeit und Scharfsinn, sodass seine Geschichten nicht mehr reine *cuadros de costumbres* waren, sondern gar Analysen der spanischen Gesellschaft seiner Zeit. Denn für ihn ist der Kostumbrismus keine reine Beobachtung, sondern das Ergründen menschlichen Verhaltens. In seinen Werken behält er größtenteils einen negativen Ton während er den Werdegang der spanischen Gesellschaft zu erforschen sucht.⁷⁹

⁷⁷ Vgl. Ebd. S. 261-269.

⁷⁸ Vgl. Rubio Cremades, Enrique.: *Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela*, in: *Siglo diecinueve: (Literatura hispánica)*, núm. 1 (1995), Valladolid, Diputación, pp. 7-25, online abrufbar im WWW unter <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12258305508945940654091/index.htm> (11.11.08)

⁷⁹ Vgl. Ebd.

Etwas anders sind die theoretischen Überlegungen seines Kollegen Ramón Mesonero Romanos, der jegliche (emotionale) Beteiligung an der Literatur ablehnt. Er fordert, dass die *cuadros de costumbres* auf ähnliche Weise wie eine Fotokamera alle Sitten und Bräuche und deren Zusammenhänge einfangen. Auch er möchte alles beschreiben, doch ist seine große Absicht dahinter nicht die Ergründung des „Inneren des Menschen“, sondern er möchte ein positiveres Bild Spaniens, seiner Kultur und Bräuche vermitteln, da es ausländische Autoren seiner Meinung nach entstellt haben.⁸⁰

Allerdings möchte er das Spanienbild nicht idealisieren, sondern in der wahrheitsgetreuen Wiedergabe der Realität das Gute lobpreisen, das Schlechte verurteilen und die Eigenarten satirisch karikieren.⁸¹

Diese Tendenz zur Kritik einerseits bei gewissen Autoren, und andererseits die objektive, allerdings nichtsdestotrotz positiv wirkende Beschreibung von Volkstümlichkeit, findet sich genauso in den später entstandenen *cuENTOS costumbristas*.⁸²

4.2 Costumbrismo en el cine actual

Der Artikel *Costumbrismo en el cine español actual*⁸³, geschrieben vom Autor Juan A. Ríos Carratalá, beschäftigt sich mit der Frage, inwieweit der *costumbrismo* im heutigen spanischen Kino auffindbar ist und ferner mit dem Thema inwieweit im Kino die verschiedenen Genres, Gattungen und Strömungen der Literatur im Kino von einander abgrenzbar sind. In der Schlussfolgerung geht der Autor außerdem noch auf die Frage ein, ob kostumbristische Filme im spanischen Kino überhaupt noch eine Zukunft haben.

Was bei Literaturverfilmungen schon längst bekannt und nachvollziehbar ist, gilt in ähnlichem Maße genauso für die Übertragung literarischer Gattungen in den Film.

⁸⁰ Vgl. Ebd.

⁸¹ Vgl. Ebd.

⁸² Vgl. Gutiérrez Rodríguez, 2004, S. 212.

⁸³ Ríos Carratalá, Juan A.: *El costumbrismo en el cine español*, in: *Insula*, núm. 637 (enero 2000), pp. 23-26, online abrufbar im WWW unter: http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482174228130424198846/020046.pdf?inc_r=1 (16.11.08).

Literaturverfilmungen können nicht Wort für Wort übertragen werden, sondern nur sinngemäß mittels Fabel und Auswahl einiger vorkommender Figuren wiedergegeben werden. Ebenso wenig findet man beispielsweise das dramatische Genre „sainete“ mit all seinen formalen und inhaltlichen Merkmalen kaum auf der Leinwand, denn auch die literarischen Grundbegriffe werden nicht durch eine „traslación mecánica“⁸⁴ in das filmische Medium übertragen.

Ähnlich verhält es sich mit kostumbristischen Filmen. Explizit kostumbristische Filme gibt es nur wenige, viel öfter hingegen ist das Kostumbristische mittels einem kostumbristischen Ton oder kostumbristische Sequenzen und Szenen in einem Film zu bemerken. Denn nur fundamentale Merkmale dieses Genres werden übernommen und in Kombination mit anderen Filmgenres wie Neorealismus oder Komödie präsentiert.

Dabei handelt es sich nicht um etwa um einen filmischen Kostumbrismus, sondern um Eigenschaften dieser Strömung, die medien- und gattungsunabhängig vorkommen können.

Um einem Film kostumbristische Elemente zusprechen zu können, müssen folgende Kriterien gegeben sein. Es muss die Realitätsnähe des Films heraufbeschworen werden. Diese sollte durch Anhäufung von Details und das Einfangen des Eigenartigen beziehungsweise Besonderem bereichert werden. Der Film muss imstande sein beim Zuseher einen Prozess der Identifikation auslösen zu können, das heißt Umgebung, Figuren und deren Benehmen sollten wieder erkennbar sein. Nebenrollen und Kameraführung können außerdem die kostumbristische Wirkung des Films unterstreichen.

Kostumbristisch ist, wenn sich der Film auf eine Person, Situation oder Umgebung konzentriert, demnach, bei einem ausgewählten Kern bleibt. Wie schon oben erwähnt ist es typisch für diese Gattung (räumliche) Grenzen zu haben.

Massen wird man in kostumbristischen Sequenzen kaum antreffen, denn diese Szenen bedürfen der genauen und tiefgründigen Beobachtung. In solchen Filmen ist das Alltägliche in einer etwas näher ausgearbeiteten Fabel, mit einem Faible fürs Detail und einer ironischen Präsentation, immer anzutreffen.

⁸⁴ Ebd.

5 Esperpento –literarische Gattung oder Stil eines Autors?

Der galizische Autor Don Ramón del Valle Inclán führte den literarischen Begriff des *esperpento* am Anfang der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts ein. In der Literaturkritik ist der *esperpento* eng mit seinem Namen und seiner Literatur verbunden.

„Und diese Überlegung ist es [Überlegung über die literarische Perspektive des Demiurgen], die mich dazu brachte, eine Veränderung in meiner Literatur zu vollziehen, und die Esperpentos zu schreiben, das literarische Genre, das ich mit dem Namen Esperpento taufe.“⁸⁵

Dass der *esperpento* eine originelle Idee Valle-Incláns war, darf angezweifelt werden, denn in vielen Quellen ist die Rede von einer Ähnlichkeit zu Brechtscher Dramaturgie, die zwar erst rückblickend in den 60er Jahren festgestellt wurde, jedoch die Tatsache, dass es sich hier um den unverwechselbaren Stil eines Autors handelt dennoch in Frage stellt. Zugleich muss man sich fragen: Waren die Esperpentos eigentlich nur ein logisches Produkt ihrer Zeit?

Eine ausführlichere Darstellung zur Entstehung des Esperpentos mittels einer Skizzierung des damals herrschenden literarischen Zeitgeistes und der Wiedergabe von Valle-Incláns Überlegungen in Bezug auf die Literatur wird unvermeidbar sein, um zu verstehen, was ein *esperpento* ist.

5.1 Der Weg zum Esperpento / Die Suche nach einer perfekten Ästhetik

Seit der Publikation seines Aufsatzes *La lámpara maravillosa* (1916), worin Valle-Inclán seine Ansichten zum Modernismus darlegte sowie erstmals seine Gedanken zu einer perfekten Ästhetik in der zeitgenössischen Literatur niederschrieb, war es sein erklärtes Ziel sich auf der ästhetischen Ebene weiterzuentwickeln und darin Perfektion zu finden.⁸⁶ Der *esperpento* war der Gipfel dieser Suche nach einer literarischen Sichtweise, die seinen Vorstellungen entsprach. Aber nicht mit der Erstpublikation *Luces de Bohemia* (1923/24) in dieser Gattung, sondern erst in einem

⁸⁵ Bernhofer 1992, S. 102, (zit. nach: Cardona, 1991, S. 20).

⁸⁶ Vgl. Kaal, 1979, S. 194.

seiner letzten Werke, *Tirano Banderas* schaffte es der Autor die erzählerischen Linien zu umgehen und einzelne Situationen zugunsten der plastischen Wirkung für sich stehender Bilder zu durchbrechen, kurzum es zu einem perfekten Endprodukt seiner ästhetischen Überlegungen zu machen. Diesen Effekt erzielte er unter anderem durch den Einbau von Juxtapositionen, Ellipsen, Analepsen, dem Bruch erzählerischer Chronologie und der Zerstörung erzählerischer Linien.⁸⁷

Tirano Banderas liefert nicht nur ein überaus dekonstruktives Weltbild, es findet sich darin außerdem eine Verfeinerung der demiurgischen Sichtweise, die der Autor in den *esperpentos* erstmals erklärte und anwandte. Eine ausführliche Definition und Beschreibung dieses Stilmittels soll in den kommenden Kapiteln folgen.

Obwohl es in der Literaturkritik üblich ist sein literarisches Gesamtwerk in eine modernistische und eine esperpentische Phase zu unterteilen, bezeichnete Valle selbst nur vier seiner dramatischen Werke als *Esperpentos*. Dazu zählen *Luces de Bohemia* (1923) und die in dem Sammelband *Martes del Carnaval* (1930) vereinten Stücke *Las galas del difunto* (1926), *Los cuernos de Don Friolera* (1921) und *La hija del capitán* (1927).

5.2 Zeitgeist -hispanophoner Raum im 18 und 19. Jahrhundert

Das ausklingende neunzehnte und das beginnende zwanzigste Jahrhundert war die Zeit der Modernisten und Noventayochistas. Die ganze hispanische Literaturwelt richtete sich gegen die Konzeptionen der vorangehenden Literaturgeneration, der Realisten.

Der Modernismo ist eine in Lateinamerika entstandene literarische Bewegung und ist als Gegenreaktion auf ein als mittelmäßig empfundenes Zeitalter zu verstehen. Genauso wie den späteren *esperpento* kennzeichnen auch diese Strömung sowohl ethische als auch ästhetische Merkmale. Ethisch war die gemeinsame ideologische Ausgangslage, die aus einer Reihe von gemeinsam abgelehnten Dingen bestand.⁸⁸ Eine Art Leitmotiv war die Ablehnung der zeitgenössischen Wirklichkeit und die Suche nach einer besseren Existenzform. Diese Einstellung war eine Reaktion auf

⁸⁷ Vgl. Bernhofer, 1992, S.102.

⁸⁸ Vgl. Kaal, 1979, S. 7.

die politischen Gegebenheiten der damaligen Zeit.⁸⁹ Ästhetisch erkannte man die modernistische Literatur und Kunst am starken Kontrast zur vorhandenen Kunst und Literatur, also zum Realismus. Die beherrschbare Realität, die im Realismus ihren Platz hatte, wurde einer Welt von Gefühlen und Empfindungen entgegengesetzt, in der eine naturalistische gegenstandsparallele Kunst abgelehnt wurde.⁹⁰

Diese Kunstrichtung konzentrierte sich mehr auf metaphysische Phänomene und äußerte kein Interesse an den sozialen Missständen dieser Zeit. Der Modernismus ist als impressionistische Kunstform anzusehen, denn es ging nicht mehr darum Abbilder der Wirklichkeit zu schaffen, sondern um die emotionelle Interpretation der Realität.

Zunächst war, wenn auch widerstrebend, auch Valle-Inclán ein Anhänger des Modernismus. Für ihn war diese Strömung besonders reizvoll, weil die modernistische Literatur genauso wie er vor allem dem ästhetischen Bereich große Aufmerksamkeit schenkte. In dieser Zeit verfasste er sein erstes größeres Werk *Femeninas. Seis historias amorosas* (1895) und weitere bedeutende Werke aus seiner Biographie, wie zum Beispiel die *Sonatas (de Otoño, de Estío, de Primavera, de Invierno)* in den Jahren 1902-1905 sowie die *Comedias Bárbaras* im Jahre 1907. Letztere beinhalten eine Intensivierung des Grotesken, ein Element, das mit der Hinwendung zum *esperpento* wichtig wird.

Allzu bald reichten Valle-Inclán die modernistischen Auffassungen nicht mehr aus und es begann sich bei ihm ein Umdenken einzustellen, in Bezug auf das, was Literatur sein sollte.

⁸⁹ Sowohl in Lateinamerika als auch in Spanien waren die Modernisten unzufrieden mit dem Zeitalter und der Entwicklung der Gesellschaft, die mit dem Aufschwung des Bürgertums viel versprechend begonnen hatte. Nationale Selbständigkeit wurde kaum erreicht und man arrangierte sich damit, dass Wirtschaft, Politik, Kunst, etc. von äußeren Einflüssen dominiert wurden. Von nun an lehnten die Modernisten das Bürgertum, in dessen Ideologie sie die Schuld an der Fehlentwicklung sahen, ab. Diese Ablehnung äußerte sich in der Huldigung des Kults des Schönen und der Verachtung des Mittelmaßes. Am spanischen Festland verurteilte man die Aufgabe der Ideale, die dazu führten dass Spanien zu einem Spielball wirtschaftlicher und politischer Interessen des Auslands wurde. Zudem war man dort bemüht diese Abhängigkeit zum Ausland zu verbergen mittels strenger Wahrung längst überholter Werte und der Suche ehemaliger Größe des Landes. (Vgl. hierzu: Kaal, 1979, S. 06-20)

⁹⁰ Vgl. Kaal, 1979, S. 06ff.

5.3 Valle – Incláns Gesinnungswandel

„Modernist in seiner Frühzeit und kritischer 98er in seinen späten Jahren“⁹¹

Valle-Inclán ist ein Nachzügler bei den Noventayochistas. Deren Überzeugungen adaptierte er erst in der zweiten Phase seines literarischen Schaffens, als er sich vom impressionistischen Modernismus zum karikaturalen Expressionismus wandte. Er schwor dem Konservatismus ab und wurde Anhänger des Anarchismus, wie auch die 98er. Eine Entwicklung, die viele Noventayochistas in die entgegengesetzte Richtung durchmachten. Dennoch gehören Modernisten und 98er in gewisser Weise zusammen, denn auch die letzte Gruppe ist bestimmt von der Abkehr tradierter Wertvorstellungen. Allerdings ist ihre Literatur nicht von Fluchtwelten und der l'art por l'art-Bewegung bestimmt, sondern die Realität ist durchaus eine wichtige Komponente, die mittels neuer Diskurstypen erfasst werden soll. Ähnlich wie im *costumbrismo*, jedoch war diese Art der Abhandlung der Wirklichkeit zu dem Zeitpunkt schon überholt. Die Ideologie der 98er fördert die Entstehung nicht realistischer Literaturformen, wie eben den *esperpento* bei Ramón del Valle-Inclán.⁹² Der Autor fing an die Darstellungsweise imaginierter Welten der modernistischen Literatur abzulehnen, denn er sah einfach keinen Bedarf mehr an den vom Modernismo geprägten *imagenes bellas de la realidad*⁹³, welche man formal an der Proportion und thematisch am kohärenten Sinn wieder erkennen konnte. Valle-Inclán setzte dieser platonischen Weltanschauung die Idee mit dem konkaven Spiegel entgegen, welcher etwas vermeintlich Schönes als etwas Deformiertes und Absurdes entlarven konnte.

Der konkrete Zeitpunkt des Übergangs in seiner Literatur ist schwer zu bestimmen, aber er kündigte sich in zwei Werken an, die er nach dem ersten Weltkrieg niederschrieb. In *La medianoche. Visión estelar de un momento de guerra*, das er im Jahr 1916 verfasste und in dem Gedichtband *La pipa de Kif* aus dem Jahr 1919.⁹⁴

Eine konkrete Veränderung in seinem Leben – seine Übersiedelung von Compostela nach Madrid- trug ebenso dazu bei, dass das Beschönigende und Illusionsreiche des

⁹¹ Bernhofer, 1992, S. 105.

⁹² Vgl. Neuschäfer, 2006, S. 323.

⁹³ Cardona/ Zahareas, 1970, S. 35.

⁹⁴ Vgl. Kaal, 1979, S. 202.

Modernismus begann sich sowohl auf Inhalt als auch auf Form seiner Literatur auszuwirken.

Diese beiden Ebenen bekamen mit der Hinwendung zum *esperpento* von nun an gewissermaßen negative Vorzeichen. Es stellte sich bei ihm eine pessimistische Sichtweise auf die spanische Realität ein. Sein Gesamtwerk wurde zu einer Dichtung der Kontraste und Extreme.⁹⁵ Er fand, dass es an der Zeit war auch die unschönen Seiten der spanischen Realität mittels der Literatur zu verarbeiten. Proportion und Kohärenz standen nicht mehr im Vordergrund wie bei den Modernisten, sondern es wurde satirisch, ironisch und parodisierend auf Marionettenfiguren herabgesehen, die in einer Scheinwelt lebten. In Valle-Incláns Kunst war kein Platz mehr für die schönen und romantischen spanischen Landschaften sowie deren Vollkommenheit, wichtig wurden nun die sozialen Probleme Spaniens und eine neue Art von Literatur war im Begriff sich durchzusetzen.

Ramón del Valle-Inclán entging keineswegs die Tatsache, dass die allgemeine Entwicklung der Literatur in eine ähnliche Richtung ging, da das das intellektuelle Bewusstsein der Gesellschaft zusehends größer wurde und die Bezüge zu Mensch, Politik und Gesellschaft einen immer größeren Stellenwert in der Literatur einnahmen.⁹⁶

Sein Zeitgenosse Pío Baroja, einer der Vertreter der 98er Generation, offenbart in seinem Werk eine ähnliche Weltanschauung wie er. Er begegnet der kastilischen Tradition mit Verständnislosigkeit und zeigt ein zunehmend stärkeres soziales Interesse, indem er sich thematisch den Schwachen und Ausgebeuteten widmet. Doch waren seine kritischen Positionen im Wesentlichen leichter akzeptierbar als die von Valle-Inclán und er trug damit in großem Maße zur Entstehung des sozialen Gewissens der Mittelklasse bei.⁹⁷

Der Autor der *esperpentos* begann nun ebenso in seinen Werken vermehrt zeitgeschichtliches Material aufzunehmen und der vorherrschenden Realität einen erheblich wichtigeren Stellenwert in seinem Schaffen zu geben. Der Zeitgeist provozierte somit thematische und inhaltliche Änderungen.

⁹⁵ Vgl. Zahligen, 1970, S. 127.

⁹⁶ Vgl. Bernhofer, 1992, S. 71f.

⁹⁷ Vgl. Kreuzer, 1991, S. 93.

Auch wenn sich der Autor nun auf inhaltlicher Ebene zu reformieren suchte, so verlor er nie das Ziel aus den Augen genauso nach neuen literarischen Ausdrucksformen zu suchen. Mit dem *esperpento* fand er diese. Es war für ihn die beste Möglichkeit auf die als unzulänglich erfahrene spanische Wirklichkeit zu reagieren.

5.4 Das Wesen des *Esperpento*

Der *esperpento* ist eine in der Literatur entwickelte Sichtweise, die ein unschönes, aber aufrichtiges Porträt der spanischen Gesellschaft zeigt. Dem Autor schien es eine besonders geeignete Form der Mimesis für die damalige Realität der iberischen Halbinsel zu sein.

Die Funktion, die ein *esperpento* hatte, war zu zeigen, dass die spanische Gesellschaftsordnung nur noch auf leeren Konventionen beruhte und diese schon längst keine Gültigkeit mehr hatten.⁹⁸ Mit anderen Worten: Ein *esperpento* sollte die Dekadenz seiner Zeit entlarven.

Valle-Inclán schuf eine neue literarische Gattung, indem er erst einmal neue Spektakelformen mit älteren verband. Bei Letzterem handelte es sich um einen bis dato wenig beachteten Bereich der Theaterliteratur, der erst mit ihm in den Rang der höheren Literatur aufstieg: Konkret ging es dabei um das *genero chico* bzw. *zarzuela*, aber auch *sainete*. Alle diese Bezeichnungen stehen für die Einakter, die schon seit dem Siglo de Oro in den Pausen größerer Stücke aufgeführt wurden. Genauso wie andere Genres entwickelten sich auch diese im Laufe der Zeit weiter. Sie widmeten sich bald der Literaturparodie, welche wiederum Valle-Inclán wichtige Anregungen für sein Schaffen gab : „(..) Valle Inclán aprendió aquí procedimientos, audacias, sesgos de burla o de escarnio. Había en esa literatura paródica algo muy próximo a la deformación grotesca del esperpento (...)“⁹⁹ Der Autor suchte die Inspiration für seine neue Literatur nicht nur in der Literaturgeschichte, sondern er hatte auch keine Scheu davor mit Neuem zu experimentieren. So konnte er auch die Möglichkeiten, die mit der Einführung des Kinematographen geboten wurden, durchaus für sich nutzen. Er war ein Theaterautor, der sehr aufs Visuelle konzentriert

⁹⁸ Vgl. Kaal, 1979, S.06-20.

⁹⁹ Valle-Inclán, 1961/1996, S. 17.

war. Deswegen liest man oft, dass viele seiner Stücke womöglich im (frühen) Kino besser aufgehoben gewesen wären, da er mit so vielen Details arbeitete, die sich auf der Bühne leicht hätten verlieren können. Man kann nur mutmaßen, ob das einer der Gründe war, warum in den sechziger Jahren spanische Filmregisseure begannen sich für dieses literarische Genre Valle-Incláns – den *esperpento* - zu interessieren. Luis Buñuel ist wohl der bekannteste Filmemacher, der sich dazu bekennt vom galizischen Autor inspiriert worden zu sein und diese Arbeit wird nun zeigen, inwieweit man das auch von Luis García Berlanga behaupten kann. Diese visuelle Ausrichtung der Dramen ist einer der möglichen Gründe für das angestiegene Interesse in der Kinowelt, aber auch die Tatsache, dass der 100. Geburtstag Incláns im Jahre 1966 vielen Kulturzeitschriften dieser Zeit einen Grund gab, sich nochmals mit seinen Werken zu beschäftigen und ihn dadurch populärer zu machen. Denn, wie schon erwähnt, wurden erst rückblickend seine *esperpentos* und historischen Romane in die Nähe Brechtscher Dramaturgie gerückt. Dies trug wesentlich zur Anerkennung seiner Literatur bei, welche zu seinen Lebzeiten eher gering war.¹⁰⁰

Aber den *esperpento* nur als Kombination aus Altem mit Neuem zu bezeichnen, gibt wenig Aufschluss über das Genre. Obwohl er dies in sich vereint, bedarf es dennoch weiterer Erklärung, denn dieses literarische Genre ist viel komplexer, ein perfekt ausgearbeitetes Literaturkonzept.

In seinem Stück *Luces de Bohemia* stellt der Autor die Gattung vor. Laut Diane Almeida nicht als Manifest mit festgelegten Eigenschaften dieser Gattung, sondern als frei auslegbaren Vorschlag für eine neue Möglichkeit die Elemente der modernen Realität literarisch zu verarbeiten.¹⁰¹

Er ließ die Figuren im Stück programmatisch das Konzept des *esperpento* erklären sowie die Handlung und die Charakterisierung der Figuren für sich sprechen. Oft kann man lesen, dass *Luces de Bohemia* streng genommen noch kein *esperpento* ist, dennoch lassen sich ausgehend von diesem Stück Rückschlüsse auf die grundlegenden Eigenschaften ziehen, wenn darin auch längst nicht alles in dieses

¹⁰⁰ Vgl. Kaal, 1979, S. 3.

¹⁰¹ Vgl. Almeida, 2000, S. 2.

Schema einer deformierten Wirklichkeit mit der dafür entsprechenden Sichtweise passte.¹⁰²

Max: !Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela!

DON LATINO: Una tragedia, Max.

MAX: La tragedia nuestra no es tragedia.

DON LATINO: ¡Pues, algo será!

MAX: El Esperpento.

(...)

MAX: (...) El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO: ¡Estás completamente curda!

MAX: Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.¹⁰³

Das Zitat verdeutlicht folgendes: in den *esperpentos* gibt es eine negative Bezugnahme auf die Tragödie, also die klassische Literatur und die Forderung nach einer neuen Darstellung der modernen Wirklichkeit und ihrer Helden. Die klassischen Helden blicken in den konkaven Spiegel und die „perfekte Mathematik“ Valle-Incláns sorgt dafür, dass sie zu Helden des *esperpento* werden.

Die *esperpentos* erzielen unterschiedliche Effekte beim Zuschauer. Thematik und Stilistik sind immer auf Schockwirkung beim Publikum bedacht. Dies praktizierte der Autor bereits in seiner Gedichtsammlung *La pipa de Kif*, welche man als Vorankündigung des *Esperpentos* werten kann.¹⁰⁴

Um diese Effekte zu erreichen gibt es verschiedene formale Fingergriffe, die einen *esperpento* als solchen erkennbar machen.

¹⁰² Zahlingen, 1970, S. 140.

¹⁰³ Valle-Inclán, 1961/1996, S. 160-162.

¹⁰⁴ Vgl. Kaal, 1979, S. 127-128.

Es ist nicht unwesentlich zu erwähnen, dass das Wort <esperpento>, welches schon längst vor der Erwähnung in Valle-Incláns Stück in der Umgangssprache kursierte, die Verbindung des Hässlichen mit dem Lächerlichen bezeichnet. Ausgehend davon kann man bereits eine vage Vermutung anstellen, wie ein *esperpento* aussehen sollte.¹⁰⁵

5.5 Die formalen Merkmale des *esperpento*

Spezifische Merkmale, die auf einen *esperpento* hinweisen, lassen sich auf allen Ebenen finden: Ethik, Ästhetik und Rezipientenebene.

Beim Rezipienten stellt sich eine Art Schockwirkung ein. Es werden vielfältige Gefühle zugleich weckt. Ein *esperpento* kann komisch, tragisch und schrecklich zugleich sein.

Der Grund für diese Wahrnehmung beim Rezipienten ist der Umgang des Autors mit den Figuren und ihrer Welt im Stück. Die Darstellungs- und Sichtweise des Autos sind genauso ausschlaggebend, um einen *esperpento* als solchen zu definieren.

In seinen *esperpentos* beschäftigt sich Valle-Inclán mit Grundfragen der Literatur, insbesondere mit dem Wesen der Literatur und dem Umgang mit den erschaffenen imaginären Welten. Valle-Inclán war klar, dass es längst an der Zeit war eine neue, der Epoche entsprechende Sichtweise zu finden. Bewunderung der Kunst und Kreatur, so wie in Zeiten Homers oder die Identifikation mit Werk und Figur, wie bei Shakespeare sollten überwunden werden und durch das ersetzt werden, was Valle-Inclán in seinen Stücken durch drei wesentlich Analogien zu erklären versuchte:

„En *Friolera* se dramatiza sobre todo la concepción que tuvo Valle-Inclán del distanciamiento artístico (...) de rodillas, en pie o levantado por el aire. (...) Valle-Inclán opta por una manera de ver el mundo artísticamente: no de rodillas para crear admiración (como en la época de Homero), ni en pie para desdoblarse afectivamente en los personajes, (como en la tragedia de Shakespeare) sino levantado en el aire, que es mirar a todos con ironía y desdén demiúrgicos.”¹⁰⁶

In *Los cuernos de Don Friolera* unterhält sich Don Friolera über den dekadenten Zustand der spanischen Literatur, wo immer noch die Identifikation vorherrscht und

¹⁰⁵ Vgl. Cardona/Zahareas, 1970, S. 32f.

¹⁰⁶ Ebd. S. 24f.

äußert einige Aussagen darüber, wie sie seiner Meinung nach sein sollte. Seine Worte sind als die Analogien Valle-Incláns zu verstehen:

“Los sentimentales que en los toros se duelen de la agonía de los caballos, son incapaces para la emoción estética de la lidia. Su sensibilidad se revela pareja de la sensibilidad equina, y por caso de cerebración inconsciente llegan a suponer para ellos una suerte igual, a la de aquellos rocines destripados. Si no supieran que guardan treinta varas de morcillas en el arca del cenar, crea usted que no se conmovían. ¿Por ventura los ha visto usted llorar cuando un barreno destripa una cantera?

(...)

Y paralelamente ocurre lo mismo con las cosas que nos regocijan: reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante.

(...)

Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos.”¹⁰⁷

Und:

“Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera (...)”¹⁰⁸

All diese Analogien stehen für die Darstellungsweise des Demiurgen. In seinem *Esperpento* „*Los cuernos de Don Friolera*“, erläutert er diese literarische Sichtweise, die er für die in seinen Werken dargestellte Welt für angemessen hält:

Wie bereits erwähnt, unterhalten sich im Prolog zum Stück *Don Manolito und Don Estrafalarío* über die spanische Literatur. Mit nur wenigen Dialogen, also während kurzer Zeit besprechen sie ihre Mängel und welche Entwicklung für sie denkbar und nötig ist. Die beiden Figuren, von denen der eine das Alter Ego Valle-Incláns zu sein scheint, verurteilen die Dekadenz spanischer Literatur, welche bis dato nicht über die Ritterromane hinausgewachsen ist und ein nicht der Realität entsprechendes Bild von Spanien vermittelt.

Sie fordern eine neue Sichtweise, mittels derer Leid und Lachen überwunden werden kann. Die Identifikation mit den literarischen Figuren, wie sie bei Shakespeare vorhanden war soll wegfallen und die neue Ästhetik soll ähnlich den Geschichten der Toten, die diese sich über die Lebenden erzählen, sein. Die sogenannte Sichtweise vom anderen Ufer ist ohne Spott, ohne Verachtung, ohne Identifikation. Ein

¹⁰⁷ Valle-Inclán, 1964, S. 68.

¹⁰⁸ Ebd. S. 69.

Puppenspieler schafft es eine Geschichte mit so einer Sichtweise zu erzählen, denn „er hat die Würde eines Demiurgen“¹⁰⁹.

Es geht darum Distanz zum Dargestellten zu schaffen, denn durch diese Distanzierung, die durch Zuhilfenahme verschiedener literarischer Mittel wie Satire, Ironie oder Parodie und Kontrast vermittelt werden kann, schafft es der Autor die Deformationen bloßzustellen und sie ist auch ein wesentlicher Unterschied zum Modernismo, denn ein *esperpento* ist Kunst ohne jegliche emotionelle Beteiligung des Autors.

Diese Distanzierung wird unter anderem durch eine bestimmte Art der Darstellung der Figuren noch zusätzlich verstärkt. Die Figuren in einem esperpentisch inspirierten Werk werden zu Marionetten beziehungsweise Hampelmännern. Sowohl physische (*tuerce la boca, guiña el ojo, etc.*) als auch psychische Charakteristika zeugen davon, denn „Kultur, Herz und Nächstenliebe“¹¹⁰ sucht man in den *esperpentos* vergeblich. Auch ist eine interessante Verbindung zwischen Menschlichem und Tierischem gegeben. Humanisierung von Objekten und Tieren sowie Animalisierung von Menschen machen eine Identifikation mit den Figuren praktisch unmöglich und man ist vollends in der Lage das „Stierkampfspektakel“ zu genießen. Es zielt alles auf eine Reduzierung des Menschen ab, welche in der Lage ist Brutalität und Vulgarität zu vermitteln. Auch das umgangssprachliche bis vulgäre Vokabular reduziert die Personen auf eine animalische Dimension.¹¹¹

Wichtig dabei ist auch der Verfremdungseffekt für den die Metapher des konkaven Spiegels steht.¹¹² Durch diesen Spiegel betrachtet werden die Helden die klassischen Helden zu jenen *esperpento*, denn dieser Spiegel macht aus den schönsten Bildern absurde Gebilde. Diese Verzerrung unterliegt einer Systematik, das heißt einer perfekten Mathematik, welche die Verzerrung wieder richtig stellt Das bedeutet man ist um Aufdeckung der Wahrheit bemüht, doch sieht man das „Wahre“ erst in der deformierten Darstellung. „In der Groteske bringt Valle-Inclán die deformierte Gesellschaft mit ihren literarischen Möglichkeiten in Einklang.“¹¹³

¹⁰⁹ Valle-Inclán, 1980, S. 98.

¹¹⁰ Zahlingen, 1970, S. 127.

¹¹¹ Vgl. Kaal, 1979, S. 150.

¹¹² Vgl. Cardona/Zahareas, 1970, S. 35-40.

¹¹³ Kaal, 1979, S. 142.

Das führt ohne Umschweife zu einem weiteren Punkt betreffend den Stil im *esperpento*, die Dissonanz, die auch sehr häufig anzutreffen ist.¹¹⁴ Die Grundidee der Dissonanz zwischen dem Erscheinungsbild der Realität und ihrem wahren Wesen ist immer der Ausgangspunkt für die Kontrasterscheinungen und Verzerrungen.

Der wichtigste Kontrast, den ein *esperpento* zu bieten hat, ist die Vermischung von Farce und Tragödie. Dieser Mix verdeutlicht, dass die moderne Realität eine neue Darstellungsweise in der Literatur braucht und welche dies sein könnte. Es ist eine absurde Realität, auf die man nur in tragikomischer Weise Bezug nehmen kann.

Systematische Deformation, die man durch Verfremdung und Dissonanz erzielt sowie die demiurgische Position sind nötig, um etwas in esperpentischer Weise darzustellen. Aber was kann in dieser Weise dargestellt werden?

Der *esperpento* ist eine brutale Gegenwelt zu derjenigen des Modernismo. Gezeigt wird das Rotlichtviertel und Lumpenproletariat Madrids, die Figuren sind Prostituierte, Schmuggler, Verbrecher, Betrüger, etc.

Der Inhalt oder die Themen, die in den Esperpentos behandelt werden, betreffen die zeitgenössische Aktualität Spaniens. Immer steht der tragische Sinn spanischen Lebens im Vordergrund, nur wird nun in der Literatur anders auf diese vermeintliche Tragik reagiert. Spanien wird als Deformation der europäischen Zivilisation gesehen. Neben all diesen Bezügen zur deformierten Realität Spaniens spielen auch metaphysische Konzepte eine Rolle, doch diese allein wären niemals ausreichend für einen *esperpento*. Es zeigt „perfiles rotos de figurones políticos, la trampa social, la inmoralidad de la administración“¹¹⁵

Obwohl das Groteske im *esperpento* vorkommt und zeigt, dass Grauenhaftes zum Selbstverständlichen und Beklagenswertes zu Grotesk-Komischem wird, kann man nicht sagen, dass dies eine Eigenschaft ist, die ausschließlich in den *esperpentos* vorliegt. Es ist eher etwas, was das Gesamtwerk von Valle-Inclán betrifft, denn seine literarischer Richtungswechsel wurde nicht nur auf ästhetischer Ebene sichtbar,

¹¹⁴ Vgl. Ebd.

¹¹⁵ Valle-Inclán, 1961/1996, S. 21.

sondern auch inhaltlich begann er sich vermehrt auf das Groteske und Burleske zu konzentrieren. Doch kommt es in allen Esperpentos vor.¹¹⁶

¹¹⁶ Kaal geht in seinem Werk *Von der Moderne zur Groteske* in der Analyse des Übergangswerks *La pipa de Kif* auf Konstanten und Neuerungen im literarischen Schaffen von Valle-Inclán ein. (Vgl. dazu Kaal, 1979, S. 124-192).

6 Luis García Berlanga: Leben und Werk

Der vierte Sohn der vermögenden bürgerlichen Familie aus Valencia wurde am 12. Juli 1921 geboren. Der Vater der Familie war ein politisch sehr engagierter Mensch. Er war sogar Abgeordneter des Partido Liberal, weswegen er schließlich im Zuge des von 1936 bis 1939 dauernden Bürgerkrieges inhaftiert und zum Tode verurteilt wurde.

Bis zum Ausbruch des Krieges genoss Luis García Berlanga eine weitestgehend unbeschwerte Kindheit. Er besuchte das von Jesuiten betriebene Colegio de San José. Rückblickend beschreibt er diese Zeit seines Lebens sehr positiv; nach eigenen Aussagen hat sie sein weiteres Leben nicht wesentlich beeinflusst.¹¹⁷

Sogar die Zeit während des Bürgerkrieges selbst war für ihn wenig traumatisierend, denn er musste erst gegen Ende des Krieges an die Front, wo er jedoch dank guter Kontakte nicht an Kampfhandlungen teilnehmen musste.

Erst danach stieg die Dramatik in seinem Leben, denn er meldete sich 1941 als Freiwilliger bei der Blauen Division und kämpfte an der Seite der Deutschen an der Ostfront. Damit wollte er seinem zum Tode verurteilten Vater helfen. Glücklicherweise wurde dieses Urteil nie vollstreckt.

Nach seiner Rückkehr aus Russland widmete sich Berlanga voll und ganz seiner Ausbildung. Gleich nach der Matura begann er in Valencia ein Studium der Rechtswissenschaften an der philosophischen Fakultät, vernachlässigte dieses aber bald, da seine Interessen eher in kreativen Bereichen lagen.

1946 entschloss er sich schlussendlich für ein Studium an der neu gegründeten Filmhochschule in Madrid und verließ die Schule im Jahr 1949 als frisch gebackener Regisseur. In der Filmhochschule hatte er Freundschaft mit Juan Antonio Bardem geschlossen, mit dem er zu Anfang seiner professionellen Karriere an einigen Projekten gearbeitet hatte.

Bereits in der Schule haben sie an einigen kleineren Projekten zusammengearbeitet. *Esa pareja feliz* (1951) war der erste gemeinsame Film der beiden. Professioneller und materieller Erfolg stellte sich aber erst ab dem nächsten Projekt ein, das die beiden zwar gemeinsam begannen, Berlanga jedoch allein fertig stellen musste. Der

¹¹⁷ Vgl. Schilhab, 2002, S. 15.

Film *Bienvenido Mister Marshall* (1963), einer der erfolgreichsten und bekanntesten Filme des Valencianers, war der Durchbruch für ihn als Regisseur. Neben einheimischen Filmpreisen schaffte es Berlanga auch beim Filmfestival von Cannes Nominierungen und Preise zu erhalten.

Er drehte in den 50er Jahren weitere Dorffilme: *Novio a la vista* (1953), *Calabuch* (1956) und *Los jueves milagro* (1957). Eine mögliche Erklärung für seine Konzentration auf dieses Genre und das rurale Setting in seinen ersten Filmen könnte darin liegen, dass Spanien zu dieser Zeit weitgehend ein Agrarstaat war und das Dorf somit eine wesentliche Rolle in der Realitätswahrnehmung dieser Zeit spielte.¹¹⁸

Sein letzter sogenannter Dorffilm *Los jueves milagro* (1957) bescherte ihm massive Konflikte mit der spanischen Zensur. Die geistlichen Vertreter der Zensurkommission lehnten das Drehbuch ab, forderten laufend Umschreibungen des selbigen, zögerten mit der Erteilung der Drehgenehmigungen und wollten schließlich sogar in der fertigen Filmversion weitere Änderungsvorschläge eingebaut sehen. Der Film war letztendlich sowohl künstlerisch als auch materiell von Misserfolg gekrönt. Er hielt sich lediglich zehn Tage in den Kinos und stürzte Berlanga in eine tiefe künstlerische Krise.

Darüber hinaus setzten sich seine Konflikte mit der spanischen Zensur fort und er konnte lange kaum eines seiner geplanten Projekte beenden. Inzwischen hatte er sogar mit der Zusammenarbeit mit dem Drehbuchautor Rafael Azcona begonnen, der ein Stückchen dieses Leidenswegs mit der Zensur mit dem Regisseur mitgegangen war.

Dieser Mann übte später wesentlichen Einfluss auf den Stil des Regisseurs aus, denn ab den sechziger Jahren änderten sich seine Filme wesentlich; sowohl in der Thematik als auch im Stil. Doch ist diese Veränderung nicht ausschließlich auf die Zusammenarbeit mit Azcona zurückzuführen. Ab diesem Zeitpunkt entspricht es auch den Ambitionen des Regisseurs stärker zu kritisieren, zu provozieren und eine andere Art von Humor einzusetzen.

Außerdem war der Drehbuchautor genauso für andere Regisseure tätig. Dadurch kann man annehmen, dass der Ruf nach einer veränderten Sichtweise auf die

¹¹⁸ Vgl. Schilhab, 2002, S. 25.

spanische Realität genauso eine allgemeine Entwicklung war. Langsam verabschiedete man sich vom Neorealismus oder passte ihn der Zeit an.

Erwähnenswert ist, dass Azcona eigentlich ein Schriftsteller war, der mangels Erfolg in dieser Sparte, zum Film wechselte. Davor allerdings, verdingte er sich als Mitarbeiter bei der humoristischen Zeitschrift *La Cordoniz*.

Azcona nahm die Realität schon immer mit Verbitterung und Pessimismus wahr. 1951, bei seiner Ankunft in Madrid als Schriftsteller, war er in der Stadt auf der Suche nach Inspiration und Weiterentwicklung in seinem poetischen Schaffen. Rasch musste er einsehen, dass es klug war sich auch in anderen Genres zu versuchen und Mitarbeit als Humorist bei der Zeitschrift *La Cordoniz* prägte ihn in seinem Stil, den er dann im Kino perfekt umzusetzen wusste.¹¹⁹

Das erste Projekt, das Berlanga und Azcona zusammen anfangen konnten, war der Kurzfilm: *Se vende un tranvía*. Schließlich wurde 1961 der erste gemeinsame Film der beiden *Plácido* (1961) produziert, der ihnen sogar eine Nominierung für einen Auslandsoscar einbrachte. Das nächste äußerst erfolgreiche Werk ist der Film *El Verdugo* (1963).

In drei Jahrzehnten Zusammenarbeit summieren sich 10 gemeinsam produzierte Spielfilme, 2 Kurzfilme und zahlreiche Ideen zu bedauerlicherweise nie zustande gekommenen Projekten. Am erfolgreichsten waren die beiden bereits genannten Filme. Die Folgeprojekte können kaum an diese Erfolge anschließen, weder künstlerisch noch kommerziell.¹²⁰

Einerseits ist das auf die sich nach dem Film *El Verdugo* zusätzlich verstärkten Konflikte mit den Zensurbehörden zurückzuführen, die sich darin äußern, dass für die Folgeprojekte einige Strapazen in Kauf genommen werden müssen; wie etwa für den Film *La boutique* (1967), der in Argentinien gedreht werden musste.

¹¹⁹ Vgl. Ríos Carratalá, Juan A.: *Rafael Azcona. De la literatura al cine*, in: Ríos, Juan A./ Sanderson John D.: *Relaciones entre el cine y la literatura : un lenguaje común : 1º Seminario*, 1996, Alicante: Univ.; online im WWW unter: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02582763200247262979079/p0000001.htm#7> (28.02.2009).

¹²⁰ Vgl. Heredero, Carlos F.: *Del esperpento negro a la astracanada fallera* in: Cabezón García, Luis Alberto (Hrsg.): *Rafael Azcona, Con perdón*, Logroño, Gobierno de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1997, pp. 307-328; online im WWW unter: http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Azcona/herederoAzcona.shtml (28.02.2009).

Andererseits kann man diesen aufgetretenen Qualitätsmangel ebenso auf künstlerische Differenzen zurückführen.

Carlos F. Heredero beschreibt in seinem Artikel: *Azcona frente a Berlanga. Del esperpento negro a la astrancada fallera*¹²¹ sehr schön, welchen Beitrag der Drehbuchautor zum Werk des Regisseurs leistete, nennt aber auch mögliche Gründe für die langsame künstlerische Auseinanderleben der beiden nach den anfänglichen Erfolgen.

Berlanga lernte von diesem, wie er künstlerisch auf die professionellen Schwierigkeiten, die ihn seit *Los jueves milagro* (1957) begleiteten, reagieren konnte. „Inevitablemente, algo de amargura y del pesimismo que el realizador de *Bienvenido Mister Marshall* acumula durante tan conflictivo paréntesis profesional encuentra acomodo natural en la visión del mundo propia del escritor, (...)”¹²²

In *Plácido* und *El verdugo* erstellen die beiden sehr detaillierte Analysen des franquistischen Spanien, eine „(...) radiografía de la España franquista – retrógrada, endogámica, egoísta y subdesarrollada (...)”¹²³

Sie schafften es das wahre Gesicht Spaniens zu entlarven und zeigten ein Land, das auf die auffallenden Missstände in der Gesellschaft eigentlich mit Hypokrisie reagierte während man öffentlich Solidarität bekundete. Der Staat feierte sich selbst während es in Wahrheit keinen Grund zum Selbstlob gab.

Diese Sensibilität war es, die es beiden erlaubte, in den banalsten Alltagssituationen das Grotteske zu entlarven und diese Analysen durch den ganzen Film hindurch, an der Oberfläche und in der Tiefenstruktur mit weiteren Beweisen für die pessimistische Grundhaltung der Gesellschaft gegenüber, zu untermauern.

Nicht nur die gemeinsame Sichtweise bringt den Umschwung in Berlangas Filmschaffen. Die Erzähl- und Sichtweise der Filme profitiert genauso von der stärkeren Einbindung des Drehbuchs und der damit einhergehenden besseren Strukturierung. Mit Azcona ergibt sich eine bessere Ausarbeitung der narrativen

¹²¹ Ebd.

¹²² Heredero, Carlos F.: *Del esperpento negro a la astrancada fallera* in: Cabezón García, Luis Alberto (Hrsg.): Rafael Azcona, *Con perdón*, Logroño, Gobierno de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1997, pp. 307-328; online im WWW unter: http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Azcona/herederoAzcona.shtml (28.02.2009).

¹²³ Ebd.

Ebene, indem er die verschiedenen Geschehnisse innerhalb der Fabel des Films organisiert und damit den Fortschritt der Handlung kontrolliert. Diese Veränderungen, ja sogar Verbesserungen, auf narrativer Ebene und die ausgeprägteren Charaktere zeigen eine Verstärkung einer der dramatischen Komponenten in diesem neuen Schaffensabschnitt: Weg von Kollektivität hin zu Identität.

Der letzte Film, der all diese Komponenten aufweist ist *Vivan los novios* (1970). In diesem Film ist eine neue Thematik erkennbar; dieser Diskurs von einem Spanien im wirtschaftlichen und kulturellen Wandel nahm seinen Ausgangspunkt jedoch in den Subthematiken der vorhergehenden Filme. Auch das Meisterwerk *El verdugo* (1963) beschäftigte sich am Rande mit dem Phänomen des Tourismus im Spanien der 60er Jahre.

Danach wird *Tamaño natural* (1973) produziert. Ein Film über einen Mann, der sein gefestigtes bürgerliches Leben für die Beziehung zu seiner lebensgroßen Gummipuppe aufgibt. Für Carlos F. Heredero ein Film, der mehr Azcona als Berlanga zuzuschreiben ist.¹²⁴

Die beginnende Entfremdung wird durch die Produktion der Trilogie *La ecopeta nacional* (1978), *Patrimonio Nacional* (1980) und *Nacional III* (1982) zwar vorübergehend verhindert, doch der Versuch der Rückkehr zu den alten Themen und Strukturen lässt zwar einige Parallelen zu *Plácido* erkennbar werden, jedoch ist eine Veränderung im Stil zu sehen :

„(...) es que el punto de vista adoptado por ambos a lo largo de la trilogía ha cambiado de forma sustancial y, sobre todo, que el grado de elaboración dramática y visual de estos guiones es ahora mucho menor.“¹²⁵

Die dramatische Ausarbeitung der Handlung ist beschränkt auf eine Ansammlung von verschiedenen Situationen und die Figuren sind zu Archetypen geworden. Der kritische Blick ist zwar noch existent und wird sogar angestrebt, doch ist er nicht mehr bitterböse und verbittert, sondern zeigt die Figuren auch in einem liebenswertem Licht.

¹²⁴ Vgl. Ebd.

¹²⁵ Ebd.

Die beiden letzten gemeinsamen Filme sind *La vaquilla* (1985) und *Moros y Cristianos* (1987). Der erste der beiden Filme ist ein Film über den spanischen Bürgerkrieg, den er schon in den 50ern zu realisieren versuchte. Aber aufgrund der Ablehnung des Drehbuchs *Tierra de nadie* gelang ihm das nicht. Die Aufarbeitung dieses Themas in den 80ern brachte nicht das gewünschte Endprodukt und der definitiv letzte gemeinsame Film wies ähnliche Differenzen auf.

7 **Bienvenido Mister Marshall**

Obwohl eine kurze Zusammenfassung der Handlung bereits in der Einleitung erfolgte, sollte an dieser Stelle zwecks des Leseflusses und besseren Verständnis der darauffolgenden Analyse der Filminhalt in einer ausführlicheren Variante nochmals wiedergegeben werden.

7.1 **Die Handlung vom Film: *Bienvenido Mister Marshall***

Ein kleines Dorf mitten im kastilischen Spanien, Villar del Río, ist im Film zu sehen; mit seinen gewöhnlichen und unspektakulären Bewohnern – unter ihnen der Priester, der Hidalgo, der Bürgermeister, der Arzt, die Lehrerin, ja sogar die Tratschbasen fehlen nicht. Die Dorfmitglieder leben in der Monotonie des Alltags, welche lediglich von banalen Neuigkeiten wie beispielsweise der Ankunft der andalusischen Sängerin Carmen Vargas unterbrochen wird.

Eines Tages folgt auf diese banale Neuigkeit eine überaus bedeutendere Nachricht aus der Hauptstadt. Der Delegado General höchstpersönlich erscheint in Villar del Río, um dem Bürgermeister mitzuteilen, dass allzu bald amerikanische Vertreter des Marshallplans durch die Umgebung fahren werden. Er erteilt dem Bürgermeister den Auftrag der amerikanischen Delegation gemeinsam mit den Dorfbewohnern einen gebührenden Empfang zu bereiten.

Etwas verzögert beginnt das Dorf den anderen Ortschaften aus der Umgebung nachzueifern und überlegt sich etwas Besonderes für den großen Tag. Zu diesem Zweck lässt sich der Bürgermeister von Manolo, dem mitgereisten Manager der Sängerin Carmen Vargas, auf einen Deal ein. Dieser hat die glorreiche Idee das Dorf mitsamt den Bewohnern und mithilfe von zahlreichen Pappkartonwänden sowie eines hohen Kredits in eine andalusische Ortschaft zu verwandeln, da dies angeblich dem Bild von Spanien entsprechen würde, das die Amerikaner erwarten und sehen wollen.

Die Nachricht vom Marshallplan lässt bei allen Bewohnern geheime Hoffnungen, Sehnsüchte, Wünsche, aber auch Befürchtungen wach werden, insbesondere, da die

Amerikaner von allen Seiten als Geschenke verteilende Brüder angepriesen werden. Auf dem Dorfplatz wird sogar eine offizielle Wunschliste eingeführt, wo jeder Bewohner einen persönlichen Wunsch deklarieren kann.

Am großen Tag erstrahlt das Dorf mitsamt Toreros und Flamencotänzerinnen in andalusischem Glanz und ist bereit mit Festreden und Musik die Gäste zu empfangen, doch die Autokolonne rast vorbei ohne auf all dies zu achten und lässt lediglich eine Staubwolke sowie zerplatzte Träume zurück.

Schlussendlich müssen die Bewohner für die Kosten dieser sinnlosen Verkleidungs-Farce aufkommen bevor sie in ihren monotonen, manchmal etwas beschwerlichen, Alltag zurückkehren können. Der einsetzende Regen birgt ein kleines Stückchen Hoffnung auf bessere Zeiten.

7.2 Bienvenido Mister Marshall aus kostumbristischer Sicht

Der Film ist eine unterhaltsame Komödie, die eine einfache und einsträngige Handlung beinhaltet, welche aber trotzdem sehr dynamisch ist. Das entspricht den Geboten des kostumbristischen Journalismus, der von den Autoren forderte: „Der Leser darf nicht überfordert werden und es darf keine Langeweile entstehen.“¹²⁶

Zu dieser Beobachtung mag man noch skeptisch ergänzen, dass die Struktur der Filme der 60er Jahre allgemein Chronologie und Logik der Ereignisse bevorzugte und vorliegender Film seine Einfachheit in der Darstellung nicht unbedingt der Anlehnung an die kostumbristischen Texte zu verdanken hat. Auch sollte hier nicht vergessen werden, dass die Zahl der Filme und Regisseure, die gerne Erzählexperimente machten, im Vergleich zu heute eher gering war. Es gab zwar Nebenstränge, aber die chronologische Ordnung garantierte das Verstehen der Handlung. Chronologie schien die Konvention zu sein und Experimente eher die Ausnahme. Sogar Luis Buñuel dessen Filme nicht immer leicht verständlich waren blieb trotz tiefgründiger und teilweise auch abgehobener Themen immer diesem Realismusideal treu.

Allerdings ist dazu zu sagen, dass das Merkmal der Chronologie der Geschehnisse der Struktur des realistischen Romans, von dem die Filmstruktur ja unendliche Inspiration für ihre Narrativität geschöpft hat, ähnelt. Dies ist eine Gemeinsamkeit

¹²⁶ Neuschäfer, 2006, S. 261.

des Films mit der Literatur, die in den Vorkapiteln bereits ausführlich erläutert wurde.

Und bekanntlich war der *costumbrismo* ja Vorläufer des realistischen Romans, womit sich der Kreis der Parallelen dieses Films zur Literatur wieder schließen lässt.

Zu dieser Einfachheit der Erzählstruktur trägt sicher auch das Stilmittel der Beschreibung bei, das eine unabdingbare Eigenschaft eines kostumbristischen Textes ist, wobei diese Beschreibung durch die Instanz des kritischen Beobachters bedingt ist. Demnach ist es weniger ein Beschreiben als ein kommentierendes Beobachten der ausgeschnittenen Realitätsmomente. Fotografische Momente, die durch den Off-Erzähler kommentiert werden, also „*momentos pı́ctoricos*“ gibt es im Film reichlich. Hier folgend ein paar solcher Beobachtungen:

In der Anfangssequenz geht ein Off-Erzähler dazu über den Zuschauern das Dorf Villar del Río und dessen Bewohner vorzustellen. Gemeinsam mit ihm beobachtet der Zuseher ein für die fünfziger Jahre typisches spanisches Dorf. Zunächst macht der Erzähler auf die architektonischen Elemente aufmerksam. Der Dorfplatz ist etwas Besonderes, da er von einem sehr alten Brunnen geziert wird, der leider nicht mehr einwandfrei funktioniert. Ebenso mit einer besonderen Kirche kann sich das Dorf rühmen, auch wenn niemand mehr sagen kann, worin die Besonderheit liegt. Genauso wie der Dorfbrunnen hat auch dieses Gebäude einen Defekt. Die wunderschöne Kirchenuhr geht nicht mehr – sie ist vor langer Zeit auf 03:10 Uhr stehen geblieben, denn es gibt kein Geld, um sie zu reparieren. Die typischen Wohnhäuser im Dorf sind Bauernhäuser, die meist viel zu wenig Platz bieten und nur spärlich eingerichtet sind.

Die Instanz des Off-Erzählers verstärkt die Suggestion des kritischen Beobachters, obwohl das Zurückgreifen auf dieses Erzählmittel vielmehr als ein Kompromiss für die Zensurbehörden gedacht gewesen ist. Damit sollte garantiert werden, dass Dinge, die sonst durch Subtilität Gefahr liefen zu sehr karikiert zu werden, doch nicht allzu extrem parodisiert würden.¹²⁷

¹²⁷ Vgl. Schilhab, 2002, S. 61.

Wenn auch nur als Kontrollinstanz und zur Selbstzensur gedacht, trägt der Off-Erzähler verstärkt zum kostumbristischen Stil des Films bei. Er erzählt, beobachtet und verteilt ironisch-kritische Seitenhiebe. Gerade in der Anfangssequenz erzählt er nicht, sondern beschreibt und beobachtet mit ironischem Blick die Figuren und Gegenstände im Film.

„Erase una vez un pueblo español, un pueblecito cualquiera (...) creo que deben ustedes familiarizarse con sus casas, con sus habitantes y con sus costumbres (...) Como ustedes pueden ver este pueblo no tiene nada de particular. ¡Fijén se en la plaza aquí! (...) Las cosas más importantes ocurren aquí: los bailes, los mercados, las corridas de torro y las noches de luna. La fuente es muy antigua y el agua – cuando sale – es buena y fresca. La iglesia es bastante vieja, exactamente data del... del miltres... bueno el caso es que es viejísima y que los entendidos aseguran de que tiene un gran mérito. Ellos sabrán por qué. Este es el ayuntamiento con su balcón y todo para que el alcalde pronuncie desde el elocuentes discursos. Y este es el reloj. No, no son las 03:10. Está roto y claro ... hasta que haya fondos para arreglarlo... Aquí la escuela. Un poco pequeña, verdad? Pero como es para niños y padres exigentes, sirve de todos modos. Lo mismo que ese mapa de Europa dulce y optimista dónde todavía existe el imperio austro-húngaro. Y esta es una casa cualquiera de un hombre cualquiera. De un hombre que seguramente se llamará Juan. Veen: una mesa, una silla, la cama, la colcha, lo de siempre. ¿Para qué seguir?“

Obwohl der *costumbrismo* in seiner Verbindung zum Journalismus eigentlich auch die Objektivität als Merkmal beinhalten sollte, war dies, wie bereits angemerkt, kaum umsetzbar. Was ist schon objektiv? Der Autor ist in den kostumbristischen Artikeln sehr wohl präsent und er ist eher ein kritischer und skeptischer Beobachter, welcher der Realität gegenübersteht.

In der obigen Transkription der Erzählung im Off ist dies sichtbar. Der Off-Erzähler präsentiert die Dinge nicht ohne Sarkasmus, denn zu jeder vorgestellten Sache erwähnt er auch einen Haken daran. Den Dorfplatz ziert ein Brunnen, wo kein Wasser mehr herausprudelt, das Rathaus hat die defekte Uhr und das Bauernhaus hat eine spärliche Einrichtung.

Auch der Hauptvertreter der kostumbristischen Strömung Mariano José de Larra, war in seinen Artikeln genauso darauf bedacht durch Kleinigkeiten große Mängel aufzudecken. Wie bereits bekannt, ordnet Neuschäfer den Regisseur Berlanga den Nachfahren Larras zu. Dieser hat durch kleine Szenen aus dem Leben das typisch Spanische in Frage gestellt und dadurch die Gesellschaft kritisiert.

In Anbetracht der Tatsache, dass in den ersten Berlanga-Filmen ein kostumbristischer Ton vorherrscht, ist der Vergleich mit Larra nachvollziehbar, jedoch sollte er meiner Meinung nach nicht uneingeschränkt gelten. Larra ist in seinen kostumbristischen Artikeln viel provokanter und gewiss nicht so subtil wie Berlanga in seinen ersten Filmen. Der Journalist attackierte die Missstände offen, umso mehr, wenn das Ziel des Angriffs menschliche Verhaltensschwächen waren. Die Ironie ist bei ihm, beispielsweise in den Artikeln *La sociedad* und *El castellano viejo*, keineswegs die Wahrheit nur vage andeutend, sondern sie brutal aufdeckend. Nichtsdestotrotz ist bei beiden ein kritischer Beobachter anwesend, wenn auch in unterschiedlich ausgeprägter Form. Allgemein kritisiert wurde im *costumbrismo*, neben vielen anderen Dingen, die spanische Geltungssucht bei ausländischen Vorbildern.¹²⁸

Diese ist auch im Film stark sichtbar, denn das kleine Dorf möchte dem folkloristischen Bild entsprechen, welches die USA von ihnen hat und verstellt sich daraufhin komplett.

Im Film wird dieses klischeehafte Spanienbild mit Stierkämpfen, Zigeunerinnen und Andalusien derartig übertrieben, dass dessen Lächerlichkeit deutlich wird. Diese unendliche übertriebene Darstellung der spanischen Sitten und Bräuche macht den Film beinahe zur absurden Farce, denn durch die Verstellung wird die Realität vollkommen verzerrt, so dass man in diesem Zusammenhang auch eine „*esperpento*-artige“ Sichtweise im Film vermuten könnte. Tatsächlich kann man in einigen Quellen auch Verweise auf die „Esperpentohaftigkeit“ des Films finden:
„Prototipo de una comedia a la española, estridente y esperpéntica (...)“¹²⁹

Der Film war als Koproduktion von Luis García Berlanga und seinem Studienkollegen Juan Antonio Bardem geplant gewesen. Gemeinsam schrieben die das Drehbuch, dem Miguel Mihura schließlich den letzten Schliff gab. Am Ende stieg Bardem jedoch aufgrund verschiedener Differenzen aus und Berlanga beendete das Projekt alleine. Aufgrund dessen sind auch Spuren von Bardems Erzählstil im Film enthalten. Während Bardem einige der Sequenzen und Dialogen ganz im Sinne der „*regeneracionistas*“ mit dem 98er Desaster in Verbindung setzt und genauso

¹²⁸ Vgl. Neuschäfer, 2006, S. 262 ff.

¹²⁹ Seguin, 1999, S. 44.

marxistische Botschaften platziert, ist Berlanga darum bemüht stetig einen anekdotenhaften Humor in die tragischen Anspielungen einzubringen:

„Bardem imprime un contenido claramente ideológico (...) Berlanga otorga la dimension anecdótica en la secuencia.“¹³⁰

In diesem Sinne ist auch die moralische Aussage des Films Bardem zuzuordnen, denn „die uriberische Erfahrung von Hoffnung und Desillusion“¹³¹ war ebenso ein Thema der „regeneracionistas“.

Eine weitere Parallele zu Larra sei hier ebenfalls erwähnt. In der „harmlosen“ Beschreibung von Sitten und Bräuchen einer lokalen Umgebung schlummert die den vielen kostumbristischen Artikeln eigene Identitätsfrage. Es ist allzu klar, dass dieses Dorf das Nachkriegsspanien mit einem satirisch-kritischen Unterton präsentieren möchte. Was wir hier sehen, sind zwei gegensätzliche Spanienbilder. Einmal aus der Sicht der kritischen Oppositionskünstler, die endlich die Wahrheit ans Licht bringen und der Welt zeigen wollen, dass das Land in völliger Isolation lebt, in dem die glorreiche Fassade bröckelt. Und andererseits das durch die Maskerade verhöhlte offizielle Bild des Regimes, welches Spanien in idyllischer Heimatfilmmanier präsentieren möchte.

„Lo andaluz, lo flamenco, lo castizo y lo folklórico son las principales armas esgrimidas por el franquismo para dar una imagen desenfadada, simpática y jovial de España.“¹³²

Dies wollten die Oppositionisten bekämpfen, wie sie in einer - Jahre später stattfindenden- Konferenz, manifestierten. Juan Antonio Bardem sprach bei dieser Versammlung aus, was dieser neuen Generation von Regisseuren der Madrider Filmhochschule schon seit langem klar war:

“El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico.“¹³³

¹³⁰ Sojo Kepa: *La importancia en el guión en Bienvenido Mister Marshall (1952). Aportaciones de Bardem, Berlanga y Mihura*, in: Ríos Carratalá, Juan A./ Sanderson John D.: *Relaciones entre el cine y la literatura : un lenguaje común : 1º Seminario*, 1996, Alicante: Univ.; online im WWW unter: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13593175323571506344424/p0000002.htm> (10.01.10).

¹³¹ Schilhab, Matthias, 1992, S. 29.

¹³² Sojo in: De Pablo, 2000, S. 68.

Desweiteren:

„El cine español vive aislado; aislado no solo en el mundo, sino en nuestra propia realidad.“¹³⁴

Man sieht hier deutlich, wie Sinn und Zweck des *costumbrismo* auf das neue Medium Film übertragen wurden. Das Aufzeigen der Realität, wie sie ist, jedoch mit einer ordentlichen Prise Humor, denn das schmerzhaft Aufdecken der Wahrheit soll erträglich sein.

Um von der allgemeinen Filmgeschichte wieder auf den Film zurückzukehren: es ist auch der gegebene Humor im Film als Parallele zum *costumbrismo* zu sehen. Man ist damit bemüht durchaus ernste Themen mit einer Prise anekdotischem Humor zu versehen. Wie gesagt etwas, das stärker von Berlanga als von Bardem bei der Ausarbeitung des Drehbuches betrieben wurde.¹³⁵

Liebenswürdiger Humor, der Kritik in sich versteckt hält, kennzeichnet den Film. Sichtbar zum Beispiel in der Unterhaltung des Bürgermeisters mit dem Delegado General:

Delegado General: *Por favor, mi buen amigo. Sabe usted que siempre ha gozado de mi más absoluta confianza. No, este hermoso pueblo es uno de mis predilectos y siempre he soñado con pasar unas vacaciones en Villar del Campo.*

Alcalde: *Del Río.*

Delegado General: *Claro, claro del Río, naturalmente. Pues bien señor alcalde, estoy girando una visita personal a los lugares de esta noble provincia para comunicarles una grata nueva.*

Alcalde: *El ferrocarril!*

Delegado General: *¿Qué ferrocarril?*

Alcalde: *Es que usted dijo una vez desde el balcón no sé qué del ferrocarril.*

Delegado General: *Y lo repito, señor alcalde, yo siempre repito eso del ferrocarril. Y precisamente esta grata nueva que vengo a comunicarle se relaciona en cierto modo con el ferrocarril, tan necesario para este noble pueblo de Villar del Campo.*

Alcalde: *Del Río.*

¹³³ Seguin, 1999, S. 46, (zit. nach : Bardem, 1955).

¹³⁴ Cáparros Lera, 2000, S. 94, (zit. nach : Bardem, 1955).

¹³⁵ Vgl. Sojo Kepa: *La importancia en el guión en Bienvenido Mister Marshall (1952). Aportaciones de Bardem, Berlanga y Mihura*, in: Ríos Carratalá, Juan A./ Sanderson John D.: *Relaciones entre el cine y la literatura : un lenguaje común : 1º Seminario*, 1996, Alicante: Univ.; online im WWW unter: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13593175323571506344424/p0000002.htm> (10.01.10).

Delegado General: *En efecto del Río, como su mismo nombre indica. Pues bien, mi querido señor alcalde, he venido a comunicarle para fecha muy próxima la visita de unos buenos amigos.*

Begleiter des Delegado (abwechselnd): *Los representantes de un gran pueblo/que no vacilan a ayudar a sus hermanos de más escasa fortuna/Los amigos, señor alcalde, son los Americanos del Norte / Más exactamente los delegados en España del programa de recuperación europea/ European Recovery Program / O más sencillamente Plan Marshall.*

Delegado General: *Mi visita, pues, señor alcalde tiene por objeto anunciarle la llegada de estos excelentes camaradas y exhortarle encarecidamente para que extreme sus cuidados en el recibimiento.*

Alcalde: *¿Qué hay que hacer en el recibimiento?*

Delegado General: *Pues, todo lo que su buen criterio juzgue oportuno, mi querido amigo. El caso es que queden satisfechos.*

Alcalde: *Entonces les daré una limonada.*

Delegado General: *No, no, nada de limonada, por favor.*

Alcalde: *Una sangría en el café.*

Delegado General: *No, no, si no se trata de eso mi querido amigo. El pueblo debe arder en fiesta.*

Alcalde: *Ah, ya ya.*

Delegado General und Mitarbeiter (abwechselnd): *Fuegos artificiales / niños con banderitas / y usted debe hablarles desde el balcón.*

Alcalde: *¿Hablar? ¿De qué?*

Delegado General: *De todo. Del pueblo, de la agricultura, de la ganadería, del comercio, de la industria.*

Alcalde: *¿De qué industria?*

Delegado General: *Ah, da lo mismo, sólo saben inglés. No lo entenderán de todos modos.*

Oberflächlich betrachtet steht die Naivität und Schwerhörigkeit des Bürgermeisters im Vordergrund, doch bei näherer Betrachtung kann man mehr als nur Humor bemerken. Die Wahrheit über die Lage des damaligen Spaniens war, dass der Staat wirtschaftlich isoliert war und sich hauptsächlich als Agrarland behaupten konnte.¹³⁶

Der Bürgermeister versteht, wieso er von den landwirtschaftlichen Errungenschaften des Dorfes sprechen soll, ist aber sehr überrascht, dass er die Industrie erwähnen soll, denn diese gibt es nicht in Villar del Río. Der Fortschritt lässt hier, genauso wie die Eisenbahn, um welche ständig gebeten wird, auf sich warten. Die Absenz der Eisenbahn in dem verschlafenen Dorf und die Verwechslung mit dem Nachbarort VÍllar del Campo, welcher eine Eisenbahn besitzt, verstärken den Eindruck der Isolation des Dorfes.

¹³⁶ Vgl. Cáparros Lera, 2000, S. 67.

7.2.1 Die Figurenkonstellation

Der spanische *costumbrismo* wurde von der französischen Mode der Physiologen des 19. Jahrhunderts beeinflusst. Deswegen die Vorherrschaft von Stereotypen in den kostumbristischen Artikeln und weiterführend auch in den kostumbristischen Romanen und Theaterstücken, welche vorwiegend in die Theaterform der *sainetes* eingebettet wurden. Die Stereotypisierung ist auch im Film deutlich erkennbar. Primär an der Bezeichnung der Figuren: *el delegado general*, *el alcalde*, ... was wieder eine Parallele zum kostumbristischen Erstlingswerk *Los Españoles pintados por sí mismos* ist, wo man die Person nach der Zusammengehörigkeit zu bestimmten Berufsgruppen benannte, wie z.B. *el ministro*, *el senador*, etc.¹³⁷ Damit will ich keineswegs behaupten, dass im Film die Berufsgruppenbezeichnungen der Figuren statt der Namen verwendet werden, obwohl dies in vielen kostumbristischen Artikeln sicher der Fall war, denn in *Bienvenido Mister Marshall* haben die meisten Figuren sehr wohl Namen, mit Ausnahme der Delegationsvertreter, die immer nur mit „*señor delegado*“ oder „*delegado general*“ angesprochen werden, aber dennoch erscheint die Zugehörigkeit zu diesen Berufsgruppen wichtiger als der Name. Dies wird vor allem an der Zeichnung der Charaktere sichtbar.

Nach der kurzen visuellen Darstellung des Dorfes wird der Zuschauer nacheinander mit den Bewohnern von Villar del Río bekannt gemacht. Man begegnet verschiedenen Typen der (Dorf)gesellschaft. Dem Pfarrer der Gemeinde, dem Bürgermeister, dem Arzt, dem Hidalgo, der Lehrerin, etc. In seiner ersten Schaffensperiode konzentrierte sich Berlanga vorwiegend auf die Darstellung sozialer Gruppen, repräsentativen Einzelschicksalen wandte er sich erst später zu, und womöglich ist das auch ein mitbestimmender Grund für die kostumbristische Präsentation der Figuren.

Obwohl alle diese Figuren Namen haben, ist eine psychologische Charakterisierung dieser, für die Handlung wichtigen Personen, zwar in geringem Maße existent, jedoch weitestgehend unerheblich. Meistens sind diese wenigen Charakterzüge eher der Position innerhalb der Dorfgemeinschaft zugehörig als der eigentlichen Figur. Zudem sind in ihren Rollen meistens überzeichnet.

¹³⁷ Vgl. Neuschäfer, 2006, S. 263.

Ein alter, etwas schwerhöriger Bürgermeister an der Seite eines – wie könnte es auch anderes sein- ultrakonservativen Pfarrers gehören zu den treibenden Kräften im Dorf. Der tollpatschige, aber liebevolle Bürgermeister hat keine allzu große Macht. Obwohl seine Besitztümer im Dorf seine Machtposition unterstreichen sollten, kann und will er in seiner Tollpatschigkeit von niemandem ernst genommen werden. Am wenigsten von den Mächtigen aus der Hauptstadt. Auf subtile Weise merkt man im Film, dass die Macht in Spanien nicht geteilt wurde. Sie war nur in einem Ort zu finden: In der Hauptstadt.

In Villar der Río sind vorwiegend in der Landwirtschaft tätige Leute beheimatet. Der Bauer Juan symbolisiert all diese einfachen Bewohner des Dorfes. Sie sind verarmte Bauern, die mit veralteten Methoden vom Morgengrauen bis zur Abenddämmerung die Felder bewirtschaften müssen. Seine Figur wird im Haupterzählstrang kaum karikiert. Zu hart ist die Arbeit, die er verrichten muss, um darin noch einen witzigen Aspekt zu finden. Er ist weder tollpatschig noch über die Maßen konservativ und schon gar nicht besessen von einer glorreichen Vergangenheit wie etwa der Hidalgo. Der Bauer lebt in einem spärlich eingerichteten Haus und im Film wird öfters auf seine arbeitsbedingte Erschöpfung angespielt. Hier ist der neorealistische Ansatz des Films¹³⁸ zu erkennen. Aber auch wieder Bardems Handschrift, denn bekanntlich bettete er nach dieser Zusammenarbeit den Neorealismus in seine Sozialdramen ein, denen er sich fortan widmete. Die Komödien blieben Berlangas Fach.

In den Traumsequenzen kommt es aber dennoch zu einer Überzeichnung der Situation des Bauern. Denn schließlich ist seine Figur nicht nur Symbol für das Leben in spanischen Dörfern, sondern für Spanien selbst, das bis tief in die fünfziger Jahre hinein ein Agrarstaat war und auch die nationale Selbstidentifikation darauf aufbaute. Juans unbewusste, im Traum verborgene, Interpretation der Marshall-Plan-Hilfe ist ein Traktor, der vom Weihnachtsmann und den *Reyes Magos* aus einem Flugzeug abgeworfen wird.

¹³⁸ Der Neorealismus ist eine italienische Bewegung, die vorwiegend im Film beheimatet war. Sie zeichnete sich durch die Abkehr von den herrschenden Filmidealen, wie z.B. den beschönigenden Propagandafilmen, aus und sich aktiv gesellschaftspolitischen Themen zuwandte.

Gegenwartbezogenheit und Kritik sind hier wichtige Prämissen.

Die Bewegung kommt mit etwa zehnjähriger Verspätung nach Spanien, wo deren Vorgaben erstmalig von den Absolventen der Filmschule IEEC in Madrid, zu denen auch Luis García Berlanga gehört, genutzt werden. Diese jungen Künstler wollen mit ihren Filmen nicht mehr den Propagandaidealen des Regimes huldigen, sondern die Realität aktiv in miteinbeziehen und damit die reale sozialpolitische Lage des Landes aufzeigen.

Die Lehrerin ist die einzige Frau, die näher vorgestellt wird, wenn sie auch hauptsächlich durch ihren Beruf definiert wird: „*multiplica siempre sin equivocarse*“.

In Berlangas ersten Filmen gibt es eine Unterrepräsentation der Frauen und sie waren dann nur in klischeehaften Bildern zu sehen, wie etwa dem Wäschewaschen am Fluss, bei der Haus-oder Landarbeit. Doch verarbeitete er bestimmte Frauentypen immer wieder in den Filmen, darunter die Dorflehrerin.¹³⁹

Im Film sehnt sich die Figur eindeutig nach Zukunft und Fortschritt. Sie ist zwar schön und klug, aber ledig. Ihr Traum verdeutlicht, dass sie mit der, ihr zugedachten, traditionellen Rolle offenbar unzufrieden ist. Sie lebt alleine in dem Dorf und ist anscheinend, die einzige Frau, die Karriere gemacht hat und arbeitet. Kompetenz und Wissen bringen ihr zwar hohes Ansehen im Dorf, drängen sie aber in die Rolle des Mauerblümchendaseins und der Tugendhaftigkeit. Der Wunsch nach Fortschritt ist im Film allgegenwärtig. Ihr Ausdruck von Zukunft ist eine erotische Komponente in ihrem Traum, die zeigt, dass national-katholische Werte des Franco-Spaniens, die sich im Familienleben der Bürger niederschlagen, bei ihr nicht im Vordergrund stehen. Sie ist nicht verheiratet und es scheint auch nicht ihr Wunsch zu sein.

An dieser Stelle ist anzumerken, dass der Film vier Traumsequenzen beinhaltet, die verschiedene Filmgenres parodisieren und zugleich eine weitere Spiegelung für das eigentliche Thema des Films sind: das ohnmächtige Spanien und der Machtgigant USA. Aus pragmatischen Gründen entschied sich Berlanga die Sequenz des Traums der Lehrerin nicht zum Bestandteil des Films zu machen, sondern schnitt den Film so, dass man nur vermuten kann, dass der Traum der Lehrerin von erotischer Natur sein könnte. Tatsächlich träumt sie genüsslich von amerikanischen Rugbyspielern, die sich einer nach dem anderen auf sie werfen.¹⁴⁰

Man könnte sich fragen, inwiefern diese Szene und dieser Charakter eine Beschreibung des spanischen Bürgers dieser Zeit darstellt. Denn immerhin sind in der Sekundärliteratur nur Hinweise darauf zu finden, dass dies spezifisch von

¹³⁹ Vgl. Schilhab, 2002, S. 138f.

¹⁴⁰ Vgl. Schilhab 2002, S. 31-33.

Berlanga vorgestellte Frauentypen sind, die mehr die Klischeevorstellungen nähren als die Realität zeigen.¹⁴¹

Demnach eine berechnete Frage, denn die Figur scheint kein Stereotyp zu sein, jedenfalls sollte so etwas, also eine alleinstehende Frau im national-katholischen Spanien nicht allzu häufig zu finden sein. Oder doch? Vielleicht repräsentiert sie die sexuelle Unterdrückung, die durch das System gefördert wird. Es ist kein Geheimnis, dass nach der Franco-Ära es ein explosionsartiges Auftauchen „sexuell unterdrückter“ Minderheiten gab, ein explosionsartiges Aufleben des nicht national-katholischen Spaniens (Transvestiten, Homosexuelle.....). Kann es also nicht sein, dass es in jedem spanischen Dorf eine Lehrerin gab, die davon träumte von einer amerikanischen Rugbymannschaft erobert zu werden?

Die Sehnsucht nach der glorreichen Vergangenheit Spaniens ist auch als Thema vertreten. Der Hídalgo ist ein Artefakt aus vergangener Zeit. Seine Figur verkörpert die „España Eterna“¹⁴², das koloniale Spanien, an das nur noch wenige Artefakte erinnern. Die Tatsache, dass der Hídalgo einsam sein könnte, da bei seinen Nachfahren die Existenz dieses Ahns in Vergessenheit geraten zu sein scheint, ist für den Film unerheblich. Ganz im Sinne des *costumbrismo* verkörpert er nur einen der Aspekte dieser Zeit. Das, was durch seine Figur repräsentiert wird, ist ein längst überholtes Spanienbild. Zudem ist seine Figur ebenso eine Verbindung zu den „regeneracionistas“ und eher Bardem zuzuschreiben.

Ein etwas anderes Spanienbild repräsentiert Manolo, der Manager der Sängerin.

Auch er erinnert an die spanische Vergangenheit, wenn auch nur die literarische. Er verkörpert laut Neuschäfer die „España picaresca“¹⁴³.

Der Pícaro-Typ ist eine auf sich bedachte Figur, die ständig danach strebt die eigenen sozialen Verhältnisse zu verbessern. Um dies zu erreichen scheut der Pícaro auch nicht vor kriminellen Mitteln zurück. Der Egoismus Manolos ist am respektlosen Umgang mit seinem Starlet sichtbar, denn obwohl sie das Geld verdient, hat sie kaum Mitspracherecht und muss in seiner Gegenwart immer nur ihm zustimmen. Bei

¹⁴¹ Vgl. Ebd.

¹⁴² Neuschäfer, 1991, S. 186.

¹⁴³ Ebd.

der Frage nach dem Empfang für die ausländischen Gäste wittert er sofort die Chance sich in dem Dorf in den Vordergrund zu spielen und so sein Ansehen zu erhöhen. Für diese Unternehmung stürzt er den Ort in große Schulden und belügt die Leute über seine Kenntnisse von Amerika. Hier darf man nicht vergessen, dass die pikareske Tradition in die Entstehung des *Cotumbrismo* mit einwirkte.

Mit der im Film gegebenen Figurenkonstellation schafft es Berlanga Archetypen und Stereotypen der spanischen Gesellschaft aufzuzeigen, die in jedem spanischen Dorf dieser Zeit denkbar gewesen wären. Somit ist der erste Schritt in Richtung *costumbrismo* getan. Denn dadurch sind die Realitätsnähe und die Identifikationsmöglichkeit gegeben. Diese Figurenkonstellation ist typisch für fast alle in den fünfziger Jahren realisierten Berlangafilme: „Esta oligarchía caciquil que se atisba en *Bienvenido Mister Marshall!* y que se repite en otros filmes de Berlanga (...) son principalmente el alcalde, el cura, el médico, el hidalgo venido a menos.“¹⁴⁴

In *Los jueves milagro* (1957), dem durch die Zensur sehr stark veränderten Berlangafilm und dem davor realisierten *Calabuch* (1956) sind nicht nur fast dieselben Schauspieler (Pepe Isbert) vertreten, sondern auch diese Dorffilme haben ihre Honoratioren. In *Los jueves milagro* entschließen sich die wichtigsten Vertreter des Ortes Fuentecilla, unter ihnen der Arzt, der Bürgermeister, der Lehrer und der Großgrundbesitzer, zusammen mit einem Kurhotelbesitzer das Dorf aus seiner wirtschaftlichen Dekadenz zu reißen, indem sie die Erscheinung eines Heiligen vortäuschen. Diese „PR-Aktion“, die immer donnerstags stattfindet, soll wieder Touristen in den verschlafenen Ort bringen.

In *Calabuch* sind die Honoratioren zwar nicht in den Hauptrollen, aber dennoch vertreten. Die Hauptfigur in diesem Film ist ein amerikanischer Wissenschaftler, der in den Ort Calabuch flieht, um nicht mehr an der Atombombe zu arbeiten. Dort lernt er das märchenhaft-idyllische Dorf, das mitsamt seinen Bewohnern und Sitten an Villar del Río erinnert kennen, bevor er einsehen muss, dass er seinen Ängsten nicht entfliehen kann und doch an der Bombe weiterarbeiten muss.

¹⁴⁴ Kepa, Sojo in: De Pablo, 2000, S. 66.

7.2.2 Der Handlungsraum

Eine weitere kostumbristische Eigenschaft ist der abgeschlossene Handlungsraum. Bis auf einige Ausnahmen (Filmvorführung, Träume) ist der Schauplatz der Handlung ausschließlich auf das dem Zuseher bekannte Dorf beschränkt. Sehr deutlich wird diese Raumbeschränkung in der Szene, wo der Bürgermeister und der Manager der Sängerin Carmen Vargas sich in die Hauptstadt aufmachen, um den nötigen Kredit zu besorgen. Der Bus startet seine Reise, aber die Kamera und auch die Geschichte bleiben im Dorf. Sogar die Träume finden dort statt, auch wenn in einigen ein amerikanisches Ambiente suggeriert werden soll.

Die Wahl eines Mikrokosmos ist kein Zufall und steht ebenso in der Tradition des *costumbrismo*. Das Rurale ist zwar ein Symbol für Sitten und Bräuche, doch wird es immer wieder als Mikrokosmos des Städtischen und Nationalen entlarvt.

Die räumliche Beschränkung ist typisch für den *costumbrismo*. Auch wenn es bei Larra und Mesoneros vorwiegend das städtische Ambiente war, deren Bewohner und Funktionen beschrieben und karikiert wurden.

Der einsetzende Regen am Schluss des Films könnte als die sich nicht offensichtliche und auf subtile Weise vermittelte moralische Komponente verstanden werden, denn immerhin birgt der Regen einen kleinen positiven Aspekt und der Zuschauer wird keinem völlig desillusionierenden Ende ausgesetzt. Die Botschaft, dass man nicht auf Hilfe von außen warten soll, wenn sich Schwierigkeiten genauso ohne äußere Interventionen lösen lassen, ist ganz im Sinne eines autarken Staates. Trotz dieser kleinen Happy-End-Komponente, scheint das Desinteresse der Ausländer an Spanien die gewichtsträchtigere Aussage des Films zu sein.

Abschließend soll angemerkt werden, dass es nichts Surrealistisches in der Handlung gibt. Sie wäre durchaus auch in der Realität denkbar gewesen. Aber ob dieser Realismus nun ganz im Sinne der *versosimilitud* des Kostumbrismus ist oder er auf die allgemeine Anlehnung des Fiktionsfilm an den bürgerlich realistischen Roman zurückzuführen ist, sei hier nun dahingestellt. Auf jeden Fall ist es eine weitere Eigenschaft des Films, denn die sozialkritischen Filme der 50er und 60er Jahre

forderten nun mal auch die Einbindung der Realität in die Geschichten, wenn auch der sozipolitischen Realität.

8 Berlangas zweiter Kultfilm: *El Verdugo*

Genauso wie im vorigen Kapitel folgt auch hier wieder eine Wiederholung des Inhaltes. Zuvor aber ein paar nicht unwesentliche Fakten zum Erscheinen des Films. Dieser Film unterscheidet sich in seiner Art zu kritisieren drastisch von der in *Bienvenido Mister Marshall* (1953). Er fällt in die sogenannte zweite Schaffensperiode des Regisseurs, die wesentlich vom Drehbuchautor Rafael Azcona geprägt wurde. *El Verdugo* (1963) wurde erstmals bei den Filmfestspielen in Venedig gezeigt. Da es eine italienische Koproduktion war, entfiel die vorherige Begutachtung der Endfassung durch die Zensur beziehungsweise durch Franco selbst. Das Werk sorgte in Italien für empörte Reaktionen seitens der spanischen Vertreter beim Festival. Man stellte den Film als skandalöses Machwerk an den Pranger und kündigte Sanktionen in Spanien an.¹⁴⁵

Da der Regisseur seit der Einreichung des Drehbuchs zu *Los jueves milagros* (1957) unter ständiger Beobachtung der Zensur stand, wurde nun genauso sein neuester Streifen von der Behörde –glücklicherweise erst- im Nachhinein, allerdings vor dem Erscheinen in den spanischen Kinos, so zurechtgeschnitten, dass in der gekürzten Fassung vieles an Kritik verloren ging. Aufgrund der relativen Bekanntheit des Inhaltes beim Publikum durch die Erstaufführung bei den Venediger Festspielen konnte jedoch nicht alles umgeändert werden, so wie dies bei *Los jueves milagros* der Fall war, wo die zweite Hälfte des Films komplett neu gedreht wurde. Dennoch war das Fehlen vieler kritischer Botschaften bemerkbar. In den 80er Jahren konnte die Originalfassung für die spanischen Zuschauer wiederhergestellt werden.¹⁴⁶

8.1 Die Geschichte

Der Bestatter José Luis wird durch seinen Beruf mit der im damaligen Spanien herrschenden Todesstrafe vertraut gemacht. Im Zuge eines „Auftrages“ lernt er den Henker Amadeo kennen, der sich eigentlich als äußerst liebenswerte und schrullige alte Person herausstellt, wäre da nicht das schauernde Handwerk, das er ausübt. Genauso wie die gesamte Gesellschaft begegnet auch er dem Verdugo zunächst mit

¹⁴⁵ Vgl. Schilhab, 2002, S. 128.

¹⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 129.

Zurückhaltung und Ablehnung. Die zufällige Begegnung mit dessen Tochter Carmen scheint dies alles zu ändern.

Er lernt Carmen kennen, nachdem der etwas nachlässige Henker seinen Instrumentenkoffer im Auto der Bestattungsbediensteten vergisst. José Luis macht sich auf die Suche nach ihm und landet schließlich in der heruntergekommenen Wohnung in einem Hinterhof in Madrid, wo ihn Carmen, die Tochter empfängt. Beide empfinden sofort Sympathie füreinander, nicht zuletzt wegen der Tatsache, dass sie füreinander geschaffen scheinen, da es sowohl der Henkertochter als auch dem Totengräber schwerfällt einen Partner zu finden.

Eines Tages überrascht Carmens Vater die beiden in einer unehrenhaften Situation und ist zutiefst entsetzt darüber, da sie schließlich nicht verheiratet sind. Sofort wittert Carmen, die natürlich von Ehemann und Familie träumt, eine Chance zur Verwirklichung ihrer Wünsche und drängt José Luis dazu dem Vater zu sagen, dass sie heiraten werden, selbst wenn es nur eine gelogene Entschuldigung für den ungünstigen Moment sein sollte. Dieser Moment soll José Luis noch teuer zu stehen kommen, denn Carmen wird schwanger. Der Totengräber sieht sich gezwungen sie dann tatsächlich zu heiraten und seinen Traum von der Emigration nach Deutschland, um dort Mechaniker zu werden, in weite Ferne zu schieben.

Ab diesem Zeitpunkt sieht er sich überhaupt mit unglücklichen Schicksalswendungen konfrontiert, die ihn schlussendlich dazu bringen seinem Schwiegervater in den Henkersberuf zu folgen:

Kurz nach der Hochzeit wird klar, dass die staatliche Wohnung, die Amadeo versprochen wurde, nicht bewilligt wird, da er kurz vor der Pensionierung steht. Deswegen soll José Luis in seine Fußstapfen treten. Obwohl dieser nicht möchte, lässt er sich dennoch auf dieses Spiel ein, in dem Glauben, er könne jederzeit zurücktreten, sollte doch einmal der Auftrag zum Agieren kommen.

In den ersten Momenten genießt der frisch gebackene Henker die Vorteile der dadurch bedingten Extrazahlungen, allerdings in ständiger Angst lebend, dass nun ein solch gefürchteter Auftrag kommen könnte. Tatsächlich kommt gerade in dem Moment, wo er es am wenigsten erwartet, nämlich einem sehr intimen Moment mit seiner Frau, ein Brief vom Ministerium, der ihm eine Vollstreckung in Mallorca befiehlt. Außer sich vor Schrecken will er sofort kündigen, aber die Familie

überredet ihn abzuwarten und auf die Begnadigung zu hoffen. Ein Rücktritt würde unter Umständen den Verlust der Wohnung bedeuten.

Schließlich machen sie sich alle auf den Weg nach Mallorca. Frau und Althenker als Touristen und José Luis als Staatsbediensteter. Im von Touristen überfüllten Mallorca erleben sie aufgrund der Krankheit des Inhaftierten, die eine Exekution zunächst verhindert, ein paar schöne Urlaubstage. Doch das Unglück lässt nicht lange auf sich warten und so wird José Luis prompt aus seinen Urlaubsträumen gerissen und ins Gefängnis gebracht, wo er das erste Mal scharfrichten soll. Verzweifelt versucht er sich durch Klagen und Bitten bei den Gefängnisangestellten aus seiner Situation zu befreien. Doch da er stößt da auf taube Ohren und ihm bleibt es nicht erspart sein Handwerk zum ersten Mal auszuüben.

Entsetzt und gebeutelt kehrt er zur Familie, die ihn schon am Hafen erwartet, zurück und beteuert dies nie wieder tun zu wollen, worauf der alte Verdugo nur antwortet: *¡Bah! ¡Eso mismo dije yo la primera vez!*

8.2 Der Film als „esperpentischer“ Blick auf Franco-Spanien

Beim Betrachten des Films wird dem Zuseher sofort klar, dass hier ein differenzierter Ton vorherrscht, ganz im Gegensatz zu den Erstlingswerken des Regisseurs. Der Humor wurde dank Rafael Azcona bissiger und die analytische Dissektion der Gesellschaft erbarmungsloser. Der Zusammenhalt und die Toleranz des Dorfbambientes sind verschwunden. Während vorher das rurale Lebensgefühl betont wurde, gibt es hier eine Zuwendung zum Stadtleben und zu Einzelschicksalen. Im erstbehandelten Film *Bienvenido Mister Marshall* gab es keine Aufspaltung in soziale Gruppen. Jeder wurde gleich behandelt und sogar Fremde in diese herrschenden Verbände aufgenommen. Aber in *El Verdugo* scheint jeder für sich allein zu kämpfen.¹⁴⁷

Den einzigen Schutz bietet unter Umständen der Familienverband. In einigen Dialogen wird versucht dem Protagonisten klarzumachen, dass dies ein möglicher Ausweg aus seiner wirtschaftlichen Misere ist. Als er sich bei einem Picknick über

¹⁴⁷ Vgl. Heredero, Carlos F.: *Del esperpento negro a la astracanada fallera* in: Cabezón García, Luis Alberto.: Rafael Azcona, con perdón, 1997, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, S. 307-328, online im WWW unter: http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Azcona/herederoAzcona.shtml (31.01.10).

seine Wohnsituation und seine unausstehliche Schwägerin beschwert, sagt ihm sein Kollege folgendes: „*¡Mira! Tú lo que tienes que hacer es casarte. Formar un hogar como hace todo el mundo. ¿Y qué duda cabe que vivirías muchísimo mejor?*“

Dieses Streben nach einem glücklichen (Familien)leben ist eines der zentralen Themen des Films. Jedenfalls, was die José Luis umgebenden Figuren betrifft. Annabel Martin sieht in dem Film einen ständigen Wechsel der Geschichte vom Melodram zum grotesken Schauspiel.¹⁴⁸ Das Familiäre im Film repräsentiert das Melodram, welches immer wieder durch äußere Einflüsse erschüttert wird. Das franquistische Kino förderte stets ein auf dem klassischen Melodram beruhendes Bild der spanischen Realität. Dieses stützt sich auf die Idee, dass die Familie ein vor äußeren Einflüssen schützender und stabiler Ort ist. Diese Stabilität kann diese Einflüsse abwehren und zum Schluss des Films die normale Ordnung wieder herstellen. Carmen ist im gegebenen Film diejenige, die das Melodram verkörpert. Während der ganzen Geschichte ist sie unermüdlich darum bemüht den von ihr gehegten Wunsch nach Familie umzusetzen und zu bewahren. Doch dadurch wird sie für José Luis zur Bedrohung, da sie mit der Erhaltung der familiären Werte die Ideale des Franquismus repräsentiert, welchen er ausgesetzt ist. Somit kann die vermeintliche Stabilität in diesem Film nichts abwehren, da die äußeren Einflüsse bereits da verankert sind. Das Konzept des Melodramatischen wird von den Oppositionskünstlern im Grunde abgelehnt. In *El Verdugo* ist die Familie keineswegs der Schutz bietende stabile Ort. Es handelt sich hier um ein kritisches Melodram, dieses bevorzugt es die soziale Realität mittels Dekonstruktion aufzuzeigen und in jedem Fall die durch offizielle Filme vorgegaukelte Hyperrealität a la Hollywood zu demaskieren. Deswegen werden hier das Konstrukt der Ehe und des Familienlebens, hoch gehaltene Werte im katholischen Franco-Spanien, in Frage gestellt.¹⁴⁹

Natürlich gibt es verschieden Lesarten für den Film: kritisches Melodram, neorealistische Komödie, *Costumbrismo*, *Esperpento*. Aber fest steht, dass die Präsentation der gesamten Geschichte sich durch konstante Verzerrung, also Dekonstruktion, sei es der Idylle, des Familiären, oder des Alltäglichen auszeichnet.

¹⁴⁸ Vgl. Martin, 2007, 269ff.

¹⁴⁹ Vgl. Ebd.

Das heißt, das vermeintlich harmonische, ja sogar normale, wird stetig durch die Konfrontation mit der Absurdität, hinterfragt.

Der herrschende Ton und die konstante Verfremdung erinnern stark an das Verfahren des *esperpento*. Der *esperpento* wurde von Valle Inclán eingeführt, um eine Realität darzustellen, die nur mehr verzerrt darstellbar war, damit sie als solche überhaupt wiedererkannt werden konnte. Die Ästhetik der Deformierung findet sich natürlich auch in diesem Film. Die „verdad esperpentosa“ wird von Szene zu Szene und von Sequenz zu Sequenz immer deutlicher.

Als erstes wäre da zu nennen, dass die Vereinigung der Mann und Frau keineswegs eine harmonische ist. José Luis wird aufgrund gesellschaftlicher Konventionen in diese Ehe hineingezwungen. Genauso wie in die Heirat, wird er auch in den Beruf des Henkers getrieben.

Das Gesamtbild zeigt sich dem Zuseher trotz der nötigen Komponenten für ein Happy-End ungeachtet dessen negativ und es offenbart dadurch die schauernde Wahrheit der Franco-Zeit: Die vom Regime gepredigten Werte wie Heirat und Familie bringen nicht die von der Offizialität vorgegaukelte Idylle, sondern es wird klar, dass diese in der Realität nicht existierte.

Dieses Unterbrechen der Idylle ist auch in vielen kleinen Szenen des Films sichtbar. So tanzen Carmen und José Luis bei dem Sonntagspicknick etwas entfernt von den anderen, wo die mitgebrachte Musik eines anderen Pärchens hörbar ist. Das erzürnt das Ehepaar. Sie gehen weg und nehmen den Transistor mit, sich mit folgenden Worten verabschiedend: „*Si quieren bailar ¡que se traigan la música!*“. Um den romantischen Moment zu retten, pfeift José Luis die Melodie weiter, fragt dann aber gleich darauf: „*Carmen ¿te gusta? Bonito paisaje. A ti ¿dónde te gustaría morir?*“ Das kleinbürgerliche Verhalten und das morbide Thema zerstören den idyllischen Augenblick.

Eine ähnliche Unterbrechung der Idylle gibt es auch als die beiden bereits verheiratet sind. Der Moment, in dem José Luis eine neu gekaufte Matratze mit seiner Frau einweihen möchte, wird vom Klingeln des Postmannes unterbrochen. Er bringt die Nachricht, dass José Luis in Mallorca als Verdugo agieren soll. Mario Ruíz Sanz schreibt zu dieser Szene folgendes:

„Esa frustración anunciada, que pulula por toda la película, resulta sintomática en los momentos en que surge el amor; un sentimiento noble que aparece condicionado siempre por las circunstancias adversas. (...) cuando José Luis y Carmen, ya casados, con niño, y piso nuevo, pretenden ‚estrenar‘ un colchón, y entonces llega la carta a José Luis para que se ‚estrene‘ como verdugo.”¹⁵⁰

Eine Art Frustration regiert den Film, sei sie ausgedrückt durch Unterbrechung der Idylle oder des Melodrams. Das Beschneiden des Üblichen und Gewohnten ist überrepräsentiert.

Die ständige Negierung der Existenz der Idylle kommt den Überlegungen Valle-Incláns nahe. Er wollte den klassischen Darstellungsweisen der Literatur nicht mehr folgen und lehnte in diesem Sinne die klassische Tragödie zur Gänze ab. Sichtbar in der totalen Umkehrung dieser Parameter. Die Eigenschaften des Films *El Verdugo* beruhen genauso auf der Ablehnung klassischer Parameter und dem Aufzeigen des korrosiven Bildes zwischen Offizialität und Realität.

„<Esperpento> is the grotesque, the ridiculous, the absurd. Enrolled in the interests of an essential, historical realism, it points and derides the anomalous abyss between Spain’s sublime tradition and her dismal reality. Character’s in Valle Inclán’s <esperpento> grimace, gesture, grunt, performing mechanically like human marionettes. They are swept along by a tide of misunderstandings, imbecility, chaos.”¹⁵¹

8.2.1 Die Tragödie ist keine Tragödie

Der Film folgt den Parametern des *esperpento*, aber es gibt zudem einige nennenswerte Parallelen zwischen Valle-Incláns erstem *esperpento*: *Luces de Bohemia* und Berlangas Film.

Die Geschichte des Hauptdarstellers ist eigentlich tragisch. Jemand, der davon träumt auszuwandern und als Mechaniker in Deutschland zu arbeiten, wird wegen gesellschaftlicher Konventionen dazu gezwungen seine persönlichen Wünsche beiseite zu schieben und seine Überzeugungen zu verraten, weil er sich trotz seines sich widerstrebenden Willens der Manipulation seines Umfeldes nicht entziehen kann, die ihn dazu bringt einen Menschen zu töten. Doch die Darstellungsweise der

¹⁵⁰ Sanz, 2003, S. 40.

¹⁵¹ Hopewell, 1986, S. 59.

tragischen Umstände ist grotesk, sichtbar auch in den Dialogen und der Gestik. Es findet sich eine übertriebene Darstellung der Tragik, die man fast als Parodie bezeichnen könnte. Wem passiert das schon, dass er aufgrund einer kleinen Unachtsamkeit im Leben wirklich alles mitnimmt und zum Mörder im Auftrag des Staates wird? Ähnlich wie Max aus *Luces de Bohemia*, der ebenso in ein Unglück nach dem anderen rennt, scheint auch die Geschichte von José Luis zu sein. Die Groteske der Ereignisse zu der auch die Komik des schwarzen Humors zählt, zeigt auf, dass wir es hier mit keiner Tragödie zu tun haben, sondern mit dem *esperpento*. Max sieht seine Tragödie genauso wenig als Tragödie. Don Latino fragt diesen, was denn ihre Geschichte nun sei, wenn Max sie nicht als Tragödie sieht. Worauf dieser schlicht und einfach antwortet: „El esperpento.“

8.2.2 Marionetten und ein das Gesamtbild erfassende Wesen

Die Ähnlichkeit zur Figur aus *Luces de Bohemia* ist nicht nur durch dasselbe unglückliche, zugleich aber auch absurde Schicksal bedingt, sondern ebenso durch die Charakterisierung der Hauptfigur. Während Carmen und Amadeo eher ein marionettenhaftes Verhalten an den Tag legen, ist José Luis genauso wie Max Estrella aus Valle-Inclans Drama *Luces de Bohemia* eine vielschichtige Persönlichkeit, die durchaus in der Lage ist die Sinnhaftigkeit gewisser Dinge zu hinterfragen, wie zum Beispiel die Todesstrafe. In einem Gespräch mit Amadeo wird deutlich, dass zwei verschiedene Charaktere sich gegenüberstehen:

José Luis: *Yo creo que la gente debe morir en su cama.*

Amadeo: *Claro pero si existe la pena, alguien tiene que aplicarla.*

Während der eine über die Todesstrafe sinniert und die Sache durchaus in Frage stellt, beteuert der Andere seine Fügsamkeit dem System gegenüber. Es gehört gemacht ohne darüber nachzudenken. Amadeo entlarvt sich als Marionette des Staates. Mario Ruíz Sanz bringt das gegenteilige Argument, dass Amadeo mit diesem Ausspruch das System anklagt¹⁵², jedoch kann dies ernsthaft angezweifelt werden, da er derjenige ist, der José Luis den Beruf „schmackhaft“ macht und außerdem genauso zu anderen Gelegenheiten seinen Gehorsam dem System gegenüber ausdrückt. Etwa in der Szene als die beiden zum Amtsgebäude wollen,

¹⁵² Vgl. Schilhab, 2002, S. 131.

um José Luis als Nachfolger vorzustellen und der Junge kalte Füße bekommt. Auf seine Frage, ob Amadeo nicht doch länger im Amt bleiben könnte, antwortet er nur: „¡Ojalá! Aún soy fuerte, pero el reglamento es el reglamento.“

Das physikalische Erscheinungsbild Amadeos trägt ebenso zu einem verzerrten Figurenportät bei. Dorothee Seitz erkennt, dass das optische Bild der Figur nicht zu der zu vermittelnden Botschaft passt. Amadeo steht im Film auf der Seite des Regimes und sollte eigentlich einen faschistischen Patriarchen verkörpern, jedoch wird dieses Spiel aufgrund seiner Körperlichkeit zu einem lächerlichen Spektakel.

„Sein dickleibiger, kleiner Körper, seine ungeschickten Bewegungen, seine krächzende tonlose Stimme und sein verwirrender Blick, der zwischen Jähzorn und zweifelhafter Naivität schwankt, entsprechen Bachtins Konzept der grotesken Gestalt.“¹⁵³

Seine Tochter Carmen zeigt genauso marionettenhafte Züge, auch wenn diese weniger eine politische Polemik zeigen, sondern eher den gesellschaftskritischen Aspekt des Films betonen.

Sie repräsentiert ebenso ein Ideal des Staates. In jeder Situation versteht sie es das Familiäre hervorzuheben. Sie ist mit dieser Hausmütterchenrolle vollends zufrieden und darauf bedacht ihre eigenen Bedürfnisse zu erfüllen, seien diese nun moralischer oder materieller Natur. Sie ist diejenige, die José Luis dazu drängt sie zu heiraten und sie ist ebenso diejenige, die in der ethischen Zwickmühle ihres Mannes einen Weg findet, sich eine lange gehegten Traum zu erfüllen und mit ihm ans Meer nach Mallorca zu fahren, wo er zur Exekution geladen wurde.

Allerdings kann man nicht nur den manipulativen Verhaltensweisen der Frau die alleinige Schuld an José Luis Unglück geben. Bei genauem Hinsehen fällt auf, dass José Luis, genauso wie die anderen, ebenso den Vorgaben des repressiven Staates folgt. Zwar nicht ungezwungen, aber er leistet durchaus wenig Widerstand gegen seine durch andere bewirkte Einordnung in die Gesellschaft. Genauso wie Max Estrella¹⁵⁴ ist er zwar in der Lage das Unrechte und Falsche zu sehen, denn seine

¹⁵³ Seitz, 1997, S. 78f.

¹⁵⁴ Max Estrella ist die Hauptfigur in Valle-Incláns erstem Esperpento *Lucas de Bohemia*. In seiner letzten Nacht irrt der erfolglose und arme Schriftsteller durch Madrid und stößt dabei auf eine ganze Reihe grotesker Persönlichkeiten und Vorkommnisse. In seinem Versuch mehr Geld für sein Buch und für die Entschädigung anlässlich seiner dabei erfahrenen Ungerechtigkeiten zu bekommen wird

Sichtperspektive ist die dominante im Film, aber er kann sich dem Drang doch dabei mitzumachen nicht wirklich entziehen. Seinem infantilen Verhalten hat er es mitunter zuzuschreiben, dass er Repression und zunehmende Abhängigkeit erleben muss.¹⁵⁵

Diese kindliche Naivität trägt zur Distanzierung des Zuschauers vom Protagonisten bei. Denn der Zuschauer akzeptiert dann irgendwann die „Ich-Schwäche“¹⁵⁶ des Protagonisten und erkennt, dass der einzig mögliche und vom Zuseher sogar gewünschte Weg für den Verdugo ist, sich den gegebenen Strukturen anzupassen und zu tun, was zu tun ist, auch wenn dies bedeutet zu töten.

8.2.3 Distanz als dramaturgisches Mittel und demiurgische Sichtweise

Das Porträt der Figuren im Film trägt zur demiurgischen Sichtweise bei, eine Erzählperspektive, die Valle-Inclán in seinen Werken immer anstrebte. Er wollte sich nicht wie Shakespeare mit seinen Schöpfungen identifizieren oder diese gar verehren, wie das Homer tat. Er träumte davon seine Geschichten so zu gestalten, als wären es Gespräche von Toten über die Lebenden, sozusagen Beobachtungen vom anderen Ufer.¹⁵⁷

Dies suggeriert den Eindruck einer abwertenden Darstellungsweise in den *esperpentos*. Verschiedene Kunstgriffe provozieren eine Reduzierung des Menschlichen. Doch sollte nicht diese Abwertung der Figuren im Vordergrund stehen, sondern die Geschichte, die daraus entsteht. Mehrfach angedeutet wurde, dass man es mit dem Stierkampf vergleichen kann, wo der Zuschauer über das tragische Schicksal der Tiere hinwegsehen sollte, um das Spektakel genießen zu können.

Im Film unterstützen die Figurenwahl und das Ambiente diese Sichtweise. Es sind Randgruppen, die im Film auftauchen. Berufe und Leute, die kaum den Wunsch nach Selbstidentifikation wecken: Scharfrichter, Totengräber, Gefängniswärter, Gefangene. Die marionettenhafte Charakterisierung entwertet zusätzlich. Eine

klar, dass es sich um eine tragische und groteske Geschichte handelt, welche die Unmöglichkeit des Lebens in einem deformierten und ungerechten Land aufzeigt.

¹⁵⁵ Vgl. Neuschäfer, 1991, S. 202.

¹⁵⁶ Schilhab, 2002, S. 130.

¹⁵⁷ Erklärungen zu Valle-Incláns metaphorischen Bildern über die demiurgische Sichtweise finden sich in den Vorkapiteln.

Ausnahme scheint der Protagonist José Luis zu sein, allerdings kann sich der Zuschauer auch von ihm distanzieren, da dieser hier ein Antiheld ist. Er wird für sein Leiden nicht „bewundert“ und auch nicht bemitleidet, denn er besteht keine Prüfungen, die sein Leiden sozusagen rechtfertigen, sondern er leidet und versagt dennoch.

Erwähnenswert ist, dass es hier nicht nur um Provokation der distanzierten Sichtweise mittels mangelnder psychologischer Ausarbeitung der Charaktere und des schwarzen Humors geht, sondern die Distanz genauso als dramaturgisches Mittel eingesetzt wird.

Themen, die anscheinend nebenbei, angeschnitten und wenig beachtet werden, gewinnen gerade durch diese Betrachtung aus der Ferne an Brisanz und werden in den Vordergrund gerückt.

Die Zeitungsmeldung über den gehörnten Ehemann, der seine Frau und deren Liebhaber getötet hatte provoziert bei José Luis panisches Verhalten. Aber die Inszenierung dieser Geschichte im Film löst beim Zuschauer genauso Unbehagen aus.

„Im Vordergrund steht die Furcht des Protagonisten vor der Ausübung seines Berufes. Die Gewalt an Frauen, ein marginalisiertes Thema im franquistischen Spanien, wird auch in der Szene scheinbar zur Nebensache. Da aber zur erleichterten Reaktion des Helden eine ironische Distanz gehalten wird, rückt sie ins Zentrum.“¹⁵⁸

8.2.4 Schwarzer Humor und Grotteske

Humorvolle Präsentation erleichtert es, die gesamten Komponenten des Films zu akzeptieren und die Schockwirkung erweist sich somit als schwächer als dies zum Beispiel bei Horrorfilmen der Fall ist, obwohl eine befremdende Reaktion weiterhin bleibt. „So sucht der schwarze Humor das Lachen zu bewahren, wenn es einem eigentlich vergeht, (...)“¹⁵⁹

Diese Art von Humor ist das Transportvehikel der behandelten Themen im Film. Er wird durch die Kombination nicht zusammengehörender Elemente provoziert: „(...)“

¹⁵⁸ Seitz, 1997, S. 78.

¹⁵⁹ Schilhab, 2002, S. 134.

und es ist genau diese Verknüpfung von Schrecklichem und Alltäglichem, die einem das Lachen fast im Halse ersticken lässt.“¹⁶⁰

Vermischung, Umkehrung und Übertreibung bestimmen die Komik des Films. Eine der ersten ungewöhnlichen Aussagen des Films, die ein ironisches Lachen provoziert, ist eine Bemerkung des alten Verdugos bei der Unterhaltung mit einem Mitglied der Guardia Civil. Kurz vor einer Exekution sagt er, dass er sich das Rauchen eigentlich abgewöhnen sollte, dies aber nicht kann, weil ihm der Mut dazu fehlt.

Ähnlich ist die Szene, in der Amadeo sich darum bemüht eine Empfehlung vom Schriftsteller Corcuera für seinen Schwiegersohn zu bekommen. José Luis äußert seine Zweifel, ob es das Richtige für ihn wäre diesen Beruf auszuüben, worauf der Autor mit seiner Empfehlung zögert. Erst als Amadeo ihm sagt: *¡Recomiendele! Yo respondo. Es una persona honradísima ¡creáme!* erklärt er sich dazu bereit. Der Umstand, dass von José Luis ein ehrenhaftes Verhalten gefordert wird, während er sich bemüht die Lizenz zum Töten zu bekommen, reizt zum Lachen.

Genauso seltsam-lustig ist das Verhalten Carmens, wenn sie den eingemotteten Badeanzug aus dem Schrank holt und sich fragt, ob er ihr noch passt. Zu Recht fragt sie ihr Mann, wie sie in so einem Moment ans Baden denken kann. Worauf sie nur entgegnet *„Para una vez que voy a conocer el mar“*. Die Verknüpfung des Schrecklichen mit dem Alltäglichem, nämlich die der Exekution mit einem Erholungs- und Badeurlaub, lässt dem Zuschauer ein hämisches Schmunzeln entweichen.

8.2.5 Das groteske Porträt des Landes oder die nationale Selbstironie

Die Reduktion der Figuren und widersprüchliche Botschaften des Films werden nicht ausschließlich vor der gesellschaftlichen Kulisse eines spanischen Familienlebens projiziert, sondern genauso vor einer politisch wirtschaftlichen. Sobald die Familie ihren Mallorcaaufenthalt antritt, werden zwei Extreme sichtbar. Spanien als Diktatur und Spanien als touristische Attraktion. Die herrschende politische Repression und die vermeintliche kulturelle und wirtschaftliche Öffnung Spaniens, werden dermaßen überspitzt dargestellt, dass beides lächerlich gemacht wird. Hier wird für die

¹⁶⁰ Ebd.

Karikierung wieder auf Stereotypen zurückgegriffen, wie es schon in *Bienvenido Mister Marshall* der Fall war.

Inmitten von exotisch anmutenden und sexuell freizügigen Urlauberinnen findet sich ein konservatives, nicht wohlhabendes und sich inmitten dieser Leute isoliert fühlendes spanisches Ehepaar, nämlich Carmen und José Luis, die zwar auch versuchen vom Konsumgedanken und dem beschwerdefreien Lebensgefühl zu profitieren, dies aber nicht wirklich schaffen, da sie immer wieder von der repressiven Mentalität des Staates eingeholt werden.

Sehr deutlich sichtbar in der Szene in den *Cuevas del Drac*, wo die beiden versuchen die Verhaltensweisen der Touristen zu adaptieren und es für einen kurzen Moment schaffen Ausgelassenheit zu erleben und sich sogar zärtlich in der Öffentlichkeit zu küssen, dies jedoch nicht ohne die Präsenz der katholischen Moralvorstellungen ausgedrückt etwa in Carmens Kopftuch und der Guardia Civil, dem Symbol der politischen Repression des Landes, passieren kann. Die Exekutivbeamten suchen nach José Luis und unterbrechen einen romantischen Moment.

Die Mischung aus dem wirtschaftlich liberalen Spanien und dem repressiven System ist eigentlich nicht nur in dieser Sequenz des Mallorca-Aufenthaltes sichtbar, sondern genauso im Rest des Films, wobei da eher die kleinbürgerliche Konsumideologie diejenige ist, die darauf verweist. Den Leuten wird suggeriert, dass die Erfüllung materieller Wünsche Freiheit bedeute, doch genau das wird José Luis zum Verhängnis:

„Der Protagonist erweist sich als <desgraciado>, ein sozial Schwacher, ein Kleinbürger, der seine Bedürfnisse entsprechend der kapitalistischen Konsumideologie mit der Gründung einer Familie, einer Wohnung und einem Fahrzeug befriedigt. Er findet aber nicht den versprochenen Frieden, sondern Repression und zunehmende Abhängigkeit.“¹⁶¹

Die Kritik an den wirtschaftlichen und politischen Extremen des Landes hört nicht beim Aufzeigen der Entfremdung des Landes durch den Massentourismus und der Existenz der mittelalterlichen Praktik der Todesstrafe inmitten alledem auf. Die Szene der Eheschließung in der Kirche nimmt den Unterschied zwischen Arm und Reich ins Visier. José Luis und Carmen sind in der Kirche direkt nach der Trauung

¹⁶¹ Seitz, 1997, S. 73f.

von wohlhabenden Leuten an der Reihe. Während der Vermählung der beiden sieht der Zuschauer, wie schnell der Pomp der vorigen Hochzeit entfernt wird und für die gegenwärtige Hochzeit nicht einmal genug Kerzenlicht bietet, um aus der Bibel lesen zu können. Auch hier wird durch eine groteske Steigerung ins Extrem die Kritik am Staat und der Kirche ausgesprochen.

8.2.6 Die mögliche kostumbristische Komponente

Genauso wie beim erstbehandelten Film *Bienvenido Mister Marshall* eröffnet der Gesamtüberblick über die Sekundärliteratur verschiedenartige Blickwinkel auf den Film. Doch überall wird die pessimistische Sichtweise auf die Realität betont, sei diese durch Abwertung der Figuren und der Handlung oder durch den schwarzen Humor erzielt. Somit darf man den Film eindeutig in Verbindung mit der esperpentischen Tradition bringen. Aber in einigen Quellen ist wieder ein Verweis auf eine kostumbristische Abhandlung der Geschichte zu lesen, obwohl wiederum vielerorts klargelegt wird, dass dies eher der ersten Schaffensphase Berlangas zuzuordnen ist.

Diesen Film betreffend vertritt Hans-Jörg Neuschäfer die Meinung, dass die Komödie aus einer Aneinanderreihung von kostumbristischen Sketchen besteht, wo in jedem separat repräsentative Szenen aus dem spanischen Leben gezeigt werden. Es werden die spanischen Wohnverhältnisse thematisiert, Familienausflüge und Mallorcatourismus. Aber auch typisch spanische Situationen, die schon Larra in seinen Artikeln thematisierte, als da wären die spanische Bürokratie, die erstens langsam und zweitens nicht ohne Korruption funktioniert oder der ewige Kontrast zwischen Arm und Reich in der Kirche.¹⁶²

Natürlich fällt auf, dass all diese Themen vorkommen. Die miserable Wohnsituation ist mitunter einer der Gründe, warum José Luis zum Verdugo wird. Bei der „Dienstreise“ nach Mallorca prallen die zwei Spanien aufeinander, nämlich das repressive politische System und das wirtschaftlich liberale Spanien, das seine Verkörperung im Massentourismus findet.

Die Bürokratie wird im Film gleichermaßen kritisch beäugt. Vor den Gesetzen des Behördenschungels bleibt der Verdugo genauso wenig wie jeder andere Beamte

¹⁶² Vgl. Neuschäfer, 1991, S. 200.

verschont. Selbst Henker konnte man in diesem Spanien nur mit Beziehungen und mittels penibelster behördlicher Prüfung werden.

Dennoch, bei all den verschiedenen Lesearten, die der Film bietet, kann trotz einer Schwerpunktbetrachtung des *Costumbrismo* im Film nicht übersehen werden, dass der Verfremdungseffekt hier größer und prägnanter ist als in den ersten Berlanga-Filmen. Ungeachtet der Auslassung einer expliziten Erwähnung des *esperpento* merkt Neuschäfer, dass es sich hier um mehr als nur „scenès de la vie espagnole“ handelt. Auch ihm entgeht nicht, dass der ganze Film auf der Verfremdung des Selbstverständlichen beziehungsweise des Alltäglichen beruht. Es geht die ganze Zeit darum, dass das Fremde, also das Unheimliche, zum Selbstverständlichen wird. Hier ist es der Tod, der eigentlich für den repressiven Staat steht, der einen bis in die privatesten Sphären „auf den Pelz rücken kann“. Eine Botschaft, die durch eine Mischung aus Komik und Entsetzen in Szene gesetzt wird und daher Unbehagen auslöst.¹⁶³

¹⁶³ Vgl. Ebd. S. 200ff.

9 Zusammenfassung und Schlussfolgerung

Film und Literatur sind beide imstande imaginäre Welten zu erschaffen, in die wir Rezipienten immer wieder gerne bereit sind einzutreten. Die Wirkung, die diese imaginären Welten auf uns ausüben fördern außerdem die Bereitschaft das Betreten derselbigen sogar mehr als einmal durchzuführen. Der Grund dafür liegt in dem ästhetischen Genuss, den uns diese Fiktionen imstande sind zu bieten. Der ästhetische Wert der Fiktionen ergibt sich durch die besondere Organisation von Zeichen. Sowohl fiktional Texte als auch Fiktionsfilme organisieren Zeichen, die es in der Realität in der Form oder dieser Anordnung nicht gibt und gewähren uns dadurch die Möglichkeit zur Identifikation, Selbsterweiterung und Artikulation unserer eigenen Gedanken, Wunschvorstellungen und Meinungen. Sie sind Projektionsflächen für uns.

Diese Projektionsflächen können unterschiedlich aufgebaut sein: Drama, Melodram, Komödie, Satire, Parodie oder gar *Costumbrismo* und *Esperpento*. Die Ähnlichkeiten in der Rezeption dieser beiden Medien sind einer der Gründe für die Möglichkeit der Übertragung von Strukturen der Literatur in das modernere Medium Film.

Natürlich wäre das nicht so problemlos möglich, gäbe es da nicht eine definitive Gemeinsamkeit in der Materie der Dinge. Denn ersteres, die Ältere der beiden Künste schließt jegliche Art von Literatur ein, also auch beispielsweise Lyrik. Zwar gab es auch Analogsetzungen zwischen Film und Poesie, doch ist es nur allzu offensichtlich, dass beim Spielfilm die Narrativität eines seiner Hauptmerkmale ist. Dieses Charakteristikum rückt das Medium sofort in die Nähe von Theater und Roman beziehungsweise anderen erzählenden Texten. Wobei man hier wiederum darüber streiten und die nicht ganz unwahre Behauptung äußern könnte, dass Erzählungen überall vorkommen können, demnach auch in der Poesie. Jedoch ist dies bei Prosaliteratur und Film doch um einiges ausgeprägter. Die Filmgeschichte belegt, dass die Entwicklung des Films mittels der Vorbildwirkung der Literatur und ferner des Theaters erfolgte.

Die Berührung zwischen Film und Literatur fängt bei der Übernahme einfacher Inhalte an, geht weiter über den offenkundigen Willen, die filmischen Erzählungen

wie realistische Romane zu gestalten und führt sogar soweit, dass das narrative Potential des Films in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts einem Text gleich gesetzt wird.

Konkret bedeutet das, dass die Berührungen nicht bloß bei den gemeinsamen Inhalten zu suchen sind. Obwohl die Gemeinsamkeit der Inhalte sicherlich nicht wegzudenken ist, bei der Frage, warum *esperpento* und *costumbrismo* auch im Film vorkommen können, ist diese erst zur Gänze beantwortet mit der Tatsache, dass im Film eine der Literatur ähnliche Erzählstruktur angestrebt wurde.

Eine an literarische Prozesse erinnernde filmische Struktur ist möglich, einerseits durch ähnliche Bedingungen in der Dramaturgie und andererseits durch die Übernahme ähnlicher Inhalte. In *Bienvenido Mister Marshall* erfolgt die Inszenierung des Films ausgehend von einer einfachen einsträngigen Handlung, die durch ein kommentierendes Beobachten des Geschehens gekennzeichnet ist. Räumliche und zeitliche Parameter des *costumbrismo* können genauso wie die Figuren desselbigen für den Film adaptiert werden. Die Handlung ist nicht nur geografisch auf den Ort Villar del Río beschränkt, sondern zeigt ebenso einen festen Kern in der Figurenkonstellation, die sich im Großen und Ganzen in der Dorfgemeinschaft wiederfindet. Diese Konstellation besteht aus Stereotypen, wie sie der *costumbrismo* kennt. Berlanga zeigt typische Figuren, die in jedem spanischen Dorf zu dieser Zeit denkbar gewesen wären. Der Diskurs der Geschichte ist von einer Komik gekennzeichnet, wie ihn kostumbristische Texte kennen: Scharfsinniger, aber doch liebenswerter Humor zieht sich wie ein roter Faden durch den amüsanten Film, der durch die Beobachtung eines kleinen Nukleus große Mängel in - vorwiegend - der politischen Landschaft Spaniens hinzuweisen vermag.

In *El Verdugo*, dem in esperpentescher Tradition verwurzelten Film Berlangas, herrscht definitiv ein anderer Ton vor. Der sarkastische, auf Dekonstruktion der Realität abzielende, Humor zielt auf erbarmungslose Offenlegung der Gesellschaft ab. Die Referenten Raum und Zeit, die natürlich übernommen wurden, stehen hier weniger im Vordergrund als die Art und Weise der Inszenierung der Geschichte, bei der natürlich auch die Figurenkonstellation keine unerhebliche Rolle spielt. Die

Präsentation der gesamten Geschichte ist durch die konstante Verzerrung, sei es der Idylle, des Familiären, oder des Alltäglichen, gekennzeichnet. Das heißt, das vermeintlich harmonische, ja sogar normale, wird stetig durch die Konfrontation mit der Absurdität, hinterfragt. Die ständige Negierung der Existenz der Idylle kommt den Überlegungen Valle-Incláns nahe. Er wollte den klassischen Darstellungsweisen der Literatur nicht mehr folgen und lehnte aufgrund dessen die klassische Tragödie zur Gänze ab; sichtbar in der totalen Umkehrung dieser Parameter. Naturgemäß war der *esperpento* genauso eine brutale Gegenwelt zum vorangegangenen Modernismo. Die Eigenschaften des Films *El Verdugo* beruhen genauso auf der Ablehnung herrschender Parameter und dem Aufzeigen des korrosiven Bildes zwischen Offizialität und Realität. Die, teilweise durch die demiurgische Sichtweise bedingte Distanz, ist ein gutes Mittel, um dieses Bild entsprechend darzustellen.

Abseits von der an einen *Esperpento* erinnernden Dramaturgie, gibt es auch die Figurenkonstellation, die im gleichen Maße eine Inspiration durch den Autor Valle-Inclán vermuten lässt. Grotesk anmutende Marionetten regieren den Film.

Obwohl die Berührungspunkte mit der geschriebenen Literatur und somit auch dem Text zahlreich sind, kann man natürlich nicht sagen, dass der Film unbedingt diesem gleich zu setzen ist. Sowohl Inhalt als auch literarische Gattungen an sich, wie der *costumbrismo* und *esperpento* können nur sinngemäß, nicht vollständig, übertragen werden. Explizit kostumbristische oder esperpentische Filme gibt es nur wenige, viel öfter hingegen sind ein solcher Ton oder derartige Sequenzen und Szenen in einem Film zu bemerken. Denn nur fundamentale Merkmale dieser Genres werden übernommen und in Kombination mit anderen Filmgenres wie Neorealismus oder Komödie präsentiert.

Trotz aller Gemeinsamkeiten zwischen Literatur und Film, verstummten die kritischen Stimmen nie, die sich gegen die Gleichsetzung dieser beiden Medien wehrten. Unter den Theoretikern war relativ früh eine Diskussion um den „reinen“ und „unreinen“ Film entbrannt. Die Forderung, den Film von seiner Verirrung in literarische Gefilde zurückzuholen, da er ein eigenständiges Medium war, kam von den Vertretern des *cinéma pur*. Sie pochten stets darauf, sich mehr auf die bewegten

Bilder des Films zu konzentrieren und ihn zu seinem Ursprung zurückkehren zu lassen. Was genau mit dieser Absicht einen Film wie ein Kunstwerk auf die Leinwand zu „malen“ gemeint war, bleibt weitgehend offen. Demgegenüber standen die Vertreter des *Cinéma impur*, die eine Intermedialität mit der Literatur begrüßten.

Die historische Retrospektive zeigt, dass das Verhältnis zwischen Film und Literatur immer ein ambivalentes war, jedoch immer in größerem Maße von einer hierarchischen Position seitens der Literatur bestimmt. Literatur hatte sehr lange einen größeren Stellenwert und der Film strebte danach genauso eine Institutionalisierung zu erlangen, notfalls durch das Einverleiben der Strukturen und Inhalte des großen Vorbildes. Aber nicht nur das: die Filmindustrie suchte den Kontakt zu Literaturschaffenden oder versuchte ihre für den Film geschriebenen Inhalte auch schriftlich zu vermarkten durch die Cine-Romans. Man könnte die Frage aufwerfen, ob dies heute noch der Fall ist. Warum sonst ist nach jedem Erscheinen eines Blockbusters immer auch eine gedruckte Version in den Buchläden zu finden?

Diese direkte, nicht analoge, Verbindung zur Literatur ist sogar heute noch entscheidend bei der (wissenschaftlichen) Rezeption eines Kinostreifens.

Bei der Bearbeitung der Materialien zu den Filmen, fiel mir auf, dass in fast jedem der Texte oft der Verweis auf den *esperpento* und Valle-Inclán oder Larra und den *costumbrismo* auftauchte, ohne näher darauf einzugehen. Viele der Texte konzentrierten sich ausschließlich auf den neorealistischen Ansatz der Filme, eine Strömung, die sich der Film als erstes einverleibt hatte. Hingegen die Bezugsetzung zu literarischen Vorbildern schien den Film immer aufzuwerten, ihm gewissermaßen einen höheren intellektuellen Wert zuzusprechen.

Somit ist die Institutionalisierungsgeschichte des Films immer ein mit einfließendes Thema bei kritischen Begutachtungen der Werke. Die Herrschafts- und Minderwertigkeitskomplexe scheinen immer noch nicht überwunden.

Neben all diesen Aspekten, die darlegen, warum *costumbrismo* und *esperpento* im Film vorkommen, aber nicht ausreichend erklären vermögen, warum gerade in den Filmen dieses Regisseurs, ist folgender Aspekt interessant:

Luis García Berlanga ist Vertreter des neorealistischen Films, aber die spanische Kulturgeschichte war ihm immer wichtig. Er wollte zu seiner Zeit zwar Neuerungen für die Filmkunst und damit die realitätsferne Darstellung des Francofilms durchbrechen, aber nicht ausschließlich durch die Übernahme fremder Vorbilder. Diesbezüglich fällt auf, dass er als Vertreter des Oppositionsfilms seine Inspiration auch nur von Oppositionskünstlern holen kann. Sowohl bei Mariano José de Larra als auch bei Ramón del Valle-Inclán ist die gesellschaftskritische Komponente in ihrem Schaffen hervorzuheben.

Gerade letzteres lässt eine sehr interessante Schlussbetrachtung mit medienwissenschaftlicher Ausrichtung zu.

Wie unschwer zu erkennen ist, sind gesellschaftskritische Komödien das Spezialgebiet dieses Regisseurs. Durch satirische Seitenhiebe versteckt in Diskursen des *Costumbrismo* oder *Esperpento* schafft er es gekonnt die damalige politische sowie gesellschaftliche Situation des Landes zu karikieren. Der Umstand, dass trotz herrschender Zensur im Lande, Oppositionsfilme an dieser Kontrollinstanz quasi „vorbeigeschmuggelt“ werden konnten, wie es beispielsweise bei *Bienvenido Mister Marshall* der Fall war, wo sogar Franco nach persönlicher Begutachtung seinen Segen zur Veröffentlichung gab, wirft eine medienwissenschaftliche Frage auf, die einer näheren wissenschaftlichen Auseinandersetzung bedürfte. Die Tatsache, dass die Zensoren bei Berlanga einiges an „gefährlichem Material“ übersehen haben, legt die Vermutung nahe, dass satirische Komödien unter Umständen eine Möglichkeit sind, die Zensur zu umgehen und auf diese Weise doch noch einige eigene Ansichten zur Gesellschaft und Politik in den Filmen verarbeiten zu können. Es wäre möglich, dass in Staaten, in denen wenig Wert auf die künstlerische Freiheit gelegt wird, die satirischen Komödien eine Art Kompromiss zwischen künstlerischen Idealen und politischen Anforderungen des Landes darstellen. Denn das franquistische Spanien war längst nicht das einzige Land, in dem die Regisseure längst erkannt haben, dass die Verwendung satirischer Elemente in ihren Filmen ein recht gutes Mittel ist, um der Schere der Zensoren zu entkommen.

Aber inwieweit das eine Erklärung für die Existenz solcher Filme sein kann, ist eine sehr umstrittene Sache. Denn beim Film müssen so viele andere Faktoren beachtet werden, weil das künstlerische Element beim Filmapparat leider ein wenig im

Hintergrund bleibt, während wirtschaftliche Aspekte dieses Mediums in den Vordergrund treten. Komödien sind ein sehr beliebtes Genre, auch in demokratischen Gesellschaften. Nichtsdestotrotz erfreuen sie sich in einigen repressiven Gesellschaften einer besonderen Beliebtheit. Für Franco-Spanien und das sowjetische Russland ist die Beliebtheit dieses Genres belegt. Aber die große Publikumsresonanz auf der einen Seite und politisch oppositionelle Absichten auf der anderen Seite verdeutlichen den Unsicherheitsfaktor bei dieser Fragestellung. Denn ein Staat ist trotz repressiver Grundhaltung immer an einem wirtschaftlichen Nutzen und der Stabilität im Land interessiert. Demnach könnte es durchaus auch sein, dass diese Komödien gebilligt wurden, weil sie ertragreich waren und zugleich trugen sie dazu bei das erschreckende Bild vom großen und allgegenwärtigen Zensor zu entschärfen und halfen dem Staat dabei den Leuten Stabilität vorzugaukeln, da man deutlich sehen konnte, dass nicht alles zensiert wurde. Dies ist sicherlich eine Frage, die es wert wäre, näher betrachtet zu werden, was hier jedoch aus diversen Gründen leider keinen Platz mehr hatte.

10 Resumen en Español

Al final de trabajo quiero presentar el tema y los resultados de mi investigación en la lengua española. Ya que las preguntas de investigación pueden dividirse en dos partes tiene sentido estructurar el resumen denominando las partes más importantes del trabajo.

Relación cine y literatura

Literatura y cine tienen una relación ambivalente. Por un lado se trata de dos sistemas homogéneos y por otro heterogéneos. Hay varios puntos que comparten el arte cinematográfico y el arte escrito. Su relación se basa en préstamos, analogías, paralelismos, pero en cierto modo también en la competencia, causada en la mayoría de los casos por el pensamiento de superioridad que revela la literatura respecto a las obras en la pantalla. Es esta relación, la que hace posible las adaptaciones literarias que pueden clasificarse de nuevo en la adaptación de contenidos y en la adaptación de formas y estructuras. La traducción de textos literarios a la pantalla sucede del mismo modo que la influencia temática o formal de un medio sobre otro.

La meta de este trabajo se basó en la investigación de la relación ambivalente entre el cinematógrafo y la literatura. Localizando las interferencias de la literatura en las películas de entretenimiento (largometrajes) quería encontrarse la respuesta de ¿Cómo es posible que en el cine se puedan encontrar formas narrativas provenientes originariamente de la literatura? Diciéndolo más exactamente: El trabajo se dedicó a investigar el hecho de que en las obras de Luis García Berlanga obviamente son presentes el *costumbrismo* (en la tradición de Mariano José de Larra) y el *esperpento* (en la tradición de Ramón del Valle-Inclán). ¿Cómo era posible eso? Para llegar a una respuesta se tenía que dividir el trabajo en dos focos de atención: Por un lado había que centrarse en las relaciones entre el cine y la literatura y por otro lado había que preguntarse de que manera están presentes los dos géneros literarios en la obra de Luis García Berlanga seleccionando dos ejemplos concretos.

Como ya se indica más arriba, la relación entre cine y literatura se basa en préstamos, paralelismos, convergencias, pero también en divergencias y la competencia y más allá, en la intermedialidad entre un medio y otro.

Los puntos en común empiezan ya en la recepción. A pesar de que haya voces que aseguran que ver una película no funciona del mismo modo que leer un libro, también hay otras que aseguran que la diferencia no es tan grande. Ambos operan con imágenes y el disfrute de uno y de otro es más o menos similar.

Aunque la recepción de ambos sea parecida no es explicación suficiente de la relación tan estrecha que tienen el cine y la literatura. Los puntos en común tienen que existir con anterioridad.

Hay algunas características obviamente en común entre un medio y otro. Lo que los largometrajes y la literatura – reduciéndonos aquí sólo a las películas de entretenimiento, la literatura de ficción y el teatro- inequívocamente tienen en común es la narratividad. Es ella la que hizo posible que los mundos literarios encontraban su camino también en la pantalla.

El cine dispone de varios recursos estéticos que son conocidas en el ámbito de literatura escrita también. Los dos - la literatura y el cine - pueden crear universos imaginarios. La puesta en escena es en las películas lo que a la literatura es la connotación. Diferentes puntos de vista son posibles en la literatura y en el cine. Después de encontrar su lenguaje cinematográfico el cine era perfectamente capaz de operar con los referentes tiempo y espacio. Ya no hacía falta limitarse a sólo un plano de secuencia ni exclusivamente al presente. Hoy en día el cine puede incluso servirse de algunas figuras retóricas. Esto le abrió paso a los contenidos de las novelas más famosas. Adaptándolas se pretendía mejorar el nivel del cinematógrafo.

La evolución del lenguaje cinematográfico tiene su historia. Ya a partir de los orígenes del cine, se intentó introducir la narratividad en el nuevo arte y por lo tanto acercarlo más a la literatura que, con los años se veía todavía más obligada a servir de modelo para el desarrollo de las películas narrativas. Detrás de todo eso se escondía la idea de ganar más prestigio. Esta idea unía los motivos económicos con los motivos artísticos. Con el acercamiento de la industria cinematográfica a la literatura la industria, por un lado quiso ganarse al público burgués que todavía gastaba su dinero en los libros o en el teatro pero no en el cine. Por otro lado la

evolución de la narratividad debía ayudar al cine en su aspiración de ser reconocido como arte - y se creyó que eso sólo pasaría si el cine fuera más parecido a la novela. Es obvio que la narratividad es sólo una de las numerosas características de las películas, pero la industria cinematográfica empezó a centrarse más en este aspecto por razones de prestigio basados de nuevo en intereses económicos. La industria cinematográfica quería realizar el acercamiento a la literatura sirviéndose de sus contenidos, de sus formas y estructuras pero también de su industria. Eso significa que los escritores empezaron a trabajar para la industria cinematográfica y se planeó distribuir sus productos también de forma escrita.

Lo que Joachim Paech en su libro denomina “la institucionalización del cine” aún hoy en día está influyendo en la recepción de una obra cinematográfica. De modo que la relación entre los dos medios no se puede reducir sólo a las analogías en su estructura, sino que también tiene que ver con la intervención directa de la literatura. El cine de Berlanga tampoco se pudo resistir a la intervención directa de la literatura. El público sabe que el guión para la película *Bienvenido Mister Marshall* está escrito por Miguel Mihura. Esto ocurre también con la influencia que tenía el guionista Rafael Azcona en el *El Verdugo* y otras películas del director. El guionista era originariamente poeta, es decir provenía del campo de la literatura. Antes de que empezara escribir definitivamente para el cine, se estaba ganando la vida publicando novelas o artículos de humor en la revista de *La Cordoniz*.

Aquí de nuevo habría que señalar que se trata de una relación dominada por la jerarquización que tienen el cine y la literatura, es decir que el medio más antiguo encuentra el medio moderno como un producto inferior y en cambio el cine estaba alabando a la literatura por su aspiración a ser reconocido como arte. Ese pensamiento antiguo todavía influye mucho en la recepción crítica de una obra cinematográfica.

A esa relación ambivalente se debe mucha de la polémica sobre la verdadera naturaleza del cine. Con la vanguardia aparecieron movimientos que defendieron o bien el cine pur o bien el cine impur. Los representantes del cine pur querían que el cine se centrara en su verdadera naturaleza, es decir la imagen en movimiento. Propagaron eliminar todos los elementos literarios del cine, - empezando por el guión y acabando con los elementos obviamente narrativos de las

películas. En su opinión un auténtico film debería ser pintado directamente en la pantalla de forma parecida a la pintura.

Por otro lado los representantes del cinema impur defendieron la intermedialidad del cine con la literatura y se esforzaron en elaborar más las analogías y los paralelismos entre los dos medios. Con su caracterización asemejaron el largometraje más con las novelas y lo apartaron de su semejanza con el teatro.

Repasando la conmovedora historia del cine y sus películas ya se aprecia que las analogías en la estructura no son la única explicación para la intermedialidad entre ambos medios. De todos modos hay que admitir que todas las interferencias materiales, como el guión o la intervención de escritores en la industria cinematográfica, apoyaron mucho la búsqueda de analogías.

Teniendo la respuesta de cómo pueden encontrar los conceptos literarios el camino a las pantallas, resultó interesante averiguar en que consisten exactamente *el costumbrismo* y *el esperpento* en las películas de Luis García Berlanga y enfrentarse también con las críticas de sus obras. Después de esto hubo que repasar los resultados teniendo en cuenta la relación especial que tienen el cine y la literatura.

Bienvenido Mister Marshall

La historia de *Bienvenido Mister Marshall* se desarrolla a través de una única acción principal. El relato del largometraje se presenta con una estructura muy fácil de seguir y amena. Hay un narrador en off que observa y comenta lo que hay en el pequeño pueblecito de Villar del Río y presenta el pueblo y a sus habitantes con comentarios de ironía y sagacidad.

Hay muchas cosas que dan la impresión de que la película sea un cuadro costumbrista. En primer lugar, el humor con el que se presenta historia: un humor sagaz, irónico y amable.

Pero también el tema de la fábula mismo. Un pequeño pueblo en un lugar cualquiera. Uno de los objetivos es presentar la vida de Villar del Río: Sus bailes, su vida cotidiana, su emoción con noticias nuevas, ... etc. Esa impresión de retrato costumbrista es aumentada por la presencia del narrador en off ya que este narrador sagaz representa un observador crítico. Sus comentarios en combinación con la

mirada del director reúnen esa observación crítica, muy típica en los artículos costumbristas.

Junto al tono costumbrista consistente en la presentación irónica y sagaz que domina la película, se han podido adaptar los mismos parámetros de lugar y de tiempo que caracterizan la literatura originaria, es decir los cuadros de costumbres: Hay una limitación en el tiempo y en el espacio. La limitación del tiempo respecto al costumbrismo significa simplemente que en tales relatos casi siempre está ausente el desarrollo temporal, es decir que la historia se queda pegada al presente para que ésta pueda cumplir con su función de verosimilitud. Los cuadros costumbristas siempre tenían que evocar un sentimiento de la realidad, ya que eran observaciones de la cotidianeidad de un determinado momento en todas sus facetas.

Esto se manifiesta en la película con el hecho de que la historia tiene lugar en la realidad de los años 50, justo cuando se rodó el largometraje. Eso significa que la situación sería transferible a la realidad. Otra conexión con *el costumbrismo* es el hecho de que la acción se desarrolla exclusivamente en el pueblo, lo que tiene relación con la limitación espacial típica del costumbrismo.

La conexión más clara con este género se realiza a través de los personajes y la caracterización de los mismos. Encontramos en la película arquetipos y estereotipos de la sociedad española. Por una lado el hidalgo que representa la “España eterna” y por otro lado la figura de Manolo, el mánager egoísta y pretencioso, que representa la “España picaresca”, arquetipo de la literatura española. No hay que olvidar que la literatura picaresca influyó en el desarrollo del costumbrismo.

Estereotipados parecen también los demás personajes. El cura, el alcalde y el médico podrían haberse encontrado en cualquier aldea durante esta época. También hoy en día es posible encontrar estas personas en los pueblos, pero lo que aquí se tiene en cuenta es el hilo especial que les une: Representan la oligarquía caciquil que se daba en muchos pueblos de los años 50 y estaba formada por en el alcalde, el médico, el cura, etc.

Los campesinos en la película están caracterizados a través un solo, pero típico representante. Trabaja mucho, es pobre y sueña con una vida mejor que podría ser realizada por lo menos por un tractor. Esto es habitual en todos los campesinos. El director opta por no darles una caracterización profunda a los personajes.

La mujer estereotipada de esa época la tenemos en los personajes de la maestra y la cantante. Con respecto a la primera, Berlanga opta por presentarla con dos caras en esta película. Hay que mencionar que Berlanga caracterizó siempre de manera extraña a las mujeres en sus films, algo por lo que muchas veces se le reprochó tener un pensamiento misógino.

Berlanga caracteriza a las mujeres de *Bienvenido Mister Marshall* de la manera siguiente: La maestra juega por un lado un rol estereotipo – de soltera y virtuosa. Lo mismo pasa con la cantante, que de alguna manera juega el rol clásico de la mujer inferior y dócil al hombre, teniendo en cuenta que Manolo, su manager, es el que la dirige y la trata con poco respeto. Por otro lado hay cosas que no encajan y atribuyen a esos dos personajes atributos de progreso – como es la carrera profesional de ambas. Además debemos destacar el pensamiento excesivo de la profesora. En su sueño sobre los americanos (todos los personajes importantes de la película tienen un sueño que revela sus deseos más íntimos) ella sueña algo con contenido erótico - símbolo de libertad.

Aparte de algunos atributos que se dan a los personajes, la caracterización psíquica es más bien rudimentaria durante todo el largometraje, ya que prácticamente no hay ninguna evolución de carácter. Esto es similar a los personajes del *esperpento*, pero aquí hay que dejar claro que éstos personajes superficiales se distinguen mucho de los personajes del otro largometraje Berlanguino.

A pesar de que son figuras caricaturizadas ya que viven su rol estereotipo con mucha intensidad, no es la misma caricatura que en *El Verdugo*. Aquí los personajes no quedan en ridículo, son retratados con un tono amable que es el tono que domina todo el film y que indica subliminalmente que hay cosas que no van bien.

Pero eso no significa que la obra Berlanguina esté totalmente libre de paralelismos con el *esperpento*. La idea de decorar el pueblo con motivos andaluces indica algunos aspectos absurdos. La imagen estereotípica de la España con toreros, gitanas y Andalucía se exagera tanto en la película, que el esfuerzo por exaltar las costumbres parece esperpéntico. Con esa exagerada presentación de las costumbres se consigue distorsionar la realidad, algo que es muy próximo al *esperpento*.

Existen muchas maneras de contemplar la película pero en comparación con *el esperpento* sobrepasan los paralelismos al *costumbrismo*. La última alusión a este

género es que la historia se queda limitada no sólo geográficamente sino también en un determinado núcleo de personajes. A través de la vida de un pequeño colectivo se muestran los grandes defectos (políticos) en del franquismo de los años 50.

El Verdugo

En esta película de Berlanga que así como *Bienvenido Mister Marshall* aún tiene mucha resonancia en el presente, se da un tono totalmente diferente al primer film. No sólo en respecto al humor de la película sino también respecto al contenido.

La colectividad y la solidaridad compartida por los personajes en el primer largometraje desaparecen aquí por completo y en general hay pocas cosas amables en la película. El entorno se mira con una mirada esperpéntica que se nota en las diferentes rupturas o disonancias que dominan la película. El contenido y la manera de presentarlo crea los mismos efectos en el espectador como lo habría hecho una obra dramática del gallego Ramón del Valle-Inclán. Provoca la risa, pero al mismo tiempo provoca incomodidad en el interior del espectador. Esta incomodidad puede ser comparada hasta cierto punto con la que provocan las películas de terror, sólo que aquí el arte de chocar está enfocado de manera diferente.

También en el contenido de la película hay algunos paralelismos que hacen revivir claramente los esperpentos, como es por ejemplo la historia del protagonista. José Luis y Max Estrella, el personaje clave en *Luces de Bohemia*, son personas que viven un destino trágico. Son personas decentes capaces de ver la injusticia en el mundo, pero tienen que adaptar su actitud a las normas de la sociedad existente.

Como ya sabemos que los contenidos son transferibles con facilidad, resulta interesante mencionar el modo de caracterizar a los personajes, ya que aquí empieza otra evocación del esperpento.

Los personajes de los esperpentos recuerdan hasta cierto punto a las figuras de un guiñol. Valle-Inclán evocaba la semejanza a los títeres mucho más dandoles a las figuras los rasgos físicos de esas muñecas dejandoles torcer la boca o guiñar los ojos incontrolablemente, pero en la película de Berlanga es más el psique de las figuras lo que evoca la sensación de que los personajes son controlados por una fuerza superior. Durante toda la película existe una sensación de la presencia de un

demiurgo. Carmen y Amadeo son los personajes más similares a unas marionetas y sus acciones muchas veces quedan fuera del lugar, es decir son absurdos.

Carmen es una mujer que se conforma completamente con su rol de ama de casa, madre y esposa, el rol que le concede el pensamiento franquista católico. Su personaje no está muy elaborado. La compasión y el amor al prójimo le son totalmente desconocidos. Tiene el don absurdo de pensar en la satisfacción material en situaciones en las que está totalmente fuera de lugar, como por ejemplo cuando su marido recibe la carta que le ordena una ejecución en Mallorca. En vez de consolarle va en busca de su traje de baño y se pregunta si debería comprarse uno nuevo. Lo mismo ocurre cuando su marido está a punto de hacer el primer paso en convertirse oficialmente en verdugo. Delante del edificio le entra pánico sólo al pensar en entrar allí y en este momento su esposa en vez de darle ánimo le comunica que va a las rebajas para comprar ropitas para el niño.

Valle-Inclán caracterizó sus personajes convirtiéndoles en títeres auténticos. Lo que más destaca respecto a eso en esta película es más bien una representación metafórica de las marionetas, lo cual no significa que no haya nada grotesco en los rasgos físicos de los personajes.

Amadeo es el único personaje donde lo absurdo y lo títeresco son exaltados también físicamente. El representa el franquismo en la película (por su lealtad al sistema o por ser una de las fuerzas represivas en la vida de José Luis). Sin embargo es totalmente opuesto a lo que sería la imagen oficial de un hombre de estas características, ya que es una persona bajita, gordita y con los movimientos torpes, lo que representa una imagen muy destorsionada de un patriarca fascista.

Naturalmente hay muchos momentos en que Amadeo afirma – aunque más de manera subconsciente – su lealtad al sistema de esa época. Es también un títere que obedece a ciegas las normas de la fuerza superior. José Luis y él tienen una charla donde el primero pronuncia su pensamiento opuesto a lo oficial – dice que la gente debería morir en su cama a lo que Amadeo responde de que si existe la pena, alguien tiene que aplicarla. A diferencia de José Luis, que insinúa la voluntad de cuestionar el sistema presente, el otro acepta los hechos como son y lo afirma también varias veces en la película.

Lo absurdo y grotesco es parte del tono esperpéntico que domina la película. Respecto a esto, también el humor influye mucho. Como ya más arriba he indicado, el humor negro es hasta cierto punto comparable con películas de terror, ya que hace sentirse incómodo al espectador, pero también hace más aceptable el contenido por causar un efecto de distanciamiento.

Del mismo modo los diálogos provocan un sentimiento raro en el espectador. No está muy claro si reírse o no cuando por ejemplo el verdugo, justo antes de una ejecución está lamentando que no puede dejar de fumar porque le falta el coraje o bien cuando el verdugo y su yerno van en busca de una recomendación para el puesto de asesino legal y Amadeo quiere convencerle al recomendador de que lo hiciera porque su yerno José Luis es una persona honradísima.

Existen también otros elementos que causan efectos de distanciamiento. Valle-Inclán prefirió poner en sus esperpentos los espacios o ámbitos que ya por su mala fama eran peyorativos, es decir ponía en sus esperpentos preferentemente espacios y grupos marginales. Así también en esa película aparecen viviendas no dignas de albergar seres humanos o figuras espeluznantes como verdugos, trabajadores de pompas fúnebres, etc.

La obra de Berlanga y la literatura observados por la crítica

Basándose en la naturaleza del cine y la relación ambivalente que éste tiene con la literatura se pueden hacer conexiones con la literatura fácilmente. Sin embargo esas conexiones establecidas, muchas veces no se deben exclusivamente a las naturalezas parecidas entre los dos medios, sino a que se introduce con frecuencia el viejo pensamiento de jerarquización al observar una obra en pantalla.

El cine todavía se considera inferior a la literatura y por eso hay conexiones forzosamente establecidos que parecen aumentar el prestigio del producto. Las dos mencionadas películas de Luis García Berlanga pueden ser observadas de mucho más aspectos y también son tratados así en los artículos de investigación pero nunca sin la mención de que haya una conexión al grande predecesor – la literatura. Muchas veces se hace la alusión al costumbrismo o al esperpento sin profundizarla más.

Es parte de la historia de la “institucionalización del film” que con respecto al cine de Berlanga puede elaborarse este aspecto aún más. Es cierto que Berlanga forma parte de la disidencia cinematográfica. A causa de esto no es sorprendente que la crítica busque las fuentes de su inspiración en la literatura crítica o que su nombre sea conectado con escritores que no le cayeron bien a la sociedad de la época correspondiente.

La conclusión de la investigación es que sí hay rastros de literatura en las películas de Berlanga que consisten en analogías y paralelismos de contenido y de estructura. Se puede establecer una conexión con la literatura costumbrista y el esperpento, aunque nunca se debería olvidar que las películas no tienen un único centro de focalización y que la interpretación de las películas siempre va unida al pensamiento de que la literatura es un arte superior al séptimo arte.

11 Bibliografie

1. Almeida, Diane M.: *The esperpento tradition in the works of Ramón del Valle Inclán and Luis Buñuel*, 2000, Lewiston, N.Y: Mellen,
2. Aspetsberger, Friedbert u.a. (Hrsg.): *Die Ungetrennten und Nichtvereinten. Studien zum Verhältnis von Film und Literatur ; Ergebnisse der 33. Literaturtagung des Instituts für Österreichkunde, St. Pölten, 30. Oktober - 2. November 1993*, 1995, Innsbruck, Wien: Studien-Verl.
3. Bernhofer Martin.: *Valle-Inclán und die spanische Kultur im silbernen Zeitalter*, 1992, Darmstadt, Wiss. Buchges
4. Cáparros Lera, J.M.: *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*, Valladolid, 2000
5. Cardona, Rodolfo / Zahareas Anthony N. : *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, 1970, Madrid: Ed. Castalia
6. Eagleton, Terry (Hrsg.): *Einführung in die Literaturtheorie*, [übers. aus dem Englischen: Elfi Bettinger, Elke Hentschel], 1997, Stuttgart, Weimar: Metzler
7. Fluck, Winfried: Funktionsgeschichte und ästhetische Erfahrung, S. 29-53, in: Gymnich, Marion/ Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*, 2005, Trier: WVT, S. 28-53.
8. Gutiérrez Rodríguez, Borja.: *Historia del cuento español(1764-1850)*, 2004, Madrid:Iberoamericana
9. Gymnich, Marion/ Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*, 2005, Trier: WVT.
10. Hopewell, John.: *Out of the past*, 1986, London: BFI Books.
11. Jaime Antoine.: *Literatura y cine en España (1975-1995)*, (übers. aus dem Französischen: María Pérez Harguindey), 2000, Madrid: Cátedra.
12. Kaal, Gisbert.: *Vom Modernismo zur Groteske. Untersuchungen zur Lyrik von Ramón del Valle-Inclán*, 1979, Frankfurt a.M. : Lang

13. Kasten, Jürgen.: *Vom visuellen zum akustischen Sprechen. Das Drehbuch in der Übergangsphase vom Stumm-zum Tonfilm*, in: Ernst, Gustav (Hg.): *Sprache im Film*, 1994, Wien: Wespennest, S. 41-55.
14. Köster, Werner.: *Schockierende Bilder. Gegen die Texttheorie des Films*, in: Link-Heer, Ursula/Roloff, Volker.: *Luis Buñuel. Film-Literatur. Intermedialität*, 1994, Darmstadt: Wiss.Buchges. S. 68-82.
15. Kreuzer, Winfried.: *Spanische Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts in Grundzügen*, 1991, Darmstadt: Wiss Buchges.
16. Link-Heer, Ursula/Roloff, Volker.: *Luis Buñuel. Film-Literatur. Intermedialität*, 1994, Darmstadt: Wiss. Buchges.
17. Martin, Anabel.: *Familia, turismo y garrote vil. El verdugo de Luís García Berlanga (1963)* in Martínez-Corazo, Cristina/Herrera, Javier (Hsg.): *Hispanismo y cine*, 2007, Madrid: Iberomaricana, S. 269-292.
18. Metz, Christian.: *Semiologie des Films [übers. Renate Koch]*, 1972, München: Fink
19. Neuschäfer, Hans Jörg.: *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933 - 1976)*, 1991, Stuttgart: Metzler
20. Neuschäfer, Hans-Jörg (Hrsg.): *Spanische Literaturgeschichte*, 2006, Stuttgart: Metzler
21. O'Brien, James/Borden, Ned.: *From Picaro To Saint: the Evolution of Forrest Gump from Novel to Film: A Hollywood Pattern*, in: Davidson, Phebe.: *Film and literature – Points Of Intersection*, 1997, Lewiston, New York (u.a.): Mellen, S. 113-121.
22. Paech, Joachim.: *Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften*, in Ernst, Gustav (Hg.): *Sprache im Film*, 1994, Wien: Wespennest, S. 23-40.
23. Paech, Joachim.: *Literatur und Film*, 1997, Stuttgart; Weimar: Metzler
24. Peña Ardid, Carmen.: *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, 1992, Madrid: Cátedra
25. Sanz, Mario Ruíz.: *El verdugo. Un retorno satírico del asesino legal*, 2003, Valencia: Tirant Lo Blanch
26. Seguin, Jean-Claude.: *Historia del Cine Español*, 1999 (1995), Madrid: Acento Ed.

27. Seitz, Dorothee.: *Der Film im Franquismus. Moderne und antimoderne Strömungen im spanischen Film der fünfziger und frühen sechziger Jahre unter Berücksichtigung von Geschlechter-, Klassen- und Rassendifferenz*, 1997, Alfeld/Leine: Coppi-Verlag
28. Sexl, Martin.: *Einführung in die Literaturtheorie*, 2004, Wien: Facultas
29. Schilhab, Matthias.: *Das bekannte und unbekanntes Werk des spanischen Filmregisseurs Luis García Berlanga*, 2002, (Saarbrücken) Berlin: Univ. Diss.
30. Sojo, Kepa, *La posguerra vista por Luís García Berlanga: ¡Bienvenido, Mister Marshall!* , in: De Pablo, Santiago .: *La historia a través del cine: Europa del este y la caída del muro, el franquismo*, 2000, Bilbao: Univ. del País Vasco, S. 57-81.
31. Utrera Macías, Rafael.: *Escritores del 98: de la teoría cinéfila a la práctica cinéfila*, in: Mínguez Arranz, Norberto.: *Literatura española y cine*, 2002, Madrid: Ed. Complutense, S. 131-149.
32. Valle-Inclán, Ramón del.: *Lucas de Bohemia (1924)*, Edición Alonso Zamora Vicente, 1961/ 1996, Madrid: Espasa Calpe
33. Valle-Inclán, Ramón del.: *Karneval der Krieger* (übers. Fritz Vogelgsang), 1980, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
34. Valle-Inclán, Ramón del.: *Martes de carnaval. (Esperpentos)*, 1964, Madrid: Espasa-Calpe
35. Wolfzettel, Friedrich, *Der spanische Roman von der aufklärung bis zur frühen Moderne*, 1999, Basel: Francke
36. Zahligen, Walter: *Das dramatische Werk von Don Ramón María del Valle Inclán*, 1970, Wien: Diss.

Internetquellen:

1. Escobar Arronis, José.: *La mimesis costumbrista*, in: *Romance Quarterly*, núm. 35 (1988), S. 261-270, online im WWW unter:
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00364918789958417427857/p0000001.htm#l_0 (11.11.08).

2. Heredero, Carlos F.: *Del esperpento negro a la astracaná fallera* in: Cabezón García, Luis Alberto.: Rafael Azcona, con perdón, 1997, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, S. 307-328, online im WWW unter: http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Azcona/herederoAzcona.shtml (31.01.10).
3. Ríos Carratalá, Juan A.: *El nuevo costumbrismo de siempre*, in: *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 13 (2004), Madrid, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa ; Universidad Nacional de Educación a Distancia, S. 301-317, online im WWW unter: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01305097533804843978802/014390.pdf?incr=1> (14.09.09)
4. Ríos Carratalá, Juan A.: *El costumbrismo en el cine español*, in: *Insula*, núm. 637 (enero 2000), pp. 23-26, online im WWW unter: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482174228130424198846/020046.pdf?incr=1> (16.11.09).
5. Rubio Cremades, Enrique.: *Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela*, in: *Siglo diecinueve: (Literatura hispánica)*, núm. 1 (1995), Valladolid, Diputación, pp. 7-25, online im WWW unter <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12258305508945940654091/index.htm> (11.11.08).
6. Ríos Carratalá, Juan A.: *Rafael Azcona. De la literatura al cine*, in: Ríos Carratalá, Juan A./ Sanderson John D.: Relaciones entre el cine y la literatura : un lenguaje común : 1º Seminario, 1996, Alicante: Univ.; online im WWW unter: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02582763200247262979079/p0000001.htm#7> (28.02.2009).
7. Sojo Kepa: *La importancia en el guión en Bienvenido Mister Marshall (1952). Aportaciones de Bardem, Berlanga y Mihura*, in: Ríos Carratalá, Juan A./ Sanderson John D.: *Relaciones entre el cine y la literatura : un lenguaje común : 1º Seminario*, 1996, Alicante: Univ.; online im WWW unter:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13593175323571506344424/p0000002.htm> (10.01.10).

Abstract

Luís García Berlanga: Anleihen aus der Literatur

Die Arbeit behandelt das Verhältnis zwischen Literatur und Film. Die Annahme ist, dass sich der Film nach literarischen Mustern orientiert, demnach die Literatur und ihre Funktionen als Vorbild nimmt. Verdeutlicht wird das anhand zweier literarischer Strömungen, nämlich dem *costumbrismo* und dem *esperpento*, zwei typisch spanische Darstellungsweisen in der geschriebenen Literatur und dem Theater, deren Konzepte und Merkmale durch einige spanische Regisseure, unter ihnen Luis García Berlanga, den Weg auf die Leinwand gefunden haben. Die konkreten Filmbeispiele *Bienvenido Mister Marshall* und *El Verdugo* untermauern die grundsätzliche Annahme, dass der (spanische) Film Anleihen aus der (spanischen) Literatur nimmt.

Lebenslauf:

Bojana Nisevic

Geb. Datum: 29.09.1983

Schulische Ausbildung:

1990-1991: Volksschule in Prijedor, Bosnien und Herzegowina

1991-1994: Volksschule in Wien, Neustiftgasse 100, 1070 Wien

1994-2002: BRG 7 (Bundesrealgymnasium), Kandlagasse 39, 1070 Wien

Universitäre Ausbildung:

2002-2010: Studium der Romanistik (Spanisch) an der Universität Wien

Derzeitiger Wohnort: Wien