



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

**Generación Realista-
Das antifranquistische
Oppositionstheater zwischen
„España oficial“ und „España real“**

Verfasserin

Eva Zwirchmayr

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Spanisch

Betreuer:

emer. o. Univ.-Prof. Dr. Georg Kremnitz

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	„La España oficial“- Das „offizielle“ Bild von Spanien	7
2.1	Das Theater unter Franco	10
3	Die Zensur	13
3.1	Zensur unter dem Franco regime	16
3.2	Theaterzensur	23
3.3	Kriterien der Zensur.....	27
4	„La España real“- Geschichtliche Aspekte.....	29
4.1	Die Arbeiterbewegung	34
4.2	Rolle der Universitäten- die Studentenbewegung.....	37
5	Generación Realista.....	41
5.1	Entstehung des Oppositionstheaters.....	41
5.1.1	Die TEUs	43
5.1.2	Die Teatros de Cámara y Ensayo	46
5.2	Problematik der Namensgebung.....	49
5.3	Mitglieder der Generación Realista.....	52
5.3.1	Alfonso Buero Vallejo.....	55
5.3.2	Alfonso Sastre	58
5.3.3	José Martín Recuerda	62
5.3.4	Lauro Olmo.....	64
5.3.5	José María Rodríguez Méndez	67
5.3.6	Carlos Muñiz.....	69
5.3.7	Ricardo Rodríguez Bueda.....	71

6	Tabuthemen	72
7	Zensurumgehungsstrategien.....	76
8	Schlussfolgerung.....	78
9	Resumen y Conclusión	81
10	Anhang.....	89
	Antonio Buero Vallejo.....	89
	Alfonso Sastre	92
	José Martin Recuerda.....	95
	Lauro Olmo	96
	José María Rodríguez Méndez.....	98
	Carlos Muñiz.....	99
	Ricardo Rodríguez Buded	100
11	Bibliographie.....	101
	11.1 Literatur.....	101
	11.2 Internetverzeichnis.....	106
12	Lebenslauf.....	108

1 Einleitung

„Seit Menschgedenken ist Theater Spiegel und Nährboden der Gesellschaft, in der es entsteht. Als Verzerrung, Widerspruch, Infragestellung oder Unterhaltung brachte im Laufe der Kulturgeschichte jede Epoche der westlichen Welt ihr entsprechende Formen und Themen auf die Bühne. (...) Theater und Gesellschaft scheinen untrennbar miteinander verbunden.“(Berger, 1999, S. 1)

Theater und Gesellschaft gehen eine Symbiose ein, die sich dadurch auszeichnet, dass Theater und Gesellschaft sich gegenseitig beeinflussen. Diese Symbiose ist ein stetiger Prozess der Wechselwirkung, da die relevanten Themen aus der Gesellschaft entnommen werden, um ein aktuelles Stück zu erschaffen. Dieses wirkt wiederum auf die Zuschauer, die sich dadurch mit diesen Themen auseinandersetzen. Deshalb ist die Entstehung einer neuen Theatergruppe unweigerlich mit den historischen Hintergründen und den daraus bedingten Veränderungen in der Gesellschaft verbunden.

In der vorliegenden Arbeit möchte ich der Frage auf den Grund gehen, in wie fern die gesellschaftlichen Veränderungen während des diktatorischen System Francos Einfluss auf ein „freies“ kreatives Schaffen im Bereich des Theaters nahmen und unter welchen Bedingungen dies möglich war. Hauptgegenstand der Untersuchung und Grundlage zur Erschließung der Fragestellung ist das „ab Ende der 40er bis weit in die 60er Jahre entstandene antifranquistische Oppositionstheater“¹ der „Generación Realista“.

Der Begriff „Oppositionstheater“ ergibt sich in dieser Arbeit daraus, dass es den Dramaturgen auf Grund ihrer Meinung, die oppositionell zur allgemein gültigen Meinung war, verwehrt wurde ihre Stücke zu inszenieren oder diese, um eine Inszenierung zu ermöglichen, zensiert wurden.

Um die Umstände zu verdeutlichen, die für die Entstehung einer oppositionellen Theaterkultur ausschlaggebend waren steht am Beginn der Arbeit eine

¹ Siehe: Bauer-Funke,2007, s. 11

Zusammenfassung der innerpolitischen und gesellschaftlichen Veränderungen, die nach dem Bürgerkrieg und während der Diktatur Francos gegeben waren.

Zunächst werde ich auf das offizielle Bild Spaniens, „la España oficial“, nach der Machtübernahme General Francos, eingehen. Franco wurde als Retter Spaniens zum Mittelpunkt des neuen diktatorischen Systems, das sich an seinen Werten und Normen orientierte. Mit Hilfe von Propaganda und Zensur wurde eine öffentliche Version von Spanien geschaffen, die das Land als glorreich und geeint darstellte. In diesem öffentlichen Bild wurden negative Meldungen zu den gegebenen Umständen im Land verschwiegen und jegliche Kritik an der Diktatur unterbunden.

Um dieses offizielle Bild zu stärken, wurde auch das Theater zu Propagandazwecken eingesetzt. Deshalb standen nur Stücke auf dem Spielplan der Landestheater, die sich entweder thematisch dem Werte- und Normensystem anpassten oder von Autoren stammten, die sich dem neuen System unterwarfen. Dies führte dazu, dass die realisierbaren Stücke sich auf ein Minimum reduzierten. Um zu gewährleisten, dass nur bestimmte Stücke inszeniert wurden, wurde jedes Stück von der Zensur stark kontrolliert und gegebenenfalls verboten oder durch Streichungen oder Veränderungen an das neue Wertesystem angepasst.

Die durch die Zensur entstandene Beschränkung der Meinungsfreiheit war eines der Hauptthemen des oppositionellen Theaters, weshalb dieser Themenbereich genauer beleuchtet wird. Die Zensur wird in verschiedenen diktatorischen Systemen zur Stabilisierung der Macht eingesetzt, doch ihre Ausführung variiert, weshalb in dieser Themenbereich in dieser Arbeit genauer beleuchtet wird.

Die Zensur wird in verschiedenen diktatorischen Systemen zur Stabilisierung der Macht eingesetzt, doch ihre Ausführung variiert, weshalb hier speziell auf die Zensur und vor allem auf die Theaterzensur in Spanien eingegangen wird. Aufgrund der öffentlichen Präsenz des Theaters griff die Zensur verstärkt in dieses ein, wodurch dessen freie Ausformung unterbunden wurde. Das Theater sollte sich dem Regime unterordnen und es unterstützen, weshalb jedes Stück analysiert und gemäß den Zensurnormen eingestuft wurde. Um jegliche Form von Kritik aus diesem Kulturbereich zu verbannen, wurden fragwürdige Passagen gestrichen oder das Stück gänzlich verboten.

Die Veränderungen, die sich während der Diktatur auf gesellschaftlicher Ebene vollzogen, hatten zur Folge, dass die Diskrepanz zwischen dem öffentlichen Bild und der Realität immer grösser wurde und sich Unmut in der spanische Bevölkerung breit machte.

Durch diesen Unmut kam es in Spanien vermehrt zu Protesten, in denen mehr Freiheiten gefordert wurden. Diese Proteste verbreiteten sich im Laufe der Jahre massiv und prägten die letzten Jahre der Diktatur.

Dieses neuentwickelte kritische Bewusstsein in der Bevölkerung wurde von einer Gruppe von oppositionellen Dramatikern aufgegriffen und in ihren Stücken realistisch verarbeitet, wodurch das Theater das reale Leben der Bevölkerung widerspiegelte. In dieser Gruppe wurden, die Dramatiker Alfonso Sastre, José Martín Recuerda, Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz und Ricardo Rodríguez Buded unter dem Namen „Generación Realista“ zusammengefasst. Auch der Dramatiker Antonio Buero Vallejo wird immer wieder in Zusammenhang mit dieser „Generación Realista“ gebracht, da er durch sein realistisches Stück „Historia de una escalera“, das 1949 inszeniert wurde, als Vorreiter dieser neuen Strömung in Spanien gilt.

Essenziell für die Entstehung der „Generación Realista“ waren, neben den gesellschaftlichen Veränderungen während der 50er und 60er Jahre in Spanien, auch die individuellen Probleme mit der Zensur, die ausschlaggebend dafür waren sich gegen dieses unterdrückende System aufzulehnen. Gerade das Umdenken unter den Studierenden und Professoren, das einen großen Einfluss auf die Dramatiker hatte, da die meisten aus diesem Milieu stammten, forderte und förderte das neue oppositionelle Theater. Durch die TEUs (Teatro Español Universitario) und die Teatros de Cámara y Ensayo bekamen viele von ihnen die Möglichkeit zu inszenieren, da diese freieren Gesetzen unterlagen als die offiziellen Theater. Dennoch hatten alle Mitglieder der „Generación Realista“ mit der Strenge der Zensur zu kämpfen. Des Öfteren wurde den Dramatikern eine Inszenierung verwehrt, da man sie wegen ihrer realistischen Darstellungen und ihrer Themenauswahl als Gegner des Regimes ansah. Durch die Sanktionen und repressiven Maßnahmen, an denen die Dramatiker scheiterten, wurden diese immer systemkritischer.

Wegen der Diskrepanz zwischen dem offiziellen Bild und der dargestellten Version der Dramatiker wurden die von ihnen bearbeiteten Themen tabuisiert. Da Themen, wie der Bürgerkrieg und seine Folgen oder Kritik am Regime, als gefährlich eingestuft wurden, musste von Seiten der Zensur versucht werden, diese zu unterdrücken. Dennoch wurden nicht alle Stücke verboten und somit der Öffentlichkeit entzogen. Durch die Entstehung der TEUs und der Teatros de Cámara y Ensayo, die als nichtprofessionelle Theater mehr Freiheiten besaßen und durch die Verwendung verschiedenster Strategien um die Zensur zu umgehen, ermöglichte den Dramatikern die Realisierung ihrer Stücke.

Ziel dieser Arbeit ist es durch die Einbettung im historischen und soziologischen Kontext herauszufiltern, wie es zur Entstehung einer oppositionellen Theaterkultur kam und wie es den Dramatikern der „Generación Realista“ gelang ihre Stücke trotz widriger Umstände zu inszenieren.

2 „La España oficial“- Das „offizielle“ Bild von Spanien

Nach dem Bürgerkrieg übernimmt Francisco Franco, „el caudillo por gracia de Dios“ (der Führer durch die Gnade Gottes) auf der Seite der Sieger die Macht und wird als „Retter Spaniens“ und „Vater der Nation“ heroisiert. Mit ihm beginnt eine fast 40 jährige Diktatur, die sich vor allem über die Person Francos, er ist „Generalísimo“ (Militär), „Jefe del Estado“ (Politik), „Jefe del partido el Movimiento Nacional“ (Ideologie)², definiert. Er etabliert in kurzer Zeit ein Kontrollsystem auf Basis seiner Vorstellungen ohne starr festgesetzte Ideologie.

„Franco selbst erhob (...) nie den Anspruch, die Ideologie des Regimes verbindlich zu formulieren; er hat sich zu keinem Zeitpunkt auf eine bestimmte Ideologie festlegen lassen, vielmehr einzelne Elemente sehr verschiedener Ideologien abwechselnd für seine Herrschaftszwecke eingesetzt.“(Bernecker, 1997, S. 78)

Das Zusammenspiel der verschiedenen ideologischen Ansätze war ausschlaggebend für die lange Machterhaltung Francos und spiegelte sich auch in der Sprunghaftigkeit der Zensur wieder³. Doch auch wenn man sich nicht an einer einzigen Ideologie orientieren konnte, gab es einen Grundsatz, an den sich jeder Spanier zu halten hatte, und das war der Wille Francos:

„Alle haben sich *einem* Willen zu unterwerfen, und dieser Wille lässt sich seinerseits von der imperialen Tradition, vom faschistischen Totalitarismus und von der katholischen Gnadenlehre leiten.“ (Neuschäfer, 1991, S. 39)

Um sein Moralkonzept, das sich auf die Trinität Gott, Vaterland und Familie stützte und dem sich jeder unterzuordnen hatte, unter das Volk zu bringen, baute Franco nach der Machtübernahme die Propaganda- und Zensurmaschinerie der Falange, die bereits während des Bürgerkriegs als „armas al servicio de la guerra“⁴ genutzt wurde, weiter aus. Damit gewährleistete Franco, dass das spanische Volk, vor allem über die

² Vgl. Varela Iglesias, 2002.s.332

³ Ausführliche Erörterung im Kapitel 3.1. Zensur unter dem Francoregime

⁴ Siehe: Muñoz Cáliz, 2005, http://www.bertamuñoz.es/censura/cap1_1.html 2. Un teatro al servicio del nuevo Estado

Zeitungen, aber auch in anderen Medien (Buch, Theater, Film), „conociera los frutos de la Victoria manifestados en los planes de reconstrucción económica, en la solidez de las nuevas instituciones políticas o en la recuperación de la tradición católica.“(Martín de la Guardia, 2008, S. 31)

Aber nicht nur die Früchte des Sieges galt es hochzuhalten, sondern ein Hauptaugenmerk wurde darauf gelegt, dass die Zeitungen ein einheitliches und gesundes Spanien darstellen sollten.

„La principal obsesión de las autoridades era mostrar un país en orden, y además alimentado, trabajando y feliz. Cuando no podían presentar esa estampa, los servicios de vigilancia de la Prensa se encargaban de que los periódicos la dibujaran.“(Sinova, 1989, S. 246)

Das Hauptaugenmerk wurde auf die wiederhergestellte Ordnung und auf den damit einhergehende Aufbau der Gewährleistung der Befriedigung der essentiellen Themen des Lebens, wie Nahrung, Arbeit und Wohlstand, wie auch auf ein wieder geeintes Spanien gelegt. Diese wurden nach dem Bürgerkrieg Basisthemen der Propaganda, um damit den Mythos des Friedens zu schaffen und mit dem Leitsatz „España una, grande, libre“ (Spanien geeint, groß und frei) immer wieder zu betonen.

Obwohl in der Öffentlichkeit von einem wieder geeinten Spanien die Rede war, bleibt Spanien ein in zwei Lager „ las dos Españas“ gespaltenes Land, die Rechten und Militärs auf der Seite der Sieger „los vencedores“, und die Linken, im allgemeinen „los Rojos“ genannten auf der Seite der Besiegten „los vencidos“.

“La guerra de España no es una cosa artificial: es la coronación de un proceso histórico, es la lucha de la Patria con la antipatria, de la unidad con la secesión, de la moral con el crimen, del espíritu contra el materialismo, y no tiene otra solución que el triunfo de los principios puros y eternos sobre los bastardos y antiespañoles.” (Franco, 27. August 1938)⁵

In dem oben angeführten Zitat von General Francisco Franco Bahamonde, spricht er von diesen zwei Seiten des Bürgerkrieges und ordnet jeder Substantive zu: die eine

⁵ Zitat: O’Leary, Catherine. (February 2004).s.2

Seite, die Siegerseite, der er zugehörig ist, setzt er gleich mit „la patria“ (das Vaterland), „la unidad“ (die Einheit), „la moral“ (die Moral) und „el espíritu“ (die Seele, der Geist, es könnte auch der Glaube gemeint sein, da er „el espíritu“ dem Materialismus gegenüber stellt) und übertitelt diese mit „los principios puros y eternos“ (die reinen und ewigen Prinzipien) auf die andere Seite stellt er „la antipatria“ (Gegner des Vaterlandes), „la secesión“ (die Spaltung), „el crimen“ (das Verbrechen) und „el materialismo“ (der Materialismus), des weiteren bezeichnet er die Anderen als „bastardos y antiespañoles“ (Bastarde und Gegner Spaniens).

Diese Spaltung und Konnotation Francos der Regimetreuen, die sich seinem Willen unterwarfen, und der Linken, die er auch als „anti-españoles“ (Gegner Spaniens) bezeichnete und mit den Kommunisten gleichsetzte, blieb während der gesamten Diktatur erhalten. Die Kommunisten wurden als absolutes Gegenteil des franquistischen Systems beschrieben und somit zum Feindbild stilisiert.

„(...)el comunismo(...) era para España la negación de todos los principios que sostenían la propia civilización católica, la destrucción de un orden económico logrado por la aportación y sacrificio de generaciones durante los siglos, la negación de la patria en su sentido de dimensión histórica y la mayor estafa en lo social.“(Sevillano, 2010, S. 306)

Auch der Spanische Bürgerkrieg wurde von Seiten der Franquisten als Kampf gegen den Kommunismus propagiert und als „glorioso alzamiento ("heilige Erhebung)“ bezeichnet und die auf ihrer Seite im Bürgerkrieg Gefallenen „wurden nach dem Krieg als "Gefallene für Gott und für Spanien" als Märtyrer glorifiziert.“⁶

Basierend auf diesem Märtyrertum und durch die Hervorhebung der Sonnenseiten des Regimes, die zumeist nicht der Realität entsprachen, wurde eine Scheinwelt erschaffen, in der Franco als zentrale Figur fungierte und die sich auf drei Themen stützte: Gott, Vaterland und Familie.

„Den Bestand dieser Trinität im Kopf seiner Untertanen vor den teuflischen Versuchungen des Freidenkertums und vor den Zweifeln der kritischen

⁶Siehe: <http://www.bpb.de/apuz/32544/der-oeffentliche-umgang-mit-der-franco-diktatur?p=all>

Vernunft zu schützen, ist jetzt die vornehmste Aufgabe des Staates und seines Caudillo.“ (Neuschäfer, 1997, S. 372)

Diese Scheinwelt galt es mit Hilfe der Presse zu stärken. Zu diesem Zwecke wurde der Presseapparat reglementiert und kontrolliert, und jeder Journalist musste am Ende seiner Ausbildung folgenden Schwur ablegen:

„Juro ante Dios, por España y su Caudillo, servir a la Unidad, a la Grandeza y a la Libertad de la Patria con fidelidad íntegra y total a los principios del Estado Nacional Sindicalista, sin permitir jamás que la falsedad, la insidia o la ambición tuerzan mi pluma en la labor diaria.“(Gubern, 1981, S. 30)

Ein weiteres Mittel, um die Scheinwelt aufrecht zu erhalten und zu schützen, war die Zensur. Um dies zu gewährleisten galt im Allgemeinen, und dies war auch die wichtigste Aufgabe des staatlich gelenkten Zensurapparates: „Liberale, vor allem linke Abweichungen sind zu unterdrücken; was den Einheitswillen stärkt, ist zu ermutigen“⁷.

2.1 Das Theater unter Franco

Neben den Zeitungen, sollte auch das Theater das Regime und die Moralvorstellungen Francos unterstützen. Die Franquisten „(...) entienden el teatro como una herramienta más de propaganda política y desde el primer momento intentarán someterlo a su servicio.“ (Muñoz Cáliz, 2005)⁸

Zu Beginn der Diktatur gab es noch keine neuen Theaterstücke, die zu Propagandazwecken von Nutzen gewesen wären, weshalb auf Stücke von Autoren zurückgegriffen wurde, die sich schon vor und während des Bürgerkrieges zur rechten Seite bekannten, wie zum Beispiel Jacinto Benavente und Joaquín Álvarez Quintero.⁹

⁷ Neuschäfer, 1991, S.40

⁸ http://www.bertamuñoz.es/censura/cap1_1.html 2. Un teatro al servicio del nuevo Estado

⁹Vgl: http://www.bertamuñoz.es/censura/cap1_2.html 2. El teatro del primer franquismo hier findet man noch weitere Namen von Autoren, die die Falangisten unterstützten

“El teatro puede y hoy debe ser principalmente el arte que enfrente al hombre con sus propias pasiones, para orientar su modo de reaccionar ante ellas y contribuir así —imperceptible, pero fundamentalmente— a la formación de una moral y de un estilo que penetre hasta lo más profundo de la vida íntima de nuestro pueblo. “(Guillermo de Reyna (censor de teatro))(Muñoz Cáliz, 2005)¹⁰

Wie man dem Zitat von Guillermo de Reyna entnehmen kann, gab es die konkrete Vorstellung, dass das Theater unter Franco dazu dienen sollte, den Menschen die richtigen Verhaltensweisen aufzuzeigen und damit die Moral des Volkes zu formen.

Doch das Theater sollte nicht nur die ideologischen Aspekte übermitteln, sondern sollte auch eine willkommene Abwechslung von den Folgen des Bürgerkrieges für die Reichen und Bürgerlichen, aus denen sich zu jener Zeit das Theaterpublikum überwiegend zusammensetzte, sein, weshalb vor allem das Sainete¹¹, das leichte „teatro de evasión“ (Boulevardtheater), das „teatro de humor“ oder klassische und regimekonforme Stücke, auf dem Programm standen.

Durch das Teatro Nacional de la Falange kam es zur Aufwertung des klassischen Theaters, das sich vor allem aus Stücken des Siglo de Oro zusammensetzte, die „acorde con la mitificación del pasado imperial“¹² waren. Im humoristischen Sektor profilierten sich Miguel Mihura und Enrique Jardiel Poncela mit ihren Stücken, doch auch sie hatten Probleme mit der Zensur und mussten Kürzungen in Kauf nehmen.

„La falta de referencias políticas en estos textos contribuyó a que fueran mejor tolerados, aunque también sufrieron algunos cortes, de contenido levemente erótico, de frases hechas con alusiones religiosas, e igualmente

¹⁰ http://www.bertamuñoz.es/censura/cap1_2.html 1. La censura teatral

¹¹ Sainete: “Das *sainete* ist, (...), nichts anderes als ein dramatisierter *artículo de costumbres*. In ihm wird spanischer Alltag- hauptstädtischer sowohl wie auch provinzieller- in ebenso deftiger wie witziger Sprache karikiert, wobei es in den oft nur ganz kurzen, sketchartigen Stücken besonders auf die Lebhaftigkeit der Dialoge ankommt. Dabei spielen dialektale und berufsspezifische Eigenheiten der Sprecher eine große Rolle.“(Neuschäfer, Spanische Literaturgeschichte, 1997, S. 299)

¹² http://www.bertamuñoz.es/censura/cap1_1.html 2. Un teatro al servicio del nuevo Estado

hay tachaduras que afectan al plano moral o que aluden al destino, de acuerdo con el trasfondo fatalista de este teatro.”(Muñoz Cáliz, 2005)¹³

Obwohl sie keine politische Kritik äußerten, gab es dennoch Passagen in ihren Stücken, die für das neue Werte- und Moralsystem teilweise als nicht angebracht eingestuft wurden. In diesen Fällen griff die Zensur mit Streichungen eben dieser ein, um ein moralisch vertretbares Stück daraus zu machen, auch wenn die Qualität darunter leiden musste.

„En su propósito de subordinar el arte escénico a los intereses del régimen dictatorial, (...) intentarán fomentar un teatro propagandístico, lo que dará lugar tanto a textos teóricos como a obras dramáticas.”(Muñoz Cáliz, 2005)¹⁴

Obwohl das Theater sich kurzfristig auf das Boulevardtheater beschränkte, stand das neue Wertesystem immer im Vordergrund. Deshalb entstand in weiterer Folge neben der leichten Kost auch „ ein ernsteres >National-Theater<, das die Zuschauer mit konstruierten Problemen und Gewissenskonflikten konfrontierte, die stets im Sinne der herrschenden Moral und der offiziellen Politik aufgelöst wurden.“¹⁵

Gleichzeitig zu der Erschaffung einer neuen Theaterwelt, wurde die bereits bestehende nach der Machtübernahme Francos kontrolliert und im Falle einer Diskrepanz der Autoren oder deren Stücke mit dem Regime diskreditiert. Diese Diskreditierung zog Konsequenzen, wie Demütigung, Verfolgung, Exil oder auch Tod, nach sich.

„Vom Ende der dreißiger bis zum Ende der vierziger Jahre wirkte sich der Verlust einer ganzen Generation von Autoren in der Tat wie eine kulturelle Amputation aus: Verschwinden durch Ermordung, durch den Tod auf der

¹³ http://www.bertamuñoz.es/censura/cap1_2.html3. La censura interna: Jardiel Poncela y el teatro de humor

¹⁴ http://www.bertamuñoz.es/censura/cap1_2.html3. La censura interna: Jardiel Poncela y el teatro de humor

¹⁵ Neuschäfer, 1997, S. 380

Flucht oder infolge der Flucht, oder auch einfach durch die Abwanderung ins schwierige Exil.“ (Neuschäfer, 1991, S. 1-2)

In diesem Sinne verarmte die Theaterwelt nach dem Bürgerkrieg, da das pronationale Theater auf regimekonforme Themen und Morallehren reduziert wurde und Werke von Autoren, die vor und während des Bürgerkrieges eine republikanische Meinung vertraten, wie Gabriel García Lorca († 1936), Antonio Machado († 1939), Miguel de Unamuno († 1936), die während des Bürgerkrieges zu Tode kamen, und Ramón Valle-Inclán († 1936) oder wie Max Aub, Rafael Alberti, Alejandro Casona und Jacinto Grau, die ins Exil flüchteten, als gegen das Regime eingestuft und strengstens verboten wurden.

3 Die Zensur

Der Begriff Zensur „bezeichnet die (...) (politische) Kontrolle öffentlich geäußerter Meinungen (in Presse, Funk und Fernsehen, aber auch im Bereich der Literatur, Kunst etc.)“¹⁶, durch diese Kontrolle werden die nicht zulässigen Meinungen eliminiert, dadurch eine neue ideologisch geprägte Meinung kreiert und als die einzig Wahre etabliert. Deshalb ist die Zensur zu einem essentiellen Werkzeug von totalitären Systemen geworden, das dazu dient, das Volk zu kontrollieren und die Machtposition der Herrschenden zu stabilisieren.

„Die Zensur ist ein wesentlicher Bestandteil der Unterdrückungsmechanismen autoritärer Regime. Daher gehört die Etablierung eines effizienten Zensur- und Kontrollsystems stets zu den ersten Maßnahmen, die eine diktatorische Regierung ergreift, um ihre Machtposition abzusichern“ (Bernhard, 2001, S. 65)

Auch wenn die Zensur zumeist demselben Zweck dient, so ist dennoch zu beachten, dass diese in jedem diktatorischen System anders reglementiert und umgesetzt wird,

¹⁶ <http://www.bpb.de/wissen/KZM09M>, Quelle: Schubert, Klaus/Martina Klein: Das Politiklexikon. 5., aktual. Aufl. Bonn: Dietz 2011.

wodurch sich eine Definition des Wortes Zensur nur auf die ihnen gemeine Grundlage der Meinungsbildung bezieht und nicht auf deren Ausführung.

In weiterer Folge entsteht durch ein Zusammenspiel von Propaganda, welche die gewünschte Meinung kreiert, und Zensur, die verbotenes Gedankengut unterdrückt, ein neues Wertsystem, an dem sich die Menschen orientieren und das sie selbst in ihr Leben einbinden. So kommt es einerseits zur Autozensur, andererseits aber auch zu einer Zensur der Bevölkerung.

„(...)Cuando la Sociedad estima que algo es inaceptable, lo rechaza, ejerce alguna represalia sobre el que lo representa propone, y cada persona tiene que contar con ello“ (Beneyto, 1975, S. 66)

Demnach ist man im Bereich der Schriftlichkeit der Zensurbehörde ausgesetzt und im Alltag dem Denunziantentum der Mitbürger, die mündliche Äußerungen kontrollieren und gegebenenfalls ablehnen und melden.

Gubern unterstreicht dies mit der These, dass die Zensur vor allem eine Beschneidung der Informations- und Meinungsfreiheit mit dem Hauptaugenmerk auf die überlieferten Botschaften ist.¹⁷ Demnach handelt es sich bei der Zensur eher um eine linguistische Beschränkung, die dem Zweck dient, das staatliche Monopol und die öffentliche Ordnung aufrechtzuerhalten.

Im Gegensatz dazu definiert Antonio Buero Vallejo die Zensur als ein klassenorientiertes System, das nur den Privilegierten dient:

„(...) la censura se justifica invocando el bien general y la necesidad de defender la ley, el orden y la moralidad pública o privada; pero defiende, de hecho, intereses o privilegios de las clases dominantes y las estructuras sociales, políticas e ideológicas por ellas mantenidas“ (Beneyto, 1975, S. 66)

Fasst man nun beide Thesen zusammen, wird Zensur vor allem an linguistischen Produkten, sei es nun ein geschriebener Text oder das gesprochene Wort, angewandt,

¹⁷ Vgl. Gubern, 1981, s.8

wobei der Grad der Härte je nach öffentlichem Zugang und Auflage variiert, und dient den Privilegierten oder den Machthabenden dazu ihre Ideologie zu bestärken.

Doch ein Staat, der sich eines Zensursystems bedient, zeichnet ein anderes Bild der Zensur und legitimiert die Einführung eines Zensurapparates mit der Begründung, dass das Wohl der Bevölkerung, das sich nach Meinung des staatlichen Monopols in Gefahr befindet, im Vordergrund steht. Demnach steht die Zensur im Dienste des Volkes. Diese Legitimierung ist nicht nur innenpolitisch, zur Beschwichtigung des Volkes und der Opposition, von Nöten, sondern auch außenpolitisch, da bereits 1948 von den Vereinten Nationen im Artikel 19 der Menschenrechtskonvention die freie Meinungsäußerung wie folgt festgelegt wurde:

"Todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y expresión; este derecho incluye el de no ser molestado a causa de sus opiniones, el de investigar y de recibir informaciones y opiniones, y el de difundirlas, sin limitación de fronteras, por cualquier medio de expresión."(Gubern, 1981, S. 8)¹⁸

Somit wurde das Recht eines jeden Individuums auf freie Meinungsäußerung verpflichtend für jeden Mitgliedsstaat der Vereinten Nationen und ein konstitutives Element einer freien Demokratie.

Ein Staat, der den Vereinten Nationen beitreten möchte, wird seitdem auch dahingehend beleuchtet, ob Meinungs- und Informationsfreiheit möglich ist. Mit diesem Hintergrund ist es interessant, dass Spanien auf Grund politischer Interessen bereits 1955 beitreten konnte, obwohl die Repression durch die Zensur erst 1978 endete und jeder Verstoß gegen jene Gesetzesgrundlage strafrechtliche Konsequenzen mit sich brachte, wie Bußgeld, Exil, Gefängnis und manchmal auch die Todeszelle.

¹⁸ Dt. Übersetzung von <http://www.un.org/depts/german/grunddok/ar217a3.html>: „Jeder hat das Recht auf Meinungsfreiheit und freie Meinungsäußerung; dieses Recht schließt die Freiheit ein, Meinungen ungehindert anzuhängen sowie über Medien jeder Art und ohne Rücksicht auf Grenzen Informationen und Gedankengut zu suchen, zu empfangen und zu verbreiten.“

3.1 Zensur unter dem Franco-Regime

„Die Zensur war seit 1939 - in der «nationalen Zone» schon seit 1936 - und bis über Francos Tod hinaus, (...), so allgegenwärtig, und ihr Ratschluß war so unerforschlich, daß kein Autor- egal ob von Buchpublikationen, Theaterstücken oder Filmen -, auch kein Journalist, sich ihrer Kontrolle entziehen konnte.“ (Neuschäfer, 1991, S. 38)

Die Zensur wurde in Spanien bereits von José Antonio Primo de Rivera, dem Chef der Falange initiiert und durch die Gesetzesgrundlage von 1937 im Artikel 5 von der Junta Técnica festgelegt:

„Las comisiones depuradoras, a la vista de los anteriores índices o ficheros, ordenarán la retirada de los mismos, de libros, folletos, revistas, publicaciones, grabados o impresos que contengan en su texto láminas o estampas con exposición de ideas disolventes, conceptos inmorales, propaganda de doctrinas marxistas y todo cuanto signifique falta de respeto a la dignidad de nuestro glorioso Ejército, atentados a la unidad de la Patria, menosprecio de la Religión Católica y de cuanto se oponga al significado y fines de nuestra Gran Cruzada Nacional.“ (Gubern, 1981, S. 23)

Bereits in diesem Artikel sind Merkmale des Franquismus zu erkennen, da schon unter José Antonio Primo de Rivera jegliche kritische Äußerung über das Militär, das Vaterland und die katholische Kirche unterbunden wurde. Auch ist von „zerstörerischen Ideen“ und „unmoralischen Konzepten“ die Rede, die nicht genauer definiert wurden und daher eine subjektive Auslegung ermöglichten.

Franco hatte diese bereits bestehende Zensurgrundlage nach der Machtergreifung übernommen und weiter ausgebaut. Die Zensur bestand über den Tod Francos 1975 hinaus, da sie erst durch die Verfassung 1978 außer Kraft gesetzt wurde.

Beim Ausbau der Zensur- und Propagandamaschinerie orientierte sich Spanien an den anderen diktatorischen Systemen dieser Zeit, Italien und vor allem Deutschland. Das Hitler-Deutschland hatte im Bereich der Propaganda und der Zensur eine gewisse Vorbildwirkung durch das von Goebbels geführte Propagandaministerium.

Dieses durchstrukturierte Zensursystem regte zur Nachahmung an, doch gelang die Umsetzung in Spanien nicht mit derselben Präzision, wodurch

„(...)der zunächst angestrebte >deutsche< Perfektionismus bald nach 45, spätestens zu Beginn der 50er Jahre, in eine immer flexibler, freilich auch willkürlicher und komplizierter werdenden Kasuistik überging, die sich einerseits zwar jeder Berechnung entzog, die andererseits aber auch Chancen bot, die Zensur(...) listig zu umgehen oder zu unterlaufen.“(Neuschäfer, 1997, S. 373)

Diese Kasuistik entstand nicht nur durch die flexiblen Interpretationen der Gesetzesgrundlage, sondern einerseits durch die Willkür des ausführenden Zensors, und andererseits durch den Umstand, dass die Zuständigkeit für den gesamten Apparat in den ersten Jahren von einem Ministerium zum anderen wechselte.

„Die Zensur unterstand zunächst (1939-41) dem Innenministerium, dann (1942-45) der Vicesecretaría de Educación Popular der Falange, später (1946- 51) dem Erziehungsministerium und schließlich (ab 1951) dem neugeschaffenen Ministerium für Information und Tourismus (MIT), also der Propagandazentrale(...)(Neuschäfer, 1991, S. 41)

Dieser ständige Wechsel zwischen den Ministerien, war kein Zeichen von Irrelevanz, sondern zeigt eher die innerparteilichen und politischen Veränderungen auf, denn der Zensurapparat war ein wichtiger Bestandteil der Diktatur Francos, um das bereits vorgestellte Bild Spaniens und deren Unterstützer zu stärken.

„Die Wahrung der Interessen der an Francos Machtergreifung beteiligten Machtelite- die Land- und Finanzoligarchie, die katholische Kirche und die rechtsgerichteten Kreise im Militär- bestimmt demnach die Kommunikationspolitik des Regimes, die (...) einerseits auf der Förderung der Propaganda und der ‚cultura oficial‘ und andererseits auf der Überwachung und Einschränkung der Meinungs- und Informationsfreiheit basiert.“(Bauer-Funke, 2007, S. 87)

In Folge dieser Kommunikationspolitik wurde jegliche Art von Meinungsäußerung unter Beobachtung gestellt, somit wurde nicht konformes Gedankengut durch gesetzliche Folgen im Keim erstickt und hatte keine Möglichkeit an die Öffentlichkeit zu kommen. Deshalb war "(...) die franquistische Zensur nicht zuletzt darauf bedacht gewesen, einen Deich gegen die Überflutung mit ausländischen Irrlehren zu errichten: gegen die Zügellosigkeit der westlichen Demokratien, vor allem aber gegen den Ungeist der marxistischen Sowjetunion."¹⁹

Doch nicht nur Informationen aus dem Ausland galt es zu unterdrücken, auch Informationen aus dem eigenen Land, die Bezug nahmen auf die wirtschaftliche Lage oder andere Notlagen Spaniens, denen die Bevölkerung gerade in den ersten Jahren nach dem Bürgerkrieg ausgesetzt war, und auch Nachrichten über Demonstrationen, wurden verfälscht oder verschwiegen um das Bild des gesunden Spaniens zu forcieren.

"Lo que la censura quiere es evitar que por la satisfacción de la minoría, la gran mayoría sufra y se queje (...). La censura es indispensable, si queremos que España no se desvertebre." (Martín de la Guardia, 2008, S. 84)

Um das Allgemeinwohl durch die Zensur zu gewährleisten, wurde bereits am 22. April 1938 das erste Ley de la Prensa verabschiedet, in dessen ersten beiden Artikeln die Funktion der Zensur festgelegt wurde:

„Artículo 1.º Incumbe al Estado la organización, vigilancia y control de la institución nacional de la Prensa periodística. En este sentido compete al Ministro encargado del Servicio Nacional de Prensa la facultad ordenadora de la misma.

Artículo 2.º En el ejercicio de la función expresada corresponde al Estado: Primero. La regulación del número y extensión de las publicaciones periódicas. Segundo. La intervención en la designación del personal directivo. Tercero. La reglamentación de la profesión de periodista. Cuarto. La vigilancia de la actividad de la Prensa. Quinto. La censura mientras no se

¹⁹Siehe: Neuschäfer, 1991, s.41

disponga su supresión. Sexto. Cuantas facultades se deduzcan del precepto contenido en el artículo primero de esta Ley.”²⁰

Dieses Pressegesetz unterwarf nicht nur die Presse, sondern auch alle anderen Publikationen dem Ministerium. Dies untermauerte die neue Kommunikationspolitik, die 1938 Serrano Suñer unterlag, dem späteren Leiter des Innenministeriums. Mit dem Ley de Prensa wurde auch die Vorzensur von allem Schriftlichem eingeführt.

„Obligatoriedad de presentar a la previa Censura todos los escritos destinados a ser publicados, radiados o televisados. Censura previa a todos los espectáculos, incluyendo los textos, el vestuario y los gestos de los actores. Censura previa y mutilación de las películas nacionales y extranjeras.”(Bayo, 1998, S. 42)

Das Zensursystem wurde in die drei Bereiche, Buchwesen, Theater/Kino und Presse eingeteilt, die je nach Breite ihrer Öffentlichkeit mit strengeren Auflagen und Kontrollen zu rechnen hatten. Demnach wurden Presse und Theater/Kino am stärksten in ihrer Freiheit beschnitten, da sich der Konsum von Büchern zu jener Zeit auf einen begrenzten Teil der Bevölkerung (vor allem Privilegierte und Intellektuelle) beschränkte.

Auch Werke von Autoren, die auf Grund ihrer Meinungen oder politischen Einstellungen bereits als gefährlich eingestuft waren, wurden einer schärferen Kontrolle unterzogen und selbst wenn nicht zensiert werden musste, wurde zumindest die Vermarktung erschwert oder gänzlich unterbunden.

“Cuando se trata de autores cuyos nombres sean conocidamente contrarios a los principios del Movimiento que la aparición de sus obras en el mercado produzca escándalo o confusión, aunque se trate de libros que no tengan nada censurable, deben condicionarse a la observancia del más absoluto recato prohibiendo su exhibición en escaparate y puestos de libros, y su

²⁰ Boletín Oficial del Estado, Número 550, 24 de abril de 1938

propaganda publicitaria.”(Oficio de la Subsecretaría de 12 de noviembre de 1938)²¹

Auch wenn sich die Gesetzeslage zwischen 1938- 66 nicht änderte, kam es auf den zuständigen Minister und die obersten Zensoren an, wie genau diese umgesetzt wurde. Die Prioritäten der Zensur und deren Umsetzung wurden an die Obersten angepasst ohne die Gesetzesgrundlage zu verändern. Da das spanische Oppositionstheater erst Anfang der 50 Jahre aufkeimte, sind vor allem die Amtszeiten von Gabriel Arias- Salgado (1951-62) und von Manuel Fraga Iribarne (1962-1969) relevant.

Gabriel Arias Salgado war der erste Minister des Ministerio de Información y Turismo und nahm eine „ultrakonservative und erkatholische Haltung“²² ein. Dadurch orientierte sich die Zensur, während seiner Amtszeit, an den katholischen Moralvorstellungen, wodurch auch sexuelle Anspielungen unter ihm strenger geahndet wurden. Stark von den verschärften Zensurmaßnahmen betroffen waren die meisten Werke der „Generación de 98“, da diese als antiklerikal eingestuft und somit strengstens verboten wurden.

„Der oberste Zensor, der erkatholische Gabriel Arias- Salgado, geht auf kulturellem Gebiet mit größter Härte gegen literarische Werke und oppositionelle Strömungen vor, die sich gegen die propagandistische und triumphalistische ‚cultura oficial‘ formieren.“(Bauer-Funke, 2007, S. 63)

Durch sein hartes Durchgreifen im kulturellen Bereich kam es zu Protesten von Seiten verschiedener Instanzen. So formulierten Cineasten und Theaterschaffende während ihres „Coloquios sobre problemas actuales del teatro en España“ 1955 in Santander die „Conclusiones de Santander“, in dem sie sich öffentlich gegen die Zensur aussprachen. Die „Sociedad General de Autores de España“ verfasste 1956 ein Protestschreiben in dem sie ihre Kritik äußerte, das sie auch an Arias Salgado sandte.²³ Auch der Erziehungsminister Joaquin Ruiz Giménez und der Funktionär der

²¹ http://www.represura.es/represura_5_junio_2008_articulo1.html

²² Bauer Funke, 2007, s.92

²³ Vgl. Bauer-Funke, 2007, s. 94

„Dirección General de Cinematografía y Teatro“ José María García Escudero gehörten zu den Kritikern seiner streng katholisch geprägten Ausführung der Zensur.

„(...) la política de Arias-Salgado se caracterizó por el dirigismo más absoluto (censura previa, consignas a la prensa, directores nombrados a dedo) y por la organización burocrática que llevó a cabo de la censura.“(Muñoz Cáliz, 2005)

Zur selben Zeit öffnete sich Spanien dem Ausland und dem Tourismus, was Veränderungen im gesellschaftlichen und kulturellen Bereich zur Folge hatte, die sich kaum mit der Zensurpolitik von Arias Salgado deckten. Dies und die Protestwelle waren ausschlaggebend dafür, dass er 1962 durch den Minister Manuel Fraga Iribarne ersetzt wurde.

„Fraga Iribarne bemüht sich von Beginn seiner Amtszeit an, eine tolerante und liberale Kulturpolitik im Sinne der Öffnung des Regimes zu betreiben(...)“ (Bauer-Funke, 2007, S. 95-96)

Während seiner Amtszeit kam es zu Veränderungen des bestehenden Systems, die in der Änderung in der Gesetzgebung ihren Höhepunkt fand und 1966 ein neues „Ley de Prensa e Imprenta“ erlassen wurde. Dieses legte im ersten Artikel einige Freiheiten, wie zum Beispiel die Meinungsfreiheit, fest, doch sie wurden im zweiten Artikel genauer definiert und wieder eingeschränkt.

„La libertad de expresión y el derecho a la difusión de informaciones, reconocido en el artículo 1.º, no tendrán más limitaciones que las impuestas por las leyes. Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás leyes fundamentales, las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales, y la

salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar.”(Gubern, 1981, S. 185)

Trotz der nach außen hin wie eine Lockerung der Sanktionen wirkenden Veränderungen, die im Ausland den Anschein erwecken sollten, dass sich Spanien in einem Liberalisierungsprozess befände, blieb die Zensur ein strenges Kontrollorgan. Zu diesem Zweck wurden auch Theaterstücke aus dem Ausland zugelassen.

“También se autorizan algunos textos de autores extranjeros de signo claramente izquierdista, hasta entonces vetados en la escena española, como Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre o Peter Weiss. (...) Estos estrenos constituyen, en cierto modo, una muestra de la supuesta “liberalidad” del régimen de cara al exterior.” (Muñoz Cáliz, 2008, S. 32)

Obwohl die Präventivzensur mit Ausnahme der Bereiche Film und Theater abgeschafft worden war, hatten Journalisten und Autoren mit anderen Einschränkungen und Konsequenzen zu rechnen.

„(...) die Sanktionen gegen schon gedruckte Erzeugnisse sind hart genug, wenn Journalisten gelegentlich bis zu einem halben Jahr Berufsausübungsverbot erhalten oder ganze Auflagen konfisziert werden wie im Mai 1968, wo drei Revuen und drei Zeitungen davon betroffen waren und zum Teil schweren finanziellen Schaden erlitten.“(Beyme, 1971, S. 105)

Eine wesentliche Veränderung in der Zensur stellte die Möglichkeit auf Einspruch dar. Jeder konnte die Urteile anzweifeln und dadurch manches Mal eine Erlaubnis erwirken.

Neben den oberen Ministern, welche die Ausführung der Zensur prägten, kam es immer auf den einzelnen Zensor oder Lektor an, der sich zu Beginn der Diktatur nur an den ideologischen, später aber an umfassenderen Kriterien orientieren musste. Um diese Anforderungen zu erfüllen, wurden des Öfteren Lehrer, Schriftsteller und Professoren für den Beruf des Zensors ausgewählt, die diesen neben ihrer Hauptbeschäftigung ausübten.

“Im übrigen war der einzelne Zensor kein mächtiger Mann, und er übte das Zensieren in der Regel auch nicht als Hauptberuf, schon gar nicht als prestigeträchtigen aus. Vielmehr arbeiteten die Zensoren meist im Nebenberuf, im für das damalige Spanien typischen <pluriempleo> (der Mehrfachbeschäftigung), und sie wurden auch nicht üppig bezahlt. Der einzelne Zensor war nur ein Rädchen in der großen Kontrollmaschinerie.“(Neuschäfer, 1991, S. 44)

3.2 Theaterzensur

Wie im vorigen Kapitel angeführt, gehörte das Theater zu den strenger kontrollierten Bereichen des schriftlichen kreativen Schaffens. Aufgrund des direkten Kontaktes mit dem Publikum, kam es zu Überschneidungen im Bereich der Theater- und Filmzensur²⁴, weshalb beide in den Zuständigkeitsbereich der Dirección General de Cinematografía y Teatro fielen.

“Es comprensible (...) que cualquier régimen dictatorial, (...) se muestre más intransigente y temible frente al teatro, frente al “cine” y frente a la prensa, porque esos tres capítulos pertenecen a la esfera de la cultura popular y pueden ser transformados en medios de propaganda de aquello que conviene propagar a quienes ejercen el poder”(Muñoz Cáliz, 2006, S. XXXIII)

Nach der bereits erwähnten Theorie von Gubern steht das Theater aufgrund seiner speziellen Kommunikationssituation unter besonderer Beobachtung der Zensur und „el ejercicio de la censura sobre ellas se efectúa en virtud de su condición de comunicación pública, es decir, en su calidad de mensaje dirigido a un destinatario (el público).“²⁵ Demnach rückte die Botschaft eines Stückes in den Vordergrund und wurde nicht nur streng kontrolliert, sondern galt als fundamentaler Aspekt, weshalb es häufig zu Textänderungen und Streichungen kam. Diese Änderungen wurden zumeist während der Vorzensur vorgenommen, die auch feststellte, welche Stücke erlaubt und welche verboten waren.

²⁴ Vgl Härtinger, 1997, s.11

²⁵ Siehe: Gubern, 1981, s.9

“Die durch eine Vor- und Nachzensur bestens funktionierenden staatlichen Kontrollmechanismen sorgten ihrerseits dafür, daß keine Stücke auf den Spielplan kamen, die gegen die Kirche, Staat und öffentliche Moral verstießen.“ (Floeck, 1997, S. 14)

Für die Präventivzensur musste jedes Stück, bevor es inszeniert werden konnte, in zweifacher Ausführung, mit dem Programmheft und angemessener zeitlicher Distanz eingereicht werden. Dies bedeutete, dass sowohl das Aufführungsdatum als auch die Darsteller bereits feststehen mussten, wodurch es bei kritischen Stücken zumeist schon an der Finanzierung scheiterte.

“Los empresarios tenían la obligación de presentar previamente y con la suficiente antelación las hojas de censura de las obras que componían el repertorio de las compañías teatrales.”(Abellán, 1980, S. 31)

Der Zensor hatte das Stück dann zu begutachten. Bei nicht eindeutigen Fällen konnte auch ein Gremium einberufen werden, dass dann darüber abstimmte. Das Stück wurde danach gemäß den 6 Urteilen des „Departamento de Teatro“ klassifiziert.

- “ 1. Aprobadas. (...)
2. Aprobadas con tachaduras. (...)
3. Aprobadas a reserva del ensayo general. (...)
4. Aprobadas por un número limitado de representaciones, par ciertas Capitales o para las funciones de noche.(...)
5. Autorizadas para menores de 14 años.(...)
6. Prohibidas.(...)”(Abellán, 1980, S. 261-262)

Anhand dieser 6 Urteile wurden die weiteren Aufgaben der Zensoren festgelegt. Bei „obras aprobadas“, wurde die Erlaubnis jedoch nur für erwachsenes Publikum erteilt. In diesem Fall hatte der Zensor lediglich dafür zu sorgen, dass das Stück in seiner eingereichten Fassung inszeniert wurde. Anders bei „obras con tachaduras“. Da das Stück nur mit Streichungen erlaubt war, musste beurteilt werden, ob diese auch eingehalten wurden. Bei Stücken, die „ aprobadas a reserva del ensayo general“

waren, verschob sich die endgültige Erlaubnis auf die Generalprobe, bei der das Bühnenbild und die Kostüme, sowie auch die Gesten der Darsteller begutachtet wurden und für den Fall von Streichungen auch die Einhaltung dieser.²⁶

Da es für Spanien aus Prestige Gründen ratsam war, auch kritische Stücke zu erlauben, wurde zu diesen Zwecken das vierte Urteil häufig gefällt. Vielen Stücken wurde zumeist nur die „sesión única“ gewährt um zu verhindern, dass es bei einer weiteren Vorstellung zu Abweichungen des erlaubten Textes kommt und um die Zahl der Zuschauer zu minimieren.

Doch nicht nur die Vorzensur war verpflichtend für denjenigen der ein Stück aufführen wollte, sondern auch die Nachzensur.

“Antes de autorizar definitivamente el espectáculo había que realizar un ensayo general en presencia del delegado y sólo después se concedía el visto bueno cuya validez se limitaba a una localidad determinada.”(Abellán, 1980, S. 38)“

Nachdem das Stück begutachtet und die Erlaubnis erteilt wurde, es zu Inszenieren, folgte die „censura de espectáculos“ um während der Generalprobe zu überprüfen, ob alle Änderungen umgesetzt wurden. Die Schauspieler waren während dieser Kontrolle erhöhtem Druck ausgesetzt, da jede Abweichung vom Text verboten war, um jegliche Improvisation zu unterbinden.

“A cargo del delegado estaba también la vigilancia de modo que no fueran introducidos durante la representación o la actuación palabras, frases o chistes que no figuraran en el libreto o que hubiesen sido precisamente suprimidos por la censura.”(Abellán, 1980, S. 31)

Doch während dieser Kontrolle musste der Zensor nicht nur auf die Sprache achten, sondern auch das Bühnenbild und die Kostüme wurden begutachtet und gegebenenfalls konnte das Stück nochmals zensiert oder auch noch verboten werden. Wenn keine dieser Maßnahmen ergriffen wurde, wurde es zur Inszenierung freigegeben und selten noch einer weiteren Kontrolle unterzogen.

²⁶ Abellán, 1980, s.261-262

“La falta de unidad argumental hacía imposible que la Comisión Nacional de Censura pudiera visar, de una vez y para siempre, espectáculos compuestos por un conjunto o agregado de números de diversa naturaleza, sin ilación alguna y cuya variación y adaptación de programa según el público presente era muy frecuente.”(Abellán, 1980, S. 37)

Da keine Kontrolle mehr zu befürchten war, nahmen sich manche Theatergruppen, angepasst an das anwesende Publikum die Freiheit, ein Theaterstück während seiner Spielzeit zu variieren, indem sie improvisierten oder auch den Originaltext ohne Streichungen auf die Bühne brachten. Deshalb wurden Aufführungen ab 1948 durch den „Inspector del Espectáculos Públicos“ stärker kontrolliert.

“(…)en 1948 se crea la figura del Inspector del Espectáculos Públicos, el cual debería realizar “una inspección continua y regular” de los espectáculos de la zona que le fuera asignada, con el fin de “velar por que los espectáculos públicos se ajusten a unas normas de moral pública y a unas características que contribuyan a elevar el nivel moral, cultural y artístico de nuestro pueblo”(Orden del 26 de enero de 1948, del Ministerio de Educación Nacional) “(Muñoz Cáliz, 2005)²⁷

Da es nach der Öffnung Spaniens auch zu Inszenierungen von spanischen Theaterstücken oder dem Auftreten von spanischen Theatergruppen im Ausland kam, wurden für diese Fälle konkrete Regeln aufgestellt, deren Einhaltung die Grundbedingung zum Erhalt einer Ausreisegenehmigung darstellte.

„Una especial vigilancia se ejercía también con respecto a los cuadros artísticos o solistas que solicitaban permiso para actuar en el extranjero. La Vicesecretaría de Educación Popular exigía una prueba de aptitud antes de visar la salida de estos artistas y recababa, además, información ante la Delegación Provincial de Sindicatos correspondiente.”(Abellán, 1980, S. 41)

²⁷ http://www.bertamuñoz.es/censura/cap2_2.html 2. La censura teatral

Da die katholische Kirche mit der Diktatur lange Zeit eng verbunden war, und auch einen starken Einfluss auf das Zensursystem hatte - des Öfteren griff die Kirche in moralischen Belangen härter durch, als es von der Zensurstelle vorgesehen war - waren die einzigen Stücke, die sich der Zensur entzogen, klerikal oder zumindest von einer kirchlichen Stelle eingereicht.

„La censura respetaba, en particular, la naturaleza jurídico-canónica especial de la Acción Católica por ser ésta una prolongación de la misma autoridad eclesiástica. La única condición exigida para los actos celebrados en locales públicos era la de que la autoridad eclesiástica comunicase el nombre del delegado que en su nombre iba a presidirlos.“(Abellán, 1980, S. 43)

Durch die strenge Kontrolle der Zensur im Bereich des Theaters kamen selten kreative Neuerungen auf den Spielplan, da die Autoren der Gefahr auf der „lista negra“ zu landen entgehen wollten. Dies bedeutete eine Stigmatisierung des Autors und seiner Werke, wodurch eine Inszenierung kaum mehr möglich war.

“Bajo Franco, los proyectos alternativos en el teatro chocaban a menudo con la resistencia del aparato de la censura y muchos críticos teatrales parecían conformarse con una mentalidad cerrada que consistía en los dictados de tal aparato.“(Aggor, 2009, S. 41)

Dies lag nicht nur an den wenigen Möglichkeiten, durch die Zensur zu gelangen, sondern auch daran, dass das Publikum und die Theaterkritiker nicht mehr flexibel auf die Stücke eingehen konnten, da „ el español medio acabó acostumbrándose a convivir con la censura, pero a costa de unas mutilaciones internas que afectaron a su dimensión cultural, tanto en la fase creadora como en la receptora.“²⁸

3.3 Kriterien der Zensur

„Como quiera que el actual régimen español carece de ideología y su única aspiración es la detentación indefinida y permanente del poder, sus criterios nunca han sido fijos ni basados en presupuestos ideológicos permanentes o

²⁸ Muñoz Cáliz, 2006, XXX

lógicamente evolutivos. Ello hace que la censura española sea oportunista y carezca de cualquier matiz intelectual.(Ángel Crespo)”(Abellán, 1980, S. 91)

Da die Zensur auf keine ideologische Basis zurückgreifen konnte, wurde das Hauptaugenmerk darauf gelegt, die Machtposition Francos zu stützen. Bei den Kriterien handelte es sich eher um Richtlinien als um ein unumstößliches Regelwerk.

“En el caso de los escritores provinciales –señala Castroviejo- «los criterios son indefinibles y si los ha habido, nunca he logrado comprenderlos. Son arbitrarios. Dependerán sin duda de la tesitura mental del censor, aparte de que no cabe duda de que hay cosas intocables. Arbitrarios, pero variables según desde dónde se escriba.”(Abellán, 1980, S. 91)

Dennoch wurden einige Themenbereiche von der Zensur als inakzeptabel eingestuft und in vier Kategorien gegliedert: die sexuelle Moral, die politische Meinung, der Gebrauch der Sprache und die Religion.²⁹ Im Bereich der Politik bezog sich die Kontrolle nicht nur auf die aktuelle Situation, sondern auch auf frühere historische Ereignisse, die entweder regimekonform verändert oder tabuisiert wurden. Um die eingereichten Stücke gezielter analysieren zu können, bekam jeder Zensor für die Bewertung einen Leitfaden mit folgenden Fragen:

„«1) ¿Ataca al dogma? 2) ¿a la moral? 3) ¿a la Iglesia o a sus ministerios? 4) ¿al régimen y a sus instituciones? 5) ¿a las personas que colaboran o han colaborado con el régimen? 6) los pasjes censurables ¿califican el contenido total de la obra?, y 7) informe y otras observaciones.»”(Abellán, 1980, S. 19)

Diese Kriterien stellten das Grundgerüst des Zensurapparates Francos dar und wurden um Bereiche, die hauptsächlich die Moral- und Wertvorstellungen der Diktatur in Frage stellten, erweitert. 1963 wurden diese in den „Normas de Aplicación“ festgelegt und folgende Themen wurden verboten:

„la justificación del suicidio (Norma 8ª, artículo 1º); la justificación del homicidio por piedad (8ª, 2º); la justificación de la venganza y del duelo, excepto cuando se tratase de representar costumbres sociales de épocas o

²⁹ Vgl. Abellán, 1980, s.89

lugares determinados (8ª,3º); la justificación del divorcio, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución y, en general, de cuanto atentase contra la institución matrimonial y la familia (8ª,4º); la justificación del aborto y de los métodos anticonceptivos(8ª,5º).”(Muñoz Cáliz, 2006, S. XLII)

Des Weiteren wurden alle sexuellen Anspielungen, Perversionen und Anomalitäten, wie Homosexualität oder Drogenabhängigkeit, sowie übermäßige Gewalt³⁰ tabuisiert, da diese Themen nicht in die Scheinwelt des Regimes passten.

Aufgrund der flexiblen Auslegungen dieser Richtlinien lag die Umsetzung dieser in den Händen der Zensoren. Doch auch diese unterstanden einer Kontrollinstanz, die gewährleistete, dass sie ihre Arbeit gewissenhaft verrichteten. Dies führte dazu, dass Stücke akribisch genau untersucht wurden, um die eigene Existenz nicht zu gefährden.

“La religión y lo sexual- afirma García Viñó- dependen en gran medida del propio censor. Pero hay que hacer constar que con toda probabilidad los censores se exeden siempre en su tarea y van más allá de lo prescrito. Es ésta una forma de defensa de la posición que ocupan como funcionarios.”(Abellán, 1980, S. 92)

4 „La España real“- Geschichtliche Aspekte

„La victoria militar del General Franco el 1 de abril de 1939 supuso la implantación en todo el país de un régimen «Nacionalsindicalista, totalitario, autoritario, unitario, ético, misional e imperialista»(...)”(Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas, & Zavala, 2000, S. 377)

Nach dem Sieg, gleich zu Beginn der Diktatur, machte Franco die Falange und die Kirche zu seinen Verbündeten. Wichtige Ministerposten übertrug Franco Mitgliedern der Falange und integrierte deren ideologische Grundsätze geschickt in sein System. Die Kirche übernahm die Erziehungspolitik, vor allem den Bereich der universitären

³⁰ Muñoz Cáliz 2006, XLII

Bildung und später die Zensur. Dies sollte sich in den staatlichen Grundsätzen der Diktatur widerspiegeln.

„Bei der Gestaltung des „Neuen Staates“ spielten konservativ-katholische und militärische Traditionen ebenso eine Rolle wie die Ideologie der Falange.“(Bernecker, 1997, S. 61)

Neben dem Aufbau eines neuen Staates begann ein Rachefeldzug auf das „linke“ Lager, der nicht nur darin bestand, dass Menschen verschwanden oder hingerichtet wurden, sondern auch in den „ unvorstellbaren Lebensbedingungen politischer Gefangener und ihrer Angehörigen, ihrer systematische Benachteiligung (etwa bei der Essensmarkenzuteilung) und ständiger Demütigung, ihrer andauernden Angst vor Verfolgung und Inhaftierung.“(Bernecker, 1997, S. 58)

Die ersten Jahre nach dem Bürgerkrieg waren, einerseits von der Spaltung Spaniens, in Nationale und Republikaner, andererseits von den ökonomischen und psychischen Folgen, geprägt.

Schon während des zweiten Weltkrieges kam es wegen der guten Beziehungen Spaniens zu den Achsenmächten, Deutschland und Italien, zu einer Distanzierung von Seiten der internationalen Regierungen. Diese erreichte nach Ende des Krieges ihren Höhepunkt, indem die Grenzen zu Frankreich geschlossen wurden und Spanien aus dem Marshall-Plan ausgeschlossen wurde.

„Im Dezember 1946 bewirkte sodann eine UN-Resolution den Abzug nahezu aller Botschafter aus Madrid; es blieben nur die Vertreter Argentiniens (das Spanien mit billigen Krediten und Weizenlieferungen unterstützte), Portugals (mit dem das Land seit 1942 im „Iberischen Pakt“ verbündet war) und des Vatikans (zu dem das Regime besondere Beziehungen unterhielt).“
(Bernecker, 1997, S. 87-88)

Dadurch war Spanien nun endgültig von der Außenwelt abgeschirmt. Dies war einerseits im Sinne Francos, da seine uneingeschränkte Macht damit gesichert war, andererseits waren die ökonomischen Folgen aufgrund der wirtschaftlichen Stagnation während den „años de hambre“ auf Dauer nicht tragbar. Durch die

Isolierung nahm der wirtschaftliche Sektor mehr und mehr ab. Dies spürte vor allem die Bevölkerung, die mit geringen Löhnen, Arbeitslosigkeit und mit den damit verbundenen Einschränkungen, wie Leben unter dem Existenzminimum, Hunger, etc., zu kämpfen hatte. Dadurch kam es gerade im Arbeiter- und Studierendenmilieu zu Protesten. Während Franco einerseits versuchte, sich international wieder interessant zu machen, ließ er andererseits verlautbaren, dass die momentane Situation Spaniens an „einer neuerlichen Weltverschwörung der Bolschewisten und Freimaurer“³¹ liege, mit dem Ziel, die Bevölkerung zu beschwichtigen.

Um diese Situation zu entschärfen und wirtschaftlich wieder international mitwirken zu können, musste Spanien liberaler wirken. Deshalb wurden das „Fuero de los Españoles“ (1945), das „Ley de Referendum“ (1945) und 1947 das „Ley de Sucesión“ erlassen. Diese sollten den Spaniern gewisse Freiheiten zusichern, waren jedoch primär dem Wohl des Staates untergeordnet.

„El franquismo pasó a definirse oficialmente como una “democracia orgánica” y poco después como una “democracia orgánica y católica”, reafirmado así el papel decisivo de la Iglesia. El integrista tradicionalista católico, también conocido como nacional-catolicismo, desplaza al falangismo e impone un código moral y de costumbres que afectan al conjunto de la sociedad española.” (Muñoz Cáliz, 2005)³²

Mit der Intention, wieder in die internationale Wirtschaft eingegliedert zu werden, musste Spanien sein faschistisches Image loswerden. Franco hatte zwar während des zweiten Weltkrieges regen Kontakt mit den Achsenmächten, beteiligte sich aber weder am Krieg noch machte er sich der Judenverfolgung schuldig, somit “(...) konnte er als eine der wenigen »antifaschistischen« Handlungen, die er aufzuweisen hatte, die Aufnahme Tausender Juden geltend machen.” (Beyme, 1971, S. 58)

Doch jegliche Bemühungen des Regimes, demokratischer zu wirken, waren vergebens und schließlich war die stets antikommunistische Haltung ausschlaggebend für eine Annäherung der USA, deren Situation mit Russland sich verschärft hatte.

³¹Siehe: Bernecker 1997, s. 88

³² http://www.bertamuñoz.es/censura/cap2_1.html

„Der ein Jahr später ausgebrochene Koreakrieg führte dann jedoch endgültig zu einem Umdenken der Vereinten Nationen, die im November 1950 ihre eigene Resolution von 1946 annullierten und damit die internationale Ächtung des Franco-Regimes beendet“.(Bernecker, 1997, S. 89)

Dies hatte zur Folge, dass die Botschafter wieder nach Madrid zurückkehrten und Spanien, durch die Unterzeichnung der Stützpunktabkommen Kredite in Millionenhöhe von Amerika erhielt.

„Durch den Beginn der touristischen Öffnung, das Stützabkommen mit den USA (1953) und das Konkordat mit dem Vatikan (1953) erringt Spanien schrittweise internationale Anerkennung, die sich in der Normalisierung der internationalen Beziehungen und in der Aufnahme in der UNO (1955) manifestiert.“(Bauer-Funke, 2007, S. 62)

Diese drei Bereiche sollten Spanien zum nötigen wirtschaftlichen Aufschwung verhelfen. Sie waren jedoch mit der Auflage verbunden, dass die Diktatur liberaler werden und sich in Richtung Demokratie bewegen musste. Deshalb wurden ab den 60er Jahren stetig neue Gesetze verabschiedet, die eine Entwicklung Spaniens suggerieren sollten. Im Laufe dieser gesetzlichen Neuerungen, wurde 1966 das “Ley Orgánica del Estado” erlassen, das “una vaga promesa de apertura política al mencionar la posibilidad de la creación de asociaciones políticas (no partidos políticos)”³³beinhaltete, jedoch Franco als Staatschef nicht entmachtete. Die weiteren Gesetze: “ la Ley de Libertad Religiosa (1967) y la Ley de Representación Familiar (1967) completan las reformas de finales de los sesenta.”³⁴

Neben dem wirtschaftlichen Faktor, hatte der Tourismus enormen Einfluss auf die Bevölkerung Spaniens. Die Gesellschaft veränderte sich einerseits durch die „liberaler“ werdenden Gesetze, die zwar nur zum Schein verfasst worden waren, aber dennoch Möglichkeiten eröffneten, da Franco um den Schein zu wahren gewisse Freiheiten zulassen musste. Andererseits durch den Kontakt mit Menschen und

³³ Varela Iglesias,2002, s.339

³⁴ <http://guerracivil.sabanet.es/pagina4.htm>

neuen literarischen und filmischen Strömungen³⁵ aus dem Ausland, zu einem „despertar cultural“³⁶.

„Además de su fundamental significación económica, el turismo suponía una apertura de la sociedad española al mundo occidental, apertura en la que importaba mucho ofrecer una imagen pública del régimen, enmascarando sus aspectos más represivos y más anacrónicos.”(Gubern, 1981, S. 181)

Mit der Öffnung kamen nicht nur Touristen, sondern auch neue Ansichten nach Spanien. Dies waren insbesondere die von der 68er Bewegung geprägten Vorstellungen von Freiheit und Sexualität, die sich in der Literatur, der Musik und der Mode manifestierten. Auch die Pille fand zu jener Zeit illegal Einzug in die Haushalte, dies hatte Einfluss auf die spanische Frau und das Frauenbild.

“In der Diktatur dem Mann in allen Belangen untergeordnet, können sie nun beginnen, ihre Gleichberechtigung in der Familie und in der spanischen Gesellschaft durchzusetzen.”(Nolte, 2009, S. 12)

Dieses veränderte Frauenbild wurde auch von staatlicher Seite mit dem 1961 erlassenen Gesetz über die „derechos políticos profesionales y de trabajo de la mujer“ anerkannt. Ab diesem Zeitpunkt hatte Frauen dieselben Rechte wie Männer und durften arbeiten und wählen gehen und sich sogar zur Wahl eines politischen Amtes nominieren lassen.

Nicht nur im Bereich der Frauenpolitik kam es durch den Einfluss aus dem Ausland zu einem Umdenken in der spanischen Bevölkerung, sondern auch in anderen Bereichen verlangten die Spanier nach mehr Freiheiten.

Deshalb kam es aufgrund der schon seit den 40er Jahren bestehenden Unruhen, die sich im Laufe der 50er und 60er Jahre immer weiter verbreiteten, dazu, dass eine Arbeiter und Studierendenbewegung entstand. Während ihrer Proteste stellten Arbeiter und Studierende Forderungen an das Regime, welche die Arbeits- und Lebenssituation im Land verbessern sollte. Im Laufe der Jahre solidarisierten sich andere Gruppen der Bevölkerung mit den Streikenden, wodurch eine gewisse

³⁵ Bauer-Funke, 2007, s.63

³⁶ Gubern, 1981, s.119 und Bauer-Funke, 2007, s.63

Liberalisierung nicht mehr aufzuhalten war. Die entstandene Opposition setzte sich vor allem aus den Arbeiter- und Studierendenbewegungen zusammen. Während der Proteste kam es auch zu einem Umdenken des niederen Klerus, der durch sein niedriges Gehalt ebenfalls ums Überleben kämpfte.

„Galt somit die „offizielle“ Kirche weiterhin als Stütze des Regimes und seiner Ideologie, so forderten immer mehr Angehörige des kirchlichen Fußvolks ein sozial-religiöses Umdenken und ein deutliches Eintreten für die gesellschaftlich Unterprivilegierten.“(Bernecker, 1997, S. 181)

Die Kirche distanzierte sich zusehends von den Belangen der Diktatur Francos. Die kirchlichen Vertreter begannen im Sinne der Bevölkerung Forderungen zu stellen und unterstützten das Regime nicht mehr. 1971 entschuldigte sich der Klerus offiziell für sein Mitwirken während der Diktatur.

„Wir erkennen demütig an und bitten um Verzeihung, daß wir es nicht rechtzeitig verstanden haben, echte Diener der Wiederversöhnung im Schoß unseres durch einen Krieg zwischen Brüdern gespaltenen Volkes zu sein.“(Biescas & Tunón de Lara, 1980, S. 417)

Da das Regime nicht mehr auf die Unterstützung der Kirche bauen konnte und auf Grund der sich abermals verschlechterten ökonomischen Lage, der sich häufenden Proteste und der zusehends fortschreitenden Krankheit des Staatschefs, kam es 1969 zu einer Aufhebung der „apertura“.

4.1 Die Arbeiterbewegung

Die Arbeiterschicht litt am meisten unter den „años de hambre“. Die Situation der Arbeiter war aufgrund der niedrigen Löhne prekär. Manche mussten mehrere Berufe ausüben, um ihre Familie ernähren zu können. Die meisten Menschen lebten unter dem Existenzminimum und auch wenn die finanziellen Zuschüsse aus dem Ausland und der wirtschaftliche Aufschwung eine Besserung verhiessen, änderte sich ihre Lage minimal.

„1956/57 führten enorme Preissteigerungen, die in keiner Weise durch entsprechende Lohnerhöhungen aufgefangen wurden, zu sozialen Unruhen unter den Arbeitern, die zeitlich mit einer universitären Protestbewegung gegen den offiziellen Studentenverband SEU (*Sindicato Estudiantil Universitario*- Studentisches Hochschulsyndikat) zusammenfielen.“ (Bernecker, 1997, S. 113)

Die Öffnung Spaniens dem Tourismus gegenüber hatte nur eine rudimentäre Auswirkung auf die finanzielle Lage der Bevölkerung, weshalb viele Spanier, um ihre Existenz zu gewährleisten, ins Ausland flüchteten oder in die Städte zogen.

“Además, el turismo y la emigración, muy pronto adquirirían extraordinaria importancia, tanto en la economía como en la mentalidad de los ciudadanos, contribuyendo a romper el profundo aislamiento de los españoles.”³⁷

Mit dem „Fuero de Trabajo“ (1938) hatte zwar jeder Spanier das Recht auf Arbeit. Um die Einheit der Arbeiter zu stärken wurden diese einer Gewerkschaft, die dem Staat unterstellt war, zusammengefasst³⁸, jegliche andere Gründung von Gewerkschaften wurde verboten. Damit sollte der Staat die Kontrolle über die Arbeiterschaft innehaben, doch diese wollten ihre eigene Vertretung und gründeten die „Comisiones obreras“.

“Die >Comisiones obreras< entstanden Mitte der sechziger Jahre- zum Teil spontan- aus syndikalistischen Kämpfen, zum Teil durch bewußte Gründung marxistischer Gruppen. Sie wurden vom Regime zuerst geduldet.“(Beyme, 1971, S. 99)

Da es sich anfangs um keine Massenbewegung handelte, sah der Staat keine Begründung einzugreifen und „konnte dem Ausland gegenüber als „demokratische“ Geste guten Willens dargestellt werden.“³⁹ Da sich die Proteste intensivierten und

³⁷ http://www.bertamuñoz.es/censura/cap1_2.html

³⁸ Vgl: Bernecker, 1997, s.66-67

³⁹ Bernecker, 1997, s.165

flächendeckend über das Land verteilt, musste die Regierung mit Repressionen reagieren.

„Die Repressionsstrategie fand auf allen Ebenen statt: auf der betrieblichen (Entlassungen), auf der syndikalistischen (Absetzungen), auf der staatlich-juristischen (Bestrafungen, Verurteilungen).“ (Bernecker, 1997, S. 160)

Diese Strategien sollten einerseits Angst verbreiten und so die Bewegung brechen, andererseits die „Comisiones obreras“ entmachten.

„Immer wieder wurden »Rädelsführer« durch Spitzel ausfindig gemacht und verhaftet und jeder Ansatz zur überbetrieblichen Organisation des rudimentären Rätessystems verhindert.“ (Beyme, 1971, S. 99)

1962 erreichte die Protestbewegung, ausgehend von einem Streik der Arbeiter eines Kohlewerkes in Asturien, ihren Höhepunkt.

„Als 80.000 Bergarbeiter die Arbeit niederlegten, verhängte Franco den Ausnahmezustand über die Region. Daraufhin traten im ganzen Land 250.000 Arbeiter in Solidaritätsstreiks. Arbeiter und Studenten demonstrierten für die Kumpel, namhafte Intellektuelle erklärten die Forderungen der Bergarbeiter für berechtigt, Priester unterstützten die Streikenden.“ (Bernecker, 1997, S. 157)

Da sich die Lage der Arbeiter nicht besserte, konnten auch die Repressionsstrategien und die gesetzlichen Verbote nichts gegen die Ausbreitung der „Comisiones obreras“ ausrichten. Im Laufe der Jahre entstanden Arbeiterkommissionen im ganzen Land, die sich koordinierten und gemeinsam Forderungen an das Regime stellten.

„Zum Minimalprogramm der Bewegung gehören eine Reihe konkreter Forderungen, wie sie im Juni 1967 von einer Versammlung der Comisiones obreras aus dem ganzen Land festgelegt wurden, Minimallöhne mit gleitender Tarifskala, gleicher Lohn für gleiche Arbeit, Arbeitslosenversicherung mit minimal 75% des Arbeitslohnes, Freilassung

aller politischen Gefangenen, Schulzwang bis zum 16. Lebensjahr und Lehrmittelfreiheit, Freigabe aller leerstehenden Wohnungen, Einfrierung der Mieten, die nicht mehr als 10% des Reallohns betragen dürfen, und Kontrolle über die Pfandhäuser durch die Arbeiter (Dokument bei Schütze, 1969,S.161).“(Beyme, 1971, S. 100)

Durch ihren Zusammenschluss wurden die „Comisiones obreras“ zum Problem für den Staat und somit noch im selben Jahr verboten. Dies zwang die operierenden Mitglieder in den Untergrund. Doch auch damit konnten die massiven Streikbewegungen nicht mehr aufgehalten werden. Sie sollten die letzten Jahre der Diktatur maßgeblich prägen.

4.2 Rolle der Universitäten- die Studentenbewegung

„Dem Universitätsmilieu (...) kommt eine besondere Bedeutung der Formierung der Opposition zu, da von ihm ab etwa Anfang der 1950er Jahre entscheidende Impulse für den antifranquistischen Kampf ausgehen.“(Bauer-Funke, 2007, S. 73)

Wie bereits erwähnt, entstand auch im Universitätsmilieu, zeitgleich mit der Arbeiterbewegung, eine Welle des Protestes, die ausschlaggebend ist für die Gründung einer Opposition. Da Intellektuelle Franco von jeher suspekt waren, auch dadurch dass viele aus Intellektuellen- und Künstlerkreisen der Republikidee nahestanden, waren die Universitäten von den „Säuberungsaktionen“ nach dem Bürgerkrieg vehement betroffen. Diese radikalen „Säuberungen“ wirkten sich auf das Arbeitsklima und auf die Lehre auf den Universitäten aus.

„Lehre und Wissenschaft werden, (...), nach der Absetzung und Vertreibung von ideologisch anders gesinnten Professoren zunächst von der Falange, dann vom katholischen Dogmatismus dominiert;(...“ (Bauer-Funke, 2007, S. 73)

Da die Kirche einer der Grundpfeiler des Franco-Regimes war, machte sie sich diese Vorrangstellung zu Nutze und kontrollierte bald wesentliche Teile des

Bildungswesens, wodurch sie auch die Leitung der Universitäten innehatte. Deshalb wurden auch die Lehre und wissenschaftliche Forschung den katholischen Lehren angepasst und jegliche Auseinandersetzung mit anderen Lehrmaterial wurde verboten und durch das 1943 eingeführte „Ley de Ordenación Universitaria“ gesetzlich festgelegt.

„Dieses Gesetz verpflichtet die Lehre auf die national-katholischen Dogmen und schreibt auch die für alle Studenten obligatorische Mitgliedschaft im Sindicato Español Universitario (SEU) vor.“(Bauer-Funke, 2007, S. 73)

Das Studentensyndikat war der Falange unterstellt und einst der „aktive Kern der Bewegung“⁴⁰, das gerade zu Beginn der Diktatur sicherstellte, dass sich Studierende und Professoren dem Regime ideologisch unterordneten.

„Das Studentensyndikat wurde jedoch durch die obligatorische Aufnahme aller Studenten sehr bald depolitisiert und seit den fünfziger Jahren in seinem Einfluß durch die amtlich nicht zugelassenen politischen Hochschulgruppen verdrängt. Der SEU sank zu einer bloß administrativen Hilfs- und Beitragssammelorganisation herab.“ (Beyme, 1971, S. 72)

Da die Falange auf politischer Ebene an Bedeutung verlor und zusehends von der katholischen Kirche ersetzt wurde, hatte sie keine Möglichkeit die Entwicklungen auf den Universitäten zu unterbinden.

“Die neue Studentengenerationen stellten sich der falangistischen Autorität des SEU entgegen, erreichten einige Freiräume, bekundeten Öffentlich ihre demokratischen Überzeugungen und standen dem “ewigen und imperialen Spanien” gänzlich ablehnend gegenüber, dessen angeblich privilegierte Kinder sie waren.”(Bernecker, 1997, S. 153)

Anfang der 50 Jahre fingen Studierende, an verbotene Literatur und Filme über den Schwarzmarkt oder aus dem Ausland zu beziehen. Neben den aus dem Ausland bezogenen Medien, sind auch die TEUs und die Kulturzeitschriften, die unter der SEU

⁴⁰ Beyme, 1971, s. 72

entstanden, sich aber bald von der Ideologie der Falange entfernten, von großer Bedeutung für das Aufkeimen oppositionellen Gedankengutes und dessen Verbreitung.

„En lo que concierne a las revistas universitarias, entre 1945 y 1955 aparecieron «Haz», «Alférez», «La Hora» y «Alcalá», revistas del SEU madrileño, y «Laye», del SEU de Barcelona, en donde, junto a los inevitables vestigios de triunfalismo, como eco ala nueva dinámica de la vida universitaria se hicieron oír las primeras voces inconformistas de lo que luego se conociera como «falangismo de izquierdas», (...), y en donde colaboraron también otros autores no falangistas animados por un espíritu crítico.”(Gubern, 1981, S. 117-118)

Durch die Studentenzeitungen verbreitete sich ein kritisches Bewusstsein an den Universitäten. Nicht nur aus Solidarität zu den Arbeitern, sondern auch aus Ablehnung gegen die repressiven Maßnahmen des Staates kam es immer wieder zu Demonstrationen. Vor allem der öffentliche Umgang mit dem Tod des Philosophen Ortega y Gasset löste vehemente Kritik von Seiten der Studierenden und Professoren aus. Somit wurde Ortega zu einem „Symbol für den studentischen Widerstand“⁴¹.

„Nachdem Studentenunruhen bereits 1954 stattgefunden hatten, löst der Tod Ortega y Gassets im Oktober 1955 eine erste ernste Krise aus: Eine Demonstration anlässlich des Begräbnisses dient Studenten und Professoren dazu, Meinungsfreiheit zu fordern; Ehrungen und Nachrufe geben der Opposition die Möglichkeit, an Ortegas Liberalismus zu erinnern.“(Bauer-Funke, 2007, S. 74)

Der Philosoph Ortega y Gasset wurde, trotz seiner liberalen Denkansätze, als der „edelste der spanischen Antifaschisten“⁴² vom Regime geduldet, „(...) und die antifaschistischen Äußerungen von Ortega und Unamuno wurden schon relativ früh

⁴¹ Bauer-Funke, 2007, s.42

⁴² Beyme, 1971, s.50

in ihren Werken belassen, solange sie sich direkter Anspielungen auf den Caudillo enthielten.“(Beyme, 1971, S. 50)

Doch auch wenn Ortega y Gasset's Werke in Spanien erlaubt waren, wurde nach seinem Tod jegliche Auseinandersetzung mit seinen liberalen Äußerungen unterbunden. Somit wurden alle Publikationen und Nachrufe der Studierenden und Intellektuellen von Seiten der Zensur verboten, damit diese nicht als Plattform für liberale Diskussionen genutzt werden konnten.

Doch die Studierenden setzten sich weiter für Meinungsfreiheit ein und forderten ihre Vertreter selbst wählen zu dürfen.

„Im Februar 1956 erlaubte die Regierung zum erstenmal (sic) die freie Wahl von Funktionären in das von Falangisten beherrschte „Universitätssyndikat“ (SEU), aber die unwillkommenen Ergebnisse der Wahl wurden annulliert.“
(Bernecker, 1997, S. 151)

Aufgrund dessen kam es neuerdings zu Protesten, die eine kurzfristige Schließung der Universität von Madrid und einige Verhaftungen, darunter auch jene von Alfonso Sastre, zur Folge hatten. Doch auch wenn sich der Umgang der Polizisten mit den Studierenden verschärfte, kam es immer wieder erneut zu Demonstrationen.

„Tausende von Studenten wurden in die Polizeireviere eingeliefert, Tausende wurden verhört, mißhandelt, verurteilt. Der Widerstand ebte nicht ab.“(Bernecker, 1997, S. 154)

Der Widerstand der Studierenden gehörte bald zur Tagesordnung an den Universitäten und war auch durch Schließungen dieser nicht mehr zu unterdrücken. 1969 wurde auf Grund der massiven Ausschreitungen auf den Universitäten und im Zusammenhang mit den Arbeiterstreiks der Ausnahmezustand über Spanien verhängt.

“El conflicto universitario de los años sesenta preocupó al franquismo, despertó un inusitado interés por la situación de la educación en España y propició un innegable esfuerzo educativo del régimen (que culminaría en la

Ley General de Educación aprobada en 1970).”(Juliá, García Delgado, Jiménez, & Fusi, 2003, S. 542)

Doch auch wenn das Regime versuchte, durch das neue Gesetz die Situation der Studierenden zu verbessern und den Zugang zu Bildung von der Volksschule bis zur Universität⁴³ zu gewährleisten, änderte dies wenig an der Situation an den Universitäten. Immer mehr Studierenden schlossen sich dem Widerstand an und sollten eine „entscheidende Bedeutung für den Verfall der Diktatur“⁴⁴ haben.

5 Generación Realista

5.1 Entstehung des Oppositionstheaters

„Dieses regimekritische und mythenzerstörende Theater entsteht in Ablehnung des propagandistischen, zunächst systemkonsolidierenden und dann systemstützenden sowie des evasionistischen bürgerlichen Konsum- und Unterhaltungstheaters ab Ende der 1940er Jahre im Universitätsmilieu“(Bauer-Funke, 2007, S. 11)

Durch die in Spanien gegebenen Umstände, die sich vor allem in der Divergenz zwischen der von Franco inszenierten Scheinwelt und der Realität widerspiegelten, und durch die immer massiver werdenden Protestbewegungen, kam es auch zu einer Auflehnung gegen das Regime von Seiten der Intellektuellen.

„Nach 1956 tritt dieser ideologische Konflikt auch im literarischen Schaffen als „realismo social“ verstärkt zu Tage; es entsteht mithin ein kritisches Bewusstsein von den Möglichkeiten der Literatur in Frontstellung zum Regime die von der offiziellen Rhetorik ausgeblendet und mit Tabus versehenen Themenbereiche mittels realistischer Verfahren zu behandeln.“(Bauer-Funke, 2007, S. 34)

⁴³Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. Quelle: <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1970-852>

⁴⁴Bernecker, 1997, s.156

Aufgrund der Verfolgung Andersdenkender während der Säuberungen nach dem Bürgerkrieg und wegen der enormen Einwirkung der Zensur auf das Theater, entstanden während des ersten Jahrzehnts der Diktatur kaum nennenswerte Neuerungen in diesem Bereich. Dies änderte sich durch die Entstehung des Oppositionstheaters, das sich hauptsächlich der Darstellung der Realität widmete. Durch die verschlechterte Situation des Landes und seiner Bevölkerung war es an der Zeit, mit dem offiziellen Bild zu brechen. Die jungen Intellektuellen hatten genug von der Belustigung im Theater und wollten anhand von realistischer Umsetzung relevanter Themen ein neues Theater erschaffen.

„Los grupos de jóvenes con vocación teatral que aparecen por aquellos años, al no encontrarse a gusto con ese teatro y al estar desarraigados de toda tradición viva, acuden a los movimientos dramáticos extranjeros y toman por maestros a los leídos autores (...).“ (Oliva, 1979, S. 43)

Durch die in Studentenkreisen üblichen „tertulias“ und „cine-clubs“ kam es zum Kontakt mit dem italienischen Neorealismus und anderen Strömungen aus dem Ausland, die den spanischen Realismus prägten.⁴⁵

Cerstin Bauer Funke⁴⁶ weist auch dem Essay „Qu'est-ce que la littérature?“ von Jean-Paul Sartre eine wesentliche Bedeutung für die Entwicklung eines neuen Verständnisses von Literatur und Theater zu. In diesem Essay definiert Sartre eine engagierte Literatur, die eine politische und soziale Funktion innehat. Diese Auffassung übernimmt auch Sastre in seinen Aufsätzen über das realistische Theater und erweitert diesen Gedanken von einem „realismo social“ in seinen Theaterprojekten (dem „Arte Nuevo“ dem T.A.S. und dem G.T.R.⁴⁷).

Auch wenn nicht alle Mitglieder der „Generación Realista“ die realistische Ästhetik gleichermaßen umsetzten, so verbindet sie dennoch die soziale Komponente und das Auflehnen gegen die unterdrückte Meinungsfreiheit.

Die ersten eingereichten Stücke wurden von den Zensoren durchaus als erfrischend neu wahrgenommen, weshalb sie anfangs noch keine Schwierigkeiten hatten, diese zu

⁴⁵ Bauer-Funke, 2007, s.103

⁴⁶ Bauer-Funke, 2007, s.104

⁴⁷ Alle drei Projekte werden in dem Kapitel Alfonso Sastre näher erläutert.

inszenieren. Dennoch griff die Zensur auch bei diesen Stücken mit Streichungen ein und erlaubte auch nicht die Realisierung jedes Stücks. Doch die anfängliche Euphorie schwand mit den kritischer werdenden Stücken, und die Maßnahmen wurden härter und die Anzahl von verbotenen Stücken stieg kontinuierlich. Dies hatte zur Folge, dass die Dramatiker sich immer offener gegen die Zensur stellten und anhand von Protestschreiben, wie die „Conclusiones de Santander“, auf eine neue Theaterkultur und ihre Meinungsfreiheit bestanden.

Neben dem Versuch, das gegebene eintönige Theater durch neue Themen und den realistischen Zugang zu diesen zu revolutionieren, wollten sie das Theater auch der breiten Masse zugänglich machen, indem sie Stücke schrieben, die auf die Lebenswelt der unteren Bevölkerungsschicht Bezug nahmen. Auch der Text der Protagonisten wurde durch die Verwendung von umgangssprachlichen Ausdrücken und allgemein Alltagssprache für jedes Publikum verständlich gemacht.

Während der 50er Jahre erschienen immer mehr realistisch geprägte Stücke, die soziale Themen bearbeiteten. Durch die enge Verbindung der Dramatiker mit dem Universitätsmilieu konnten sie sowohl Teile oder ganze Stücke und Essays über ihr Verständnis von Literatur und Theater in Universitätszeitungen publizieren. Durch die TEUs und Teatros de cámara y ensayo wurden ihre Stücke aufgeführt und konnten damit eine positive Resonanz beim Publikum bewirken. Doch der Erfolg verhinderte nicht, dass die Zensur mit voller Härte durchgriff.

Auch die Theaterzeitschrift „Primer Acto“ unterstützte die „Generación Realista“, da sie den Autoren eine Plattform bot um ihre Essays zu publizieren. Neben dem Artikel von José Monleón, der namensgebend für die „Generación Realista“ war, wurden in der Zeitschrift immer wieder Interviews mit den Autoren zu kritischen Themen geführt.

5.1.1 Die TEUs

Für die Entwicklung der Studierendenbewegung und somit auch für die des Oppositionstheaters war das Teatro Español Universitario (TEU) von wesentlicher Bedeutung.

“Y Juan Antonio Hormigón (...) señalaba que si en una primera etapa (1940-1955) la actividad «fue la imprescindible para substituir [...] los sucesos acaecidos en la Universidad de Madrid en 1956 van a abrir un nuevo periodo

al pensamiento y la mentalidad estudiantil española»(...)"(García Ruiz & Torres Nebrera, 2004, S. 139)

In den ersten Jahren nach dem Bürgerkrieg konzentrierten sich die TEUs auf die größeren Universitäten, wie Madrid, Barcelona, etc. Doch Mitte der fünfziger Jahre entstanden auch auf den kleineren Universitäten des Landes neue TEUs.

"(...) Los TEU han proliferado dejando de ser privilegio exclusivo de las grandes capitales universitarias y hoy apenas existe ciudad con un núcleo de estudiantes en la que no cuenten con un grupo teatral que ofrezca representaciones o lecturas, por lo general de bastante calidad."(García Ruiz & Torres Nebrera, 2004, S. 136)

Ihre Gründung ging 1941 in Madrid von der SEU aus, wodurch die aufgeführten Stücke anfangs systemkonsolidierend waren und sich von der in Spanien bereits existierenden Theaterwelt kaum unterschieden.

"No estábamos de acuerdo con la programación del T.E.U. y con su tono oficial, ni con el carácter seudoprofesional con que trabajaba. T.E.U., en aquel entonces, venía a ser sinónimo de teatro de cámara; nosotros queríamos un teatro más universitario, hecho, pensado, dirigido por universitarios. Necesitábamos otras obras, otro espíritu de lucha, necesitábamos un laboratorio, algún sitio en que experimentar."(Morón Espinosa, 2008)

Die Studierenden und ihre Professoren wollten, dass die TEUs als Theatergruppen anerkannt werden und forderten neue Stücke, die mehr ihrer Ideologie entsprachen und mit denen sie sich von den verbreiteten Theaterprogrammen in den Nationaltheatern abheben konnten.

„(...) Al tiempo, los primeros directores teatrales universitarios empezaron a montar obras de autores extranjeros que no se conocían en los escenarios profesionales(...). En el paso de los años cuarenta a los cincuenta, las funciones del teatro universitario volvieron a tomar nuevo rumbo."(Bauer-Funke, 2007, S. 81)

Schon im Laufe des ersten Jahrzehnts nach dem Bürgerkrieg wurden auch Stücke aus dem Ausland, wie Williams, Miller, O'Neill, Wilder, Ionesco, Beckett, Anouilh⁴⁸, inszeniert, dies hatte nicht nur zur Folge, dass sich die TEUs nun von dem gängigen Theater unterschieden, sondern auch, dass sich den Autoren dieser Zeit nun mehr Möglichkeiten boten, ihre Stücke auf die Bühne zu bringen.

“El teatro que se fue desarrollando en el seno de las Universidades, y por grupos universitarios, en la segunda mitad de la década de los cincuenta empezó a tener un desarrollo notable, con un alcance superior a los estrictos límites de lo docente que pudo plantearse en un principio, aunque aún tenía el lastre del control político-ideológico del SEU.”(García Ruiz & Torres Nebrera, 2004, S. 138)

Die TEUs konnten sich so von manchen Normen entziehen und sich die Stücke, die sie aufführen wollten, meistens selbst aussuchen, und daß obwohl das Studentensyndikat noch die Oberhand behielt. Doch sie mussten die Stücke bei der Zensurstelle einreichen und sich an die Entscheidungen halten, die jedoch weniger streng ausfielen, da es sich lediglich um ein Theaterprojekt von Studierenden handelte.

“(…) un hecho que, desde un principio, informó nuestro trabajo en el Teatro Universitario fue nuestra realidad de estudiantes de diversas disciplinas y Facultades, comprometidos en un proyecto común de teatro, y la conciencia de que debíamos hacer de ese defecto una virtud [...] El Teatro Universitario debía distinguirse por un signo de búsqueda y de experimentación y tenía que plantearse como una forma de militantismo cultural y de debate intelectual digno de estudiantes.”(García Ruiz & Torres Nebrera, 2004, S. 139)

Die TEUs setzten sich aus den Studierenden verschiedenster Studienrichtungen zusammen, die sich über das Theater ausdrücken wollten, wodurch sie sich von den kommerziellen Theatern unterschieden. Sie definierten sich darüber, dass sie neue

⁴⁸ Vgl.: Bauer-Funke, 2007, S.82

Stücke suchten. Dadurch gaben sie „ jungen Dramatikern, wie Sastre, Rodríguez Buded, Muñiz und López Aranda die erste Möglichkeit, ihre Stücke zur Aufführung zu bringen“⁴⁹ gaben und führten damit Stücke auf, die für andere Theatergruppen zu riskant waren. Die Funktion des Studierendentheaters wurde wie folgt festgelegt:

„[El teatro universitario] debe ensayar formas nuevas, estudiar las infinitas posibilidades que caben en el arte teatral, esas posibilidades que las compañías comerciales nunca ensayarán, por arriesgadas, puesto que en semejante terreno es necesario equivocarse infinidad de veces para conseguir [...] algún que otro verdadero acierto.”(Bauer-Funke, 2007, S. 82)

Da die TEUs nur in Studentenkreisen relevant waren, hatten sie eine gewisse Freiheit respektive der Stückauswahl. Dennoch wurden sie einerseits auf die „sesión única“ beschränkt, andererseits handelte es sich um eine streng kontrollierte Freiheit. Das Regime nutzte die TEUs als Aushängeschild für Liberalität und mehr Meinungsfreiheit.

“Hay que tener en cuenta que los montajes del TEU van a ser utilizados por el régimen de Franco como elemento de propaganda, tanto dentro de España (representaciones durante las fiestas del Corpus Christi) como en el extranjero (festivales y muestras internacionales), especialmente, en el caso de los textos clásicos. En ocasiones asistían a estas funciones los propios dirigentes franquistas, dándoles un carácter oficial,(...)”(Muñoz Cáliz, 2005)⁵⁰

5.1.2 Die Teatros de Cámara y Ensayo

Als weiterer Gegenpol zu den staatlichen Theatern entstanden neben den TEUs auch die Teatros de Cámara y Ensayo, die auch „teatro no profesional“ genannt wurden. Das Teatro de Cámara wird im Diccionario Akal de Teatro wie folgt definiert:

„Género teatral que se caracteriza por la profundidad del asunto, la escasa apartosidad de la trama, el reducido número de intérpretes y espectadores y

⁴⁹ Bauer Funke, 2007, s.82

⁵⁰ http://www.bertamuñoz.es/censura/cap2_II_3martinrecuerda.htm

la gestación durante la representación de una estrecha vinculación racional y emotiva entre unos y otros.”(Gómez García, 1997, S. 808)

Die “Teatros de cámara y ensayo” entstanden wenige Jahre nach dem Bürgerkrieg und wurden von verschiedenen Laientheater- und Theatergruppen gegründet. Des Öfteren entstanden sie aus den TEUs, die sich von den SEUs und dem Einfluss der Falange gelöst hatten und nun selbstständig Stücke inszenierten.

„Das Teatro Independiente entstand aus den nicht- oder halbprofessionellen Teatros de Cámara y Ensayo sowie aus den studentischen Universitätstheatern, die mehr und mehr auf Distanz zum Regime gingen oder die sich am Rande des offiziellen Theaterbetriebs herangebildet hatte.“ (Floeck, 1997, S. 15)

Diese kleinen Theater galten als „nicht professionell“, da sie keinem Nationaltheater unterstellt waren. Dadurch waren sie unabhängig in der Stückauswahl und der Umsetzungen dieser. Das Regime duldet diese “Teatros de Cámara y Ensayo”, da sie sich der breiten Masse entzogen und somit keine große Wirksamkeit hatten.

„Ein wenig offener war das 1954 gegründete Teatro Nacional de Cámara y Ensayo (TNCE), das in gewisser Weise nach außen als Aushängeschild für den wachsenden Liberalismus des Regimes dienen sollte. Selbst die studentischen Theatergruppen standen noch bis Anfang der sechziger Jahre weitgehend im Fahrwasser der staatlichen Kulturpolitik.“(Floeck, 1997, S. 15)

Die Gründung des TNCE wurde aus Prestige Gründen vom Regime genehmigt. Es hatte dadurch mehr Möglichkeiten, kritische Stücke aufzuführen. Das TNCE unterstand aber dem staatlichen Regiment. Doch neben dem TNCE entstanden mehrere kleinere „teatros de cámara“ in ganz Spanien. Durch die Verbreitung dieser kleinen Theater

musste ein eigens für diese Theater gültiges Gesetz (Orden de 25 de Mayo de 1955)⁵¹ verfasst werden.

„También en esta etapa se elabora una normativa especial para el teatro de cámara, que restringía la autorización a un número limitado de funciones (generalmente, una única representación), obligando a la compañía a solicitar nuevas autorizaciones cada vez que la obra se fuera a representar en una nueva plaza.”(Muñoz Cáliz, 2005)⁵²

Wie in den TEUs durften auch die „teatros de cámara“ ihre Stücke jeweils nur einmal aufführen und mussten sich für jede weitere Aufführung erneut ins „Registro Nacional“⁵³ eintragen lassen. Durch die Regelung der „sesión única“ wurde die Anzahl der Zuschauer minimiert und somit ihr Einfluss auf die Bevölkerung beschränkt.

“Tal como señala José Monleón, tanto los Teatros de Cámara como los TEUS no eran sino un modo de ejercer un control sobre el teatro “considerado peligroso” circunscribiéndolo a ámbitos especializados y minoritarios e impidiéndole asumir la función social con que había sido concebido en su origen.”⁵⁴

Durch die spezielle Regelung und die somit minimierte Öffentlichkeit konnten des Öfteren Stücke aus dem Ausland oder von den Autoren der „Generación Realista“ auf dem Programm stehen. In den „teatros de cámara“ wurde mit neue Formen des Theaters experimentiert und es wurden neue Stücke mit sozialkritischen Themen inszeniert.

Josefina Sánchez Pedreño, die Direktorin des „Dido“⁵⁵, beschreibt in einem Interview mit der Kulturzeitschrift „Primer Acto“ ihre Kriterien bezüglich der Auswahl von Stücken:

⁵¹ http://www.docv.gva.es/rlgv/fileadmin/datos/pdfs_notas/decreto-17-06-1955.pdf Orden de 25 de mayo de 1955 del Ministerio de Información y Turismo.

⁵² http://www.bertamuñoz.es/censura/cap2_2.html

⁵³ Vgl. Bauer-Funke, 2007, s.83

⁵⁴ http://www.bertamuñoz.es/censura/cap2_2.html 2. La censura teatral

⁵⁵ Das „Dido“ war ein kleines Theater in Madrid, das unter die Kategorie „teatro de cámara y ensayo“ fällt

“Todas las obras que hemos presentado en «Dido» tienen una pauta de interés para todas las clases sociales por ser puramente humanas y, por lo tanto, universales. Aparte de la construcción, el enfoque y el desarrollo de una obra, que por su complicada estructura no llegue totalmente a la comprensión de determinadas esferas sociales, existe un mensaje en ellas que cala totalmente en la capacidad y comprensión de este sector de público; ven problemas y reacciones que les son comunes.”⁵⁶(Marco, 1957)

Es sollten wieder Stücke mit sozialem Hintergrund aufgeführt werden, die von den Zuschauern verstanden werden können, da ihnen die Situationen bekannt sind. Des Weiteren spricht sie von der Aufgabe der „teatros de cámara“ und nimmt dabei Bezug auf eine Theatergeneration, die auf Grund der vorher erwähnten sozialen Komponente und der zeitlichen Kohärenz als die „Generación Realista“ zu deuten ist.

“Hay actualmente una generación a la que se le debe dar a conocer teatro de verdadera calidad, teatro que difícilmente se encuentra en el repertorio de obras montadas por compañías profesionales. Los teatros de cámara, y «Dido» entre ellos, tenemos esa labor trazada; es una tarea difícil, ardua, de sacrificio ...”(Marco, 1957)

5.2 Problematik der Namensgebung

Der Begriff “Generación Realista” wurde von José Monleón durch seinen Artikel „Nuestra Generación Realista“ in der Theaterzeitschrift „Primer Acto“ geprägt, wobei er in seinem Artikel nur auf vier Autoren (Muñiz ,Olmo, Rodríguez Méndez, Rodríguez Buded) eingeht, und folgendes definiert:⁵⁷

“Una generación realista. También el término, dada su amplitud y riqueza, hay que manejarlo con un valor convencional. Hablo aquí de un realismo

⁵⁶ «Cuatro teatros de cámara». Encuesta de Eduardo Marco. *Primer Acto*, núm. 3. Madrid: verano de 1957, pág. 68-69.

⁵⁷ Vgl: Bauer-Funke, 2007, s. 17

español de 1961. Formalmente este teatro puede ser muy distinto.”(Primer acto 1962)⁵⁸

Obwohl Monleón nur vier Autoren in seinem Artikel erwähnt, wurden in weiterer Folge noch andere Autoren dieser Generación zugewiesen, wie zum Beispiel Sastre. Auch der Dramenautor Buero Vallejo wird immer wieder in Zusammenhang mit dieser Gruppe erwähnt.

Doch auch wenn in den Stücken der Realismus im Vordergrund steht, ist der Begriff „Generación Realista“ nicht ganz unumstritten. Denn der verwendete Realismus ist nicht im exakt literaturgeschichtlichen Sinne zu verstehen, sondern eher als Kontrapunkt zu dem vorherrschenden „teatro de evasión“, das von der Realität ablenken soll.

„Al margen de la necesidad que ellos intuyen para el teatro de su tiempo –un teatro de la *realidad*, no de la evasión, (...)– el término realista con que se define la generación procede precisamente de Alfonso Sastre, ideólogo y ensayista del grupo por antonomasia.”(Oliva, *Disidentes de la Generación Realista*, 1979, S. 19)

Mit vielen seiner Essays und auch mit seinen Stücken, versuchte Sastre seinen Anspruch an das Theater zu definieren und diesem gerecht zu werden. Seine Definition lehnte er an den bereits bestehenden „social-realismo“ an.

„En línea de este social-realismo,(...), están los movimientos artísticos contemporáneos también sobreentendidos por realistas: el neo-realismo italiano, el realismo social de cine y pintura mejicanos, el realismo ruso, movimientos todos que surgen de las grandes convulsiones sociales de la última guerra.”(Oliva, *Disidentes de la Generación Realista*, 1979, S. 22)

Der Theaterwissenschaftler Cesar Oliva setzte sich in seinen Analysen „ Cuatro dramaturgos „ realistas“ en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas“ und „ Disidentes de la generación realista“ mit den Autoren dieser Generation auseinander,

⁵⁸ José Monleón: *Nuestra Generación Realista*, in: *Primer Acto* 32 (1962), 1-3 aus : Cerstin Bauer Funke s.17

wobei er den Begriff „Generación realista“ nicht für geeignet hält, da er einerseits den Realismusbegriff hinterfragt und andererseits für ihn nur die Probleme mit der Zensur ein Indiz für die Zusammengehörigkeit dieser Autorengruppe ist, wodurch auch der Generationsbegriff entkräftet werden soll⁵⁹.

„Ese factor sociológico [la censura] los iguala mucho más que el pretendidamente científico de generación o movimiento estético”(Bauer-Funke, 2007, S. 28)

Er versuchte in seinen Analysen andere Überbegriffe für diese Autorengruppe zu etablieren, „daher schlägt er (...) die Bezeichnungen „dramaturgos del 60“, „autores de los sesenta“ oder „sesentistas“ vor, doch konnte er sich mit seinen Vorschlägen in der Folgezeit nicht durchsetzen.“⁶⁰

Auch einer der Autoren, Rodríguez Buded, hinterfragt den Terminus in einem Interview in der Zeitschrift „Primer Acto“:

“En realidad, si nos atenemos a los criterios estéticos empleados por cada uno de nosotros, las diferencias entre unos y otros se acusan aún más profundamente. No ha habido tal «generación» realista desde un punto de vista estético, pero tal vez sea posible hablar de ella desde un punto de vista ético.(R. Rodríguez Buded)”⁶¹

In diesem Zitat wird vor allem der ethische Aspekt des oppositionellen Theaters in den Vordergrund gerückt, da seiner Meinung nach die ästhetischen Ausformungen bei jedem Autor anders in Erscheinung treten. Der ethische Anspruch der Dramatiker war es sozial relevante Themen ins Theater zu bringen.

“Se reconocía las diferencias individuales entre ellos pero se destacaba que, en un plazo de pocos años, dichos dramaturgos mostraron abiertamente la desigualdad social, la explotación, la pobreza y las angustias de la gente

⁵⁹ Vgl. Bauer-Funke 2007, s.27-28

⁶⁰ Bauer-Funke 2007, s.25

⁶¹ <http://www.revistakatharsis.org/drama1.pdf>

rechazadas por la sociedad, de los humillados y ofendidos contemporáneos.”(Tanev, 1995)

Wenn man die Autoren der Nachkriegszeit auf Grund ihrer ideologischen Ansätze unterscheidet und das bestehende Propagandatheater als das rechte Lager tituliert, so wäre die „Generación Realista“ links orientiert.

“En tal sentido podría estudiarse a los autores de este apartado bajo la etiqueta paralela de **«teatro de la izquierda»**. En palabras de uno de ellos, Rodríguez Buded, el denominador común del grupo está constituido por «una razón de protesta, de denuncia, de estar en contra». Sin embargo, el nombre que ha hecho fortuna entre la crítica para referirse a estos autores es el de **«generación realista»** que parece anteponer un criterio estético al ideológico,(...)”⁶²

Dennoch hat sich der Begriff „Generación Realista“ durchgesetzt und trotz seiner Ablehnung verwendet selbst Oliva diesen Terminus in seinen Analysen, „sobre todo porque así se sobreentienden en el teatro español“⁶³.

5.3 Mitglieder der Generación Realista

Die unter dem Namen „Generación Realista“ zusammengefassten Autoren variieren, da man sich, sowohl von Seiten der Autoren selbst als auch von den Autoren der Sekundärliteratur, uneinig ist, was ihre Zugehörigkeit betrifft. Dennoch wiederholen sich in diesem Zusammenhang die Namen von sieben Autoren: Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, José Martín Recuerda, Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz und Ricardo Rodríguez Buded. Darum beschränkt sich diese Studie auf die eben genannten Dramatiker.

Auch wenn Antonio Buero Vallejo eindeutig nicht zur „Generación Realista“ gehört, wird sein Name mit dieser Gruppe in Zusammenhang gebracht, sei es als Wegbereiter oder durch seine Auseinandersetzung mit Alfonso Sastre, die sie über diverse

⁶² <http://www.revistakatharsis.org/drama1.pdf>

⁶³ Oliva 1979, s. 35

Zeitschriften jener Zeit austrugen und die die Frage in den Raum stellte, ob man sich als Autor von Theaterstücken eher dem Possibilismus oder dem Impossibilismus zuwenden sollte.

Der Possibilismus ist eine abgeschwächte Form des Oppositionstheaters, in dem das Hauptaugenmerk darauf liegt, die Stücke und die darin enthaltene Kritik so zu schreiben, dass sie gut getarnt durch die Zensur gelangen und somit inszeniert werden können.

Der Impossibilismus hingegen ist die kompromisslose und radikale Variante, in der die Kritik offener geäußert wird, weshalb diese Stücke verboten wurden und teilweise nie zur Aufführung kamen. Buero Vallejo war ein Anhänger des Possibilismus, weshalb er von Sastre, der nicht nur Anhänger, sondern auch Verfechter des Impossibilismus war, als zu konformistisch eingestuft wurde und somit eine methodische Diskussion entfachte.

Auch die anderen Mitglieder der Generación Realista waren, durch ihre Themenauswahl und durch die Art der Umsetzung dieser, eher Anhänger des Impossibilismus, wodurch viele ihrer Stücke verboten wurden⁶⁴.

„(...) a lo largo de los años cincuenta y en las décadas siguientes vemos cómo se les van prohibiendo textos a Lauro Olmo (*El milagro, La camisa, Asamblea general, El cuarto poder* y otras), José María Rodríguez Méndez (*Vagones de madera, El círculo de tiza de Cartagena, Los quinquís de Madriz, Historia de unos cuantos...*), José Martín Recuerda (*Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca*), Carlos Muñiz (*Tragicomedia del serenísimo príncipe Don Carlos*) y otros autores de esta generación.“ (Muñoz Cáliz, 2008, S. 28)

Interessant ist, dass nicht alle Stücke mit für das Regime problematischen Themen verboten wurden. Bei manchen wurde der Originaltext aus Prestige Gründen zugelassen, andere wiederum waren immensen Kürzungen durch die Zensur ausgesetzt.

⁶⁴ Im Anhang kann man die Zensurmaßnahmen, denen die einzelnen Autoren ausgesetzt waren, miteinander vergleichen

„También hubo textos que, aunque no llegaron a prohibirse en su totalidad, quedaron prácticamente irreconocibles, como sucedió, por ejemplo, con *La llanura*, de Martín Recuerda, donde se suprimieron todas las alusiones a la guerra civil española, o con *La pechuga de la sardina*, de Lauro Olmo, a la que se impusieron cortes en veinticinco de sus páginas, por tratarse de “expresiones de mal gusto”, “excesos de lenguaje”, “expresiones francamente groseras” o “groserías y procacidades”, en palabras de los censores.”(Muñoz Cáliz, 2008, S. 28)

Um dieser Verstümmelung ihrer Stücke zu entgehen, griffen auch die Autoren der „Generación Realista“ manchmal auf eine gewisse Tarnung ihrer Kritik zurück, indem sie ihre Stücke einerseits im Ausland ansiedelten, andererseits auf Basis des realen historischen Hintergrunds Spaniens konzipierten, “(...) wobei für sie, die theatralische Rekonstruktion der Vergangenheit nie als Flucht aus der Gegenwart, sondern im Gegenteil stets zu einem besseren Verständnis ihrer eigenen Gegenwart diente.“⁶⁵

Zusammenfassend sind die Mitglieder der “Generación realista” nicht nur wegen ihrer Themenauswahl als oppositionell einzustufen, sondern auch auf Grund ihrer Initiative, sich anhand von regimekritischen Schriften aufzulehnen, wie zum Beispiel mit den „Conclusiones de Santander“, und ihrer Beteiligung an diversen Protesten, vor allem im Zusammenhang mit der Universität und 1962 als Solidarität zu den Kumpels⁶⁶.

“En cualquier caso, el grupo de artistas realistas fue significadamente crítico con el régimen. Muchos de ellos se sintieron próximos al marxismo y al clandestino Partido Comunista; la mayoría participaron en actos e iniciativas de abierta oposición al régimen, como la firma de documentos contra la censura, contra la represión y en apoyo de las luchas de obreros y estudiantes; algunos incluso fueron encarcelados por sus actividades

⁶⁵ Floeck, 1997, s.38

⁶⁶ Kumpels ist die umgangssprachliche Bezeichnung für Minenarbeiter

políticas, como ocurrió años después con Alfonso Sastre.”(Muñoz Cáliz, 2008, S. 24)

Ab Mitte der sechziger Jahre endet der dramaturgische Aufschwung der „Generación realista“, einige der Autoren orientieren sich neu und schließen sich dem „Nuevo Teatro Español“ an.

„Dieses Anknüpfen an eine durch das franquistische Regime unterdrückte Theatertradition ist einer der Gründe für die positive Aufnahme des ‚Nuevo Teatro Español‘ durch die Theaterpresse und das damit verbundene schwindende Interesse an der ‚Generación realista‘.“(Bauer-Funke, 2007, S. 35)

5.3.1 Alfonso Buero Vallejo

“Podría decirse —creo que se ha dicho alguna vez— que con *Historia de una escalera* se acabaron las bromas, que *Historia de una escalera* era un ‘vamos a hablar en serio’ frente al ‘vamos a contar mentiras’ del teatro cómico de los años inmediatamente anteriores” (Ricardo Doménech)⁶⁷

Auch wenn Antonio Buero Vallejo⁶⁸ nicht zu der Generación Realista gehörte, da er sich selbst von der Autoren- Gruppe distanzierte und von den Mitgliedern selbst auch nicht als zugehörig empfunden wurde, war er dennoch eine für die Gruppe wichtige Person. Einerseits durch seine Vorreiterrolle, andererseits wegen seinem Disput mit Alfonso Sastre. Seine Vorreiterrolle bekam er vor allem dadurch, dass er als begnadigter Verräter 1949 „Historias de una escalera“ uraufführen konnte.

„Als am 14.10.1949 im staatlichen Teatro Español das Erstlingswerk des zehn Jahre zuvor wegen seines republikanischen Engagements zum Tode verurteilten Buero Vallejo aufgeführt wird, kennzeichnet schon diese Konstellation einen Wendepunkt im Theaterleben.“(Asholt, 1988, S. 406)

⁶⁷ http://www.bertamuñoz.es/censura/cap2_3.html 3.2 El realismo social: “Vamos a contar verdades”

⁶⁸ Geboren: 1916, Gestorben: 2000

„Historias de una escalera“ ist zwar dem spanischen Realismus zuordenbar, bekam aber vor allem wegen Vallejos Begnadigung und der späteren Auszeichnung seine skandalöse Wirkung. Danach entfernten sich seine Stücke, auf Grund der Möglichkeit zu inszenieren, vom Realismus und anhand von geschickten Strategien, wie zeitliche Verschiebung, Symbolismus und getarnter Kritik, konnte er die Zensur überlisten, ohne kritische Themen auszusparen. Denn seiner Meinung nach, als ein Vertreter des Posibilismo war, konnte das Theater nur etwas bewirken, wenn man auch aufführen konnte. Erst 1956 schrieb er mit „Hoy es Fiesta“ erneut ein realistisches Stück.

„Buero had had relatively few problems, partly because of the important position he has occupied in the contemporary Spanish theater since the spectacular success of his first play in 1949, partly because he is known to be a responsible writer free of extremist tendencies, and partly, of course, because he has chosen to write with an awareness of the rules.“(O'Connor, 1969, S. 282f)

Durch sein konformes Verhalten waren seine Probleme mit der Zensur minimal, doch auch er war der Wankelmütigkeit dieses Systems ausgesetzt, dies kommentierte er im Zusammenhang mit seinem Stück „Aventura gris“⁶⁹, das 1954 verboten wurde, jedoch 1964 doch zur Aufführung kam. Die Genehmigung wird des Öfteren der liberaleren Zensurumsetzung unter Fraga Iribane zugeschrieben bzw. als Indiz dafür verwendet.

Obwohl Buero Vallejo nicht zu jener Gruppe des Oppositionstheaters gehört, bearbeitet er stets tabuisierte Themen, wie Foltermethoden, Sexualität in „La doble historia del doctor Valmy“ und den Bürgerkrieg in „Historia de una escalera“ und „El tragaluz“.

„Die verwegenste Tabubrechung besteht sicherlich darin, daß der Bürgerkrieg nun nicht mehr in die verschwiegenen Freiräume zwischen den Akten gelegt, sondern unmißverständlich als neuralgischer Punkt angesprochen wird. Auch ist, anders als in *Historia de una escalera*, die

⁶⁹ Buero Vallejo 1994, s. 461

gesamtgesellschaftliche Dimension des tragischen Konfliktes nicht konsequent in den Subtext verlagert, sondern wiederholt explizit gemacht.“(Härtinger, 1997, S. 131)

Trotz dieser relativ offenen Behandlung des Bürgerkrieges und seiner Folgen, konnte „El tragaluz“ inszeniert werden. Dies lag wahrscheinlich daran, dass das Stück in der Zukunft angesiedelt wurde und rückblickend die Situation einer Familie nach dem Bürgerkrieg behandelte.

Doch auch wenn Buero Vallejo thematisch durchaus ähnliche Punkte anspricht wie die Mitglieder der „Generación Realista“, so unterscheidet er sich durch seine Ansicht, ein „teatro posible“ zu machen, von ihnen. Im Zuge dessen ist der spanische Realismus nur ein seltenes Stilmittel in seinen Stücken, da durch die Verfremdung und Entfernung, sei es zeitlich oder örtlich, eine Inszenierung leichter möglich war.

Gerade wegen seiner Auffassung, dass ein Theaterstück nur durch seine Aufführungen lebt und es die Aufgabe des Dramatikers ist ein Stück dem möglichen Rahmen entsprechend zu verfassen, kam es zum Disput zwischen ihm und Alfonso Sastre, der die gegenteilige Ansicht vertrat.

Auf Grund dieser gegensätzlichen Auffassung darüber, ob man sich dem System und dessen gegebenen Regeln unterzuordnen hatte und inwiefern die eigenen Stücke diesem anpassen sollte, nimmt Buero Vallejo ein possibilistische Haltung ein. Der Imposibilísimo, wegen dem sich Buero Vallejo vom Realismus entfernte, Vallejos verminderte politische Aktivität und sein geringer Kontakt zum Universitätsmilieu, wie er selbst betonte, trennten ihn von der „Generación Realista“.

“(…) pues yo no he podido, o querido, rodearme de incondicionales que también escriben y Sastre, en cambio, por un comprensible fenómeno generacional de la juventud que entonces despertaba, ha sido feverosamente seguido durante unos años en los ambientes universitarios que compartió (...)”(Buero Vallejo, 1960, S. 2)

5.3.2 Alfonso Sastre

Alfonso Sastre⁷⁰ setzte den Kontrapunkt zu Antonio Buero Vallejo, nicht nur durch seinen öffentlichen Disput mit ihm, sondern auch durch seine immensen Probleme mit der Zensur, die ihn als *Persona non grata* stigmatisierten.

„No existo. He sido borrado de todas las listas... Salvo de las listas negras, por supuesto: por lo que se refiere a éstas, estoy en todas.”(Rivera & de las Heras, 1974)⁷¹

Sastre ist bis heute der bekannteste und politischste Dramatiker der „Generación Realista“, auch wenn er am meisten mit dem Regime - er wurde mehrmals verhaftet - und der Zensur zu kämpfen hatte. Zu Beginn seiner Karriere 1945 konnte er einige Stücke durch die Zensur bringen, doch viele seiner späteren Stücke konnten erst nach dem Ende der Diktatur inszeniert werden.

„El caso de Alfonso Sastre es uno de los más significativos: tras haber visto autorizadas sus primeras obras en los años cuarenta, a lo largo de los cincuenta, su interés por los temas de implicación política (el terrorismo, la huelga, el ejército...) y su forma de abordarlos le convirtieron en el autor más censurado de la década (se le prohíben *El pan de todos*, *Prólogo patético*, *Muerte en el barrio* y *Tierra roja*, entre otras).“⁷²

Sastre war nicht von Anfang an politisch motiviert beim Verfassen seiner Stücke, dennoch wollte er nicht an die gegebene Theatertradition anknüpfen. Er suchte immer neue Wege und Themen, um das Theater zu reformieren.

„Seit seinem frühen Auftreten in der Theaterszene nach dem Bürgerkrieg hat sich Sastre sowohl um die formale als auch um die ideologische Erneuerung des spanischen Theaters bemüht.”(San Miguel, 1988, S. 421)

⁷⁰ Geboren: 1926

⁷¹ Amador Rivera, and Santiago de las Heras, 'Encuesta sobre la censura. 25 autores cuentan sus experiencias con la censura', *Primer Acto*, no. 165 (1974), 4-14 (p. 5).

⁷² MUÑOZ CÁLIZ, 2008, s.28

Doch die dadurch entstandenen Probleme mit der Zensur und die häufigen Inszenierungsverbote hatten zur Folge, dass seine Stücke immer politischer wurden, da er sich mittels dieser gegen das herrschende System auflehnte.

“Yo no intenté desde el principio hacer política con el teatro, que para mí era entonces más una forma de conocimiento de la realidad que otra cosa. El hallazgo de las virtualidades políticas del teatro fue posterior, y todavía fue más posterior el hallazgo de los caracteres lúdicos del teatro. Que son, resumiendo, los tres ingredientes por los que yo estoy en el teatro.”⁷³

Sastre beschränkte sich nicht nur auf das Schreiben von Theaterstücken, sondern verfasste auch zahlreiche Essays und versuchte immer wieder Alternativen zu den staatlichen Theatern zu gründen. Bereits 1945 war er gemeinsam mit anderen Studierenden an der Gründung des „Arte Nuevo“ beteiligt, das „in Frontstellung zum konsumorientierten Unterhaltungstheater neue ästhetische Ansprüche der dramatischen Kunst formuliert“⁷⁴. Innerhalb dieses Theaterprojekts konnte er seine ersten Dramen auf die Bühne bringen.

In seiner Studienzeit schrieb er für die Zeitschrift „La Hora“⁷⁵, unter anderem auch als Theaterkritiker⁷⁶, mehrere Artikel über seine von Sartre geprägte Auffassung über eines sozial engagierten Theaters.

Die dadurch geknüpften Kontakte führten dazu, dass sein „Manifiesto del T.A.S.“ in „La Hora“ abgedruckt wurde. Das Teatro de Agitación Social (T.A.S.) gründete er 1950 zusammen mit José Maria de Quinto. In dem Manifest wird die Vorstellung, wie und was Theater sein sollte genauer definiert:

“Concebimos el teatro como un "arte social", en dos sentidos.

a) Porque el Teatro no se puede reducir a la contemplación estética de una minoría refinada. El Teatro lleva en su sangre la existencia de una gran proyección social.

⁷³ http://www.bertamuñoz.es/censura/cap2_II_2sastre.htm

⁷⁴ Bauer- Funke, 2007 s.15

⁷⁵ La Hora war eine Studentenzeitschrift. Sie entstand unter der Leitung des SEU in Madrid.

⁷⁶ Bauer- Funke, 2007, s.154

b) Porque esta proyección social del Teatro no puede ser ya meramente artística.”⁷⁷

Das Theater sollte demnach die sozialen Begebenheiten widerspiegeln. Doch nicht nur der Bereich des Theaters wurde im Manifest erwähnt, sondern auch die gesellschaftliche Ebene wurde mit einbezogen.

“Nosotros no somos políticos, sino hombres de teatro; pero como hombres - es decir, como lo que somos primariamente-, creemos en la urgencia de una agitación de la vida española.”⁷⁸

Im Rahmen des T.A.S. sollten diverse Stücke⁷⁹ inszeniert werden. Die Stücke sind allesamt sozialkritisch und thematisieren den Klassenkampf, die ungerechte Behandlung der unteren Bevölkerungsschicht und andere soziale Missstände. Bei der Einreichung bei der Zensur wurden einige dieser Stücke verboten und das Manifest in weiterer Folge auch.

Durch seine Verbindung mit den Studierenden war er auch bei den Studentenprotesten 1956 aktiv und wurde als Teilnehmer verhaftet. Des Öfteren kam Sastre auf Grund seines politischen Engagements ins Gefängnis. Dies hatte auch Auswirkungen auf seine Möglichkeit Stücke zu inszenieren. Da er bei Staat und Zensurbehörde bereits einschlägig bekannt war, wurde es für ihn immer schwieriger, Stücke veröffentlichen zu können.

1960 gründete Alfonso Sastre die Grupo de Teatro Realista (G.T.R.) abermals mit José Maria de Quinto und versuchte das Theater zu reformieren. Doch scheiterte dieses Projekt daran, dass sie weder Räumlichkeiten noch Financiers auftreiben konnten. Dennoch konnten sie Sastres Stück „En la red“ und Carlos Muñoz Stück „El tintero“ inszenieren.⁸⁰

⁷⁷ http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/TAS_1950.pdf

⁷⁸ http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/TAS_1950.pdf

⁷⁹ Die Liste der Stücke ist auf http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/TAS_1950.pdf zu finden

⁸⁰ Vgl. Bauer- Funke, 2007,s .125

Auf Grund der Vehemenz Sastres in Bezug auf die soziale Relevanz des Theaters und seiner impossibilistischen Haltung entfachte sich ein Disput zwischen ihm und Buero Vallejo, der Anhänger des Possibilismus war. Sastre war der Überzeugung, dass man seine Stücke nicht regelkonform gestalten sollte, um durch die Zensur zu gelangen.

In seinem Artikel „Teatro posible y pacto social“⁸¹ in der Zeitschrift „Primer Acto“ erläutert er seine Vorstellung von einem kompromisslosen Theater, das keine Zugeständnisse der Zensur gegenüber macht und wirft darin seinem Kollegen Buero Vallejo vor, ein „pactante“⁸² zu sein, der sich der Zensur unterwirft. Buero Vallejo⁸³ reagierte in der nächsten Ausgabe derselben Zeitschrift darauf mit einem Artikel über den Impossibilismus, worin er Sastre zwar zugesteht, dass ein sozialkritisches Theater von Nöten ist, „pero no sólo debe escribirse, sino estrenarse.“(Buero Vallejo, 1960, S. 4) Buero Vallejo bezieht sich damit direkt auf Sastre, der mit seinen Stücken immer wieder an der Zensur scheiterte und sie deswegen nicht inszenieren konnte. Die Fronten der beiden verhärteten sich und noch in späteren Interviews nahmen sie Bezug auf das Verhalten des Anderen.

“La posición de Alfonso Paso fue por artículos que él había publicado diciendo que había que firmar un pacto con el sistema, para después, desde dentro del sistema, atacarlo. Y la posición de Buero Vallejo, porque en una reunión con directores de teatros, a la que yo asistí en un Colegio Mayor de Madrid, atacó a las gentes que hacíamos un teatro *deliberadamente imposible*. Se refería evidentemente mucho a mí, yo estaba además presente, y él decía que había que adoptarse una postura *posibilista*.”(Alfonso Sastre)⁸⁴

Sastre versuchte mit seinen Artikeln die neue Theaterkultur, bis über ihr Ende ⁸⁵ hinaus, theoretisch zu untermauern. Als die Diktatur endete, konnte Sastre viele

⁸¹ (Sastre, „Teatro posible y pacto social“, 1960)

⁸² Sastre, Alfonso: „Teatro posible y pacto social“ in: Primer Acto núm. 14 (1960), s.2

⁸³ Buero Vallejo, Antonio: “Obligada precisión acerca del imposibilismo”, in: Primer Acto núm. 15 (1960), s.1-6

⁸⁴ <http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/grupodeteatrorealista.pdf>, GRUPO DE TEATRO REALISTA. POLÉMICA SOBRE EL POSIBILISMO, s.1-2

⁸⁵ Das Ende der Realistischen Strömung kann man ungefähr mit dem Aufkommen des Nuevo Teatro Español 1965 datieren. Sastre nimmt noch 1970 in „La revolución y la crítica de la cultura“ bezug auf den spanischen Realismus.

seiner Stücke endlich auf die Bühne bringen, doch dies verminderte nicht sein politisches Engagement. Noch bis heute sieht er die Notwendigkeit, sich gegen das System, auch wenn dieses nicht mehr diktatorisch ist, aufzulehnen.

5.3.3 José Martín Recuerda

Martín Recuerda⁸⁶ distanzierte sich am meisten von dem Oberbegriff „Generación realista“ unter dem ihre oppositionelle Dramatikergruppe zusammengefasst wurde. Im Laufe der Jahre wechselte er stetig seine Meinung bezüglich seiner Zugehörigkeit. Dennoch betonte er mehrmals, dass seine Stücke eher dem „iberismo“ zuzuschreiben sind als dem „realismo“.

„Nunca he estado de acuerdo con que a mí, y a otros compañeros míos, se nos llame «generación realista». No hay tal si por «realismo» se entiende un estilo decimonónico y pretendidamente fotográfico...Yo, hace ya muchos años declaré que hacia, y quería hacer, un teatro «iberista».”(José Martín Recuerda)(Oliva, 2002, S. 277)

Der „iberismo“ ist ein von ihm entwickeltes Konzept, das dem „realismo“-Konzept von Sastre sehr ähnelt, jedoch jeglichen Einfluss aus dem Ausland negiert. Es geht darin ausschließlich um die Spiegelung der momentanen Lage Spaniens und das Leid der Bevölkerung.

“Yo llamo «iberista» a mi teatro porque lo saco de las entrañas de nuestra raíz ibérica: un teatro que aspira a la «violación» de las conciencias, cuyo personaje protagónico (...) es coral, su estructura y acción dramática tienen como vehículo la fiesta española; fiesta que ha de llevar hasta el paroxismo y la crueldad ibérica... Este es el teatro que he querido hacer, y que estoy tratando de hacer.”(José Martín Recuerda)(Oliva, 2002, S. 277)

⁸⁶ Geboren: 1925

Doch durch die realistische Darstellung in seinen Stücken und durch den nahen Kontakt mit dem Universitätsmilieu und seinem damit verbundenen politischen Engagement kann man ihn der „Generación Realista“ zuordnen.

Martín Recuerda studierte an der Universität von Granada und schloss sich dort den kritischen Studierenden an.

„Die Opposition zum Regime manifestierte sich in den Folgejahren nicht nur in seinen Werken, sondern auch in seiner Tätigkeit als Lehrer und als Leiter des TEU von Granada, wobei sich diese unterschiedlichen Aktivitäten gegenseitig befruchten und Martín Recuerdas dissidente Haltung weiter verstärken.“(Bauer-Funke, 2007, S. 178)

In seiner Laufbahn als Direktor des TEU konnte er die Stücke, die er inszenieren wollte selbst aussuchen. Diese mussten zuvor dem SEU und der Zensur vorgelegt werden, um eine Erlaubnis oder gegebenenfalls Zensurmaßnahmen zu erhalten. Mit dem TEU inszenierte er mit großem Erfolg vor allem klassische Stücke⁸⁷.

“[...] Empezó nuestro T.E.U. a tener fama en España y los gobernadores y ministros se interesaban por todos los pasos que dábamos, apenas sin dinero [...] y nos enviaban, para orgullo de aquella España franquista a Festivales Internacionales [...]”(Muñoz Cáliz, 2005)⁸⁸

Während seiner Tätigkeit mit dem TEU wurde ihm die Zwiespältigkeit des Regimes bewusst, da seine Theatergruppe zwar als Aushängeschild für die Freizügigkeit des Regimes dienen sollte, er aber gleichzeitig mit seinen eigenen Stücken, auf Grund seiner sozialkritischen Haltung, Schwierigkeiten hatte durch die Zensur zu gelangen.

“No hay cosa más peligrosa que reflejar en las obras teatrales la sociedad en que se vive sin pensar en la trilogía de «él, ella y el amante» que tan al uso estuvo en todos los tiempos decadentes, y en éste en que vivimos, por supuesto también.”(Oliva, 2002, S. 279-280)

⁸⁷ Eine Liste der Inszenierungen befindet sich im Artikel von Morón Espinosa, 2008, s.265-266

⁸⁸ http://www.bertamuñoz.es/censura/cap2_II_3martinrecuerda.html

1963, zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits vom TEU zum "Taller de Teatro de la Casa de América" gewechselt, löste die Premiere seines Stückes "Las salvajes en Puente San Gil" abermals ambivalente Reaktionen aus. Einerseits wurde das Stück hoch gelobt, andererseits wurde es, nach einem einjährigen Kampf mit der Zensur, von regimetreuen Anhängern aufs schärfste kritisiert⁸⁹.

Trotz seiner Erfolge verlor er wegen seiner politischen Einstellung seine Stelle als Lehrer im „Instituto Padre Suárez“. Auch seine Probleme mit der Zensur nahmen stetig zu, weshalb er 1966 nach Amerika ins Exil ging.

Den Beginn seiner regimekritischen Einstellung situierte er selbst in seiner Kindheit, als er indirekt Zeuge einer Exekution wurde und die ihn sein Leben lang verfolgte. In „José Martín Recuerda (Sobre mi teatro)“⁹⁰ geht er auf seine oppositionelle Haltung ein und erläutert seine Themenauswahl. Trotz der enormen Widrigkeiten, denen Martín Recuerda ausgesetzt war, kämpfte er bis zum Schluss für seine Vision von Theater.

“Aunque mis esperanzas en el presente, a veces estén llenas de escepticismo, sin embargo, sin querer o queriendo, tengo que seguir luchando por el teatro, siempre, claro está, haciendo el teatro que hice y que hago, sin pensar que éste pueda llegar a realizarse. No me importa.”(Oliva, 2002, S. 280)

5.3.4 Lauro Olmo

Lauro Olmo⁹¹ war der einzige Autodidakt in der "Generación Realista". Da er ursprünglich aus der Unterschicht stammte, musste er arbeiten statt zur Schule zu gehen. Während seiner langen Krankheit lernte er anhand von Büchern bis er 1947 ins „Ateneo de Madrid“ eintrat. Obwohl er zuerst als Poet und Romanautor in Studierendenkreisen bekannt wurde, begann er mit seiner Frau Pilar Enciso Theaterstücke für Kinder zu schreiben. Auch Olmo schrieb immer wieder auch Stücke für Erwachsene, doch gliederte er sich erst mit „La camisa“ (1962) in die Reihe der

⁸⁹ Bauer-Funke, 2007, s.196

⁹⁰ Martín Recuerda, 1977, s. 99-107

⁹¹ Geboren: 1922, Gestorben: 1994

realistischen Dramatiker ein. Das Theater war für Olmo das direkteste Medium um sich bei den Menschen Gehör zu verschaffen.

„El renovado interés por el teatro tiene su explicación en que es el género más directo, con más influencia sobre el público, y por tanto, el más apropiado para tratar temas de urgencia, sugeridos por la realidad española, de la que Olmo se siente partícipe, y no sólo con sus obras literarias sino también con sus actividades políticas.”(Fernández Insuela, 1986, S. 27)

Ab diesem Zeitpunkt schlug auch er den schwierigen Weg der realistisch sozialkritischen Darstellungen im Theater ein. Da dies erst in den 60er Jahren geschah, hatten die anderen Autoren das neue Theater bereits theoretisch fundiert und diverse Artikel und Manifeste publiziert. Olmo sah es als seine Aufgabe ein sozialkritisches „teatro popular“ zu etablieren, das die Zuschauer zum Nachdenken anregen und nicht mehr nur belustigen sollte.

„(...) nuestras decisiones ante el hecho dramático arrancan siempre de una fe en el poder social del teatro. Lo principal no es divertir (...), sino remover el sentido crítico y moral del espectador. (...) Y ya es la sociedad la responsable de ella. Yan o puede ignorarla. Ahí está: ¡peligro!”(Oliva, 1979, S. 75)

Ab 1956 nimmt er an Versammlungen der „Acción Democrática“ teil. Er tat dies nicht nur aus rein politischem Interesse, sondern auch um dort mehr über soziale Missstände zu erfahren um diese später in seinen Werken zu verarbeiten⁹². Neben den in den Versammlungen angesprochenen Themen ließ Olmo sich auch von den Geschehnissen auf der Straße inspirieren.

"Como escritor, le debo mucho a la calle, a la vida manifestándose espontáneamente. Esta influencia en mí es más decisiva que la del libro. Un día me preguntaron qué era yo, y respondí que un “golfo de bien”, (...), unas veces participando y otras observando, pero no como un “espectator”, sino

⁹² Vgl. Fernández Insuela, 1986, s. 26-27

como “mirón”, que es una forma de estar en el juego, o en el ruedo: “ruedo ibérico” en mi caso.”(Olmo, 1970, S. 67)

Olmos Realismus zeichnete sich dadurch aus, dass seine Protagonisten stets der Unterschicht angehörten und er kreierte mit seinen Dialogen die „impresión de que los personajes dialogan como en el trato diario.“⁹³ Dadurch wirkten seine Stücke authentisch. Carlos Muñiz⁹⁴ schreibt über diese Authentizität wie folgt:

„La verdad del teatro de Lauro Olmo es tan entrañable, tan sugerente, que no podemos volverle la espalda, sino aceptarla con toda su sencillez, con todo su extraordinario valor dramático y humano. (...) Supone un paso más en esta lucha del teatro por el hombre, por todos los hombres, sea ,cual sea su condición y su posición.”(Muñiz, Lauro Olmo, un autor de mi generación, 1962, S. 8)

Durch die realistische Umsetzung seiner Kritik wurden die Stücke stark zensiert und nur selten gelang es Olmo eines seiner Stücke zu inszenieren⁹⁵. Dennoch passte er sich den Normen der Zensur nicht an, sondern kämpfte weiter für seine Idee von einem sozialkritischen Theater.

In mehreren Interviews⁹⁶ spricht Olmo von der sozialen Verantwortung des Theaters gegenüber der Bevölkerung. Seiner Ansicht nach ist das Theater seine Waffe im Kampf gegen die Ungerechtigkeit.

„El artista, antes que nada, es hombre. Hombre en convivencia. Esto supone unos deberes de solidaridad.(...) Como ser de nuestro tiempo histórico, veo que el “artista” es un luchador.(...): el arte ha de servir al hombre.(...) Y la misión de éste, quizá hoy más que nunca, debe ser social.”(Vilar, 1963, S. 205-206)

⁹³ Siehe: „Algunas puntualizaciones de la camisa“s. 78 in: Olmo 1970, s. 75-81

⁹⁴ Muñiz, 1962, s.6-9

⁹⁵ Vgl. Muñoz Calíz, 2005, auf: http://www.bertamuñoz.es/censura/cap3_II_4olmo.html

⁹⁶ Siehe dazu: „Cuatro autores contestan a cuatro preguntas sobre el teatro social“, in: Arriba (1963), s.12, Jover, Francisco, “Entrevista con Lauro Olmo”, in: Yorick 2 (1965), s.8-9, Monleón, José, “10 preguntas a Lauro Olmo”, Primer Acto núm. 32 (1962), s. 12-13, Vilar, Sergio, 1963 s. 205-206

5.3.5 José María Rodríguez Méndez

Auch Rodríguez Méndez⁹⁷ gehörte zu jenen oppositionellen Autoren, die sich nicht von der Zensur und der Übermacht des Staates unterdrücken lassen wollten. Trotz aller Widrigkeiten wollte er frei und ohne Einschränkungen schreiben, auch wenn dies zur Folge hatte, dass er auf Grund seiner kritischen Einstellung nicht inszenieren durfte.

“De una vez por todas voy a decir que ya no escribo para estrenar, ni me importa estrenar. Escribo porque debo de escribir “ese” tipo de teatro y si la sociedad, o el público, o quien sea no lo acepta, yo sólo digo, con cierta chulería madrileña esto: AHÍ QUEDA ESO...”⁹⁸(Muñoz Cáliz, 2005)

Frustriert über die Situation in Spanien und das evasionistische Theater, war ein Hauptkriterium seiner Stücke: „llevar al escenario los problemas de los españoles de hoy“⁹⁹.

Da alle seine Stücke von TEUs oder kleinen eher unbekanntem Theatergruppen aus Barcelona aufgeführt wurden, ist er der unbekannteste Dramatiker dieser Gruppe. Durch seine Mitwirkung bei „La Pipironda“ als Schauspieler hatte er auch Einblick in die darstellerische Komponente des Theaters.

Wie seine Kollegen Sastre und Martín Recuerda versuchte auch er sein Theater in kulturkritischen Aufsätzen theoretisch zu fundieren. Seine Theorie, des „teatro puramente español“¹⁰⁰, erinnert stark an den „iberismo“ von Martín Recuerda, da auch er behauptet, nicht durch Realismus-Strömungen aus dem Ausland beeinflusst worden zu sein und lediglich die Realität in Spanien wiederzugeben.

„Y nosotros soñábamos con incorporarnos a la dura y difícil tarea de levantar en los escenarios la presencia de España, una España abofeteada y malherida, cuyos representantes no podían ser otros que campesinos,

⁹⁷ Geboren: 1928, Gestorben: 2009

⁹⁸ http://www.bertamuñoz.es/censura/cap3_II_5rodmenendez.html

⁹⁹ Fernández Insuela, 1986, s.180

¹⁰⁰ Bauer-Funke, 2007, s. 228

prostitutas, delincuentes ensoñados, señoritos fracasados y aguardentosos, guardias, trashumantes, licenciados que ahorcan la toga y gente de vida más o menos airada.”(Rodríguez Méndez, 1969, S. 37f.)

Nicht nur ihre Theorien über das Theater glichen sich, auch ihre Meinung über den Ursprung der Repressionspolitik während der Franco-Diktatur teilten sie.

„Wie Martín Recuerda sieht Rodríguez Méndez die literarhistorischen Ursprünge des ‚teatro popular‘ in der soziopolitischen Spaltung des Landes seit den Reyes Católicos verwurzelt, weil seitdem die ‚cultura oficial‘ der Machthabenden den ‚mundo subterráneo‘ und die „voz del pueblo“ unterdrücken.“(Bauer-Funke, 2007, S. 229)

Demnach schlägt er einen Bogen von der Unterdrückung der Inquisition zu den repressiven Umständen der Franco-Diktatur. Diese Ansicht fließt in seine Stücke ein, da er seine Stücke des Öfteren in der Vergangenheit Spaniens ansiedelt, wie zum Beispiel in „Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga“ y „Flor de Otoño“.

Seine Stücke sind zum Teil autobiografisch, da er in „Vagones de madera“ seine Eindrücke von seiner Zeit beim Militär verarbeitet hat. Denn obwohl er eigentlich eine antimilitärische Ansicht vertrat, verpflichtete er sich aus finanziellen Gründen von 1956-1958 beim Militär.

“(…)una serie de personajes copiados de la realidad ya que todos se identifican, de algún modo, con esos compañeros de vida militar que hemos tenido a nuestro lado. Parece claro que el pasado militar de Rodríguez Méndez se refleja generosamente en esta pieza.”(Oliva, 1978, S. 93)

Méndez blieb auch nach der Diktatur dem spanischen Realismus treu und schrieb weiterhin sozialkritische Stücke, die sich dann aber mit der Transition und dem Kapitalismus auseinandersetzen. 1976 beschrieb er sein Theater folgendermaßen:

„Teatro histórico sobre la España de Franco y sus prolegómenos. Teatro de documentación y denuncia sobre la explotación, corrupción y humillación

del hombre por el despotismo brutal y no ilustrado. Más escuetamente podría definirse como «episodios nacionales dramáticos de la España violada».(Medina Vicario, 1976, S. 81)

5.3.6 Carlos Muñiz

Carlos Muñiz¹⁰¹ war das ambivalenteste Mitglied der "Generación Realista". Einerseits wegen seiner Bewunderung für Buero Vallejo¹⁰², andererseits auf Grund seiner beruflichen Verbindung mit dem Regime. Denn er arbeitete zur Zeit seiner ersten Theaterstücke im Finanzministerium und schrieb die Stücke in seiner Freizeit. Da er nebenberuflich als Dramatiker arbeitete, war seine Existenz nicht nur von der Möglichkeit zu inszenieren und zu publizieren abhängig.

Obwohl er wegen des mäßigen Erfolges mit „Telarañas“, das nur für eine "sesión única" erlaubt wurde, seine Karriere bereits wieder beenden wollte, schrieb er dank der aufmunternden Worte von Buero Vallejo und der Anerkennung seines nächsten Stückes „El grillo“ durch Sastre weiter¹⁰³. Ab „El grillo“ gehört auch er zur „Generación Realista“ und definiert sein „teatro social“ in dem beigelegten „Comentario“.

„Teatro social habrá únicamente en el caso de que, planteado el problema de un individuo o de un grupo de individuos frente a la sociedad o dentro de ella, el autor trate de deducir soluciones concretas de la situación dramática [...] [El teatro debe ser un, C.B.-F.] espejo donde se le puedan mostrar al espectador –hombre- las necesidades, los vicios, las ambiciones y todos los sentimientos propios o ajenos para, a través de esas enseñanzas, ponerle en el camino de pensar.”(Bauer-Funke, 2007, S. 246)

Kritik äußert er in den Stücken durch die Charaktere normaler Menschen mit ihren Problemen, die zwar aus der momentanen Lage Spaniens resultieren, aber auch menschlich und somit von Raum und Zeit unabhängig sind.

¹⁰¹ Geboren: 1927, Gestorben: 1994

¹⁰² Nachruf von Rodríguez Méndez 11.11.1994

¹⁰³ Bauer-Funke, 2007, s.243-44

„En nuestra época hay que encontrar los héroes en la gente, en el pueblo, en lo vulgar y sin lunares: en los hombres masa, individualizados, solos, entre las paredes de sus casas, por sus pequeños problemas, sus pequeñas pasiones, durante el breve espacio de tiempo que media entre el cese de su trabajo colectivo y esa otra labor colectivísima del descanso animal.”(Muñiz, 1960, S. 14)

1963 übernahm er, trotz seiner regimekritischen Haltung, eine Stelle bei der Zensurbehörde, wurde aber nach wenigen Monaten wieder entlassen, da er ein Protestschreiben gegen die Unterdrückungsmechanismen der Zensur unterschrieben hatte. Trotzdem gelang es ihm in seiner kurzen Zeit als Zensor das Stück „La pechuga de la sardina“ von Lauro Olmo zu genehmigen.¹⁰⁴

Obwohl Muñiz ebenfalls seine individuelle Version des „teatro social“ definierte und publizierte, orientierte er sich mit „El tintero“ bereits neu und schrieb ein expressionistisches Stück.

“Con El tintero (1960) Muñiz atraviesa la frontera del naturalismo y se introduce en una decidida forma expresionista. Por supuesto que ni el naturalismo desaparece por completo ni el expresionismo hay que entenderlo en su sentido literal (...)”(Oliva, 1978, S. 45)

Nach dem Ende der Diktatur inszenierte er kaum noch Stücke und geriet in Spanien in Vergessenheit, weshalb sein Tod 1994 kaum erwähnt wurde.

„Considero que los medios de comunicación han sido verdaderamente cicateros a la hora de informar sobre la muerte de uno de los mejores autores dramáticos de nuestro tiempo, que es Carlos Muñiz. Apenas he podido leer breves notas, ligeros comentarios, incluso con algunos errores, a la hora de mencionar títulos.”(Rodríguez Méndez, 11.11.1994)

¹⁰⁴ Bauer-Funke, 2007, s. 244

5.3.7 Ricardo Rodríguez Buded

Rodríguez Buded¹⁰⁵ ist innerhalb der „Generación Realista“ der einzige Autor von dem es kaum biografische Daten gibt, nur jene die er selbst in der Zeitschrift *Primer Acto* 1959 angibt¹⁰⁶, und zu dessen Werke es kaum wissenschaftliche Analysen gibt. Dennoch befand sich sein Name auf den verschiedenen Protestschreiben, die auch die anderen Autoren unterschrieben hatten und auch bei den unterschiedlichsten Theaterkollegien und Autorenbefragungen zum Realismus nahm er teil. Nachdem er nur vier Stücke inszeniert hatte, zog er sich wieder aus der Theaterwelt zurück.

„Un autor que, tras algunos primeros pasos bien valorados no parece sentir que su obra tenga cabida en el teatro de su país y opta, en este caso, por el silencio definitivo. Tal vez sea el caso más radical de la maltratada generación conocida como “realista” (...)”¹⁰⁷

Er veröffentlichte nur vier Stücke, doch diese waren alle sehr erfolgreich. Mit seinem Stück „Un hombre duerme“ gewinnt er 1960 den Premio Valle Inclán „por un jurado en cuya composición estaban Buero, Sastre, Delgado Benavente o J.M. de Quinto – que la dirigió- entre otros.”¹⁰⁸

1953 gründete er mit anderen Schriftstellern aus dem Universitätsmilieu die Zeitschrift „Revista Española“, die an der Verbreitung von kritischen Artikeln und Stücken maßgeblich beteiligt war.

Obwohl er sich stetig von dem Begriff „Generación Realista“ distanzierte¹⁰⁹, weisen seine Stücke durchaus ähnliche Merkmale auf, wie die von Sastre. In der Zeitschrift *Primer Acto* kommentierte er seine Dramen:

„Todas mis obras han surgido como producto de la observación directa, o a través de noticias periodísticas sobre hechos reales. La realidad observada me ha proporcionado siempre el conjunto de la situación y los personajes. La

¹⁰⁵ Geboren: 1928

¹⁰⁶ Bauer- Funke, 2007, s.253

¹⁰⁷ <http://teatro.es/inicio/efemerides/berta-riaza-estrena-el-charlatan-de-ricardo-rodriguez-buded>

¹⁰⁸ García Ruiz und Torres Nebrera 2004, s.77

¹⁰⁹ Siehe Zitat im Kapitel „Problematik der Namensgebung“

forma dramática que he emleado invariablemente ha sido, en la medida de mis posibilidades, la de una total fidelidad a la realidad contemplada, tanto en el desarrollo del argumento como en el lenguaje." (Rodríguez Buded 1959, 48)

Des Weiteren findet sich ein Zitat in der Zeitung "El País" im Rahmen einer Ausstrahlung seines Stückes „La madriguera“ im Fernsehen.

"He intentado llevar al escenario la realidad, reproduciendo, de forma objetiva, la crítica situación en que se desenvuelve la vida de un cierto grupo de seres." (Haro Tecglen 26.2.1983)

Wie seine anderen Stücke wurde auch „La madriguera“ hochgelobt, obwohl es nur einmal aufgeführt wurde.

„(...) que la representó el TNCE y por una sola noche, (...) y que se perfiló como una de las mejores tragicomedias realistas de aquel teatro del medio siglo." (García Ruiz und Torres Nebrera 2004, 77)

6 Tabuthemen

Da sich die Autoren der "Generación Realista" dem spanischen Realismus verschrieben hatten und sich gegen das offizielle Bild Spaniens auflehnen wollten, überschneiden sich die von ihnen dafür ausgewählten Themen. Die Stücke behandeln alle die gegebene Situation in Spanien und sollen das Elend der Bevölkerung widerspiegeln.

"Una corriente artística de enorme volumen que reflejaba la miseria y la angustia de las masas que habían perdido el techo y el pan, la vida dura de quienes intentan subsistir, la honda tristeza de las existencias privadas de horizonte. Y ese contenido se había de manifestar de una manera directa y sencilla, con una economía de medios, una austeridad expresiva y que

componía una unidad armónica y coherente entre fondo y forma.” (Muñoz Cáliz, 2005)¹¹⁰

Die Dramatiker der “Generación Realista” machten es sich zur Aufgabe, dem Theater eine soziale Funktion zu geben und ließen, wenn auch nicht immer explizit, Themen, die strengstens verboten waren, in ihre Stücke einfließen. Diese wurden in alltägliche Situationen eingebettet und entfalten sich mittels sozialer Problematiken der Unterschicht.

„Die Dramenauswahl zeigt (...), daß die Autoren dabei grundsätzlich alle Bereiche des menschlichen Zusammenlebens zu einem sozialen und politischen Brennpunkt gestalten, der zum Ausgangspunkt einer Rebellion gerät und auf empfindlichste Weise Tabus bricht: Innerhalb des Militärs, einer Familie, im Bergarbeitermilieu, im Kloster und in der Kirche sowie schließlich im Theater brechen Aufstände gegen das von einer oder mehreren Figuren verkörperte oppressive Staatsgebilde los, weil diese die später gegen sie rebellierenden Figuren unterdrücken, quälen, gefangenhalten und ausbeuten, um ihre eigene Machtposition zu behaupten.“ (Bauer-Funke, 2007, S. 361)

Die Situation des Landes wird demnach auf die Protagonisten aufgeteilt, wobei manche Figuren das Regime verkörpern, andere das unterdrückte Volk. Die Figuren in der Rolle der Machthabenden werden mit negativen Eigenschaften, wie ausbeuterisch, unauthentisch, gewalttätig, unsicher, unsympathisch, etc., belegt, damit das Publikum eine Abneigung gegen sie entwickelt und mit den Unterdrückten sympathisiert.

Die Folgen des Bürgerkrieges waren nicht zu leugnen, dennoch war es verboten darüber zu sprechen und zu schreiben. Da jeder von den oben genannten Dramatikern in der Nachkriegszeit lebte und somit die Konsequenzen, die sich daraus ergaben, selbst erlebte, wurde trotz des strikten Verbots immer wieder Bezug darauf

¹¹⁰ http://www.bertamuñoz.es/censura/cap2_3.html 3.2. El realismo social: “Vamos a contar verdades”

genommen. José Martín Recuerda bearbeitete das Thema des nationalen Traumas¹¹¹ offen in seinem Stück „La Llanura“. Deshalb musste er, damit ihm eine „sesión única“ erlaubt wurde, die explizite Erwähnung des Bürgerkrieges streichen.¹¹²

Doch auch wenn der Bürgerkrieg und seine Folgen nicht das Hauptthema eines Stückes waren, so wurden sie dennoch in diversen Stücken beiläufig erwähnt, wie in „El tintero“ oder in „Las salvajes en Puente San Gil“, oder verschleiert dargestellt indem der erwähnte Krieg in einem anderen Land und/oder in einer anderen Zeit angesiedelt wurden.

Im Zusammenhang mit dem Bürgerkrieg steht der stetige Überlebenskampf, dem die Bevölkerung ausgesetzt war. Dieses Thema tritt in mehreren Stücken von Lauro Olmo in Erscheinung, wie zum Beispiel in „La camisa“, „English spoken“, etc. In diesem Zusammenhang wird auch die Lebenssituation der spanischen Frauen in die Stücke mit eingebunden, wie in „Las salvajes de Puente San Gil“.

Nachdem es in der offiziellen Version Spaniens weder den Bürgerkrieg, noch die aus ihm resultierenden Schwierigkeiten gab, wurden diese beiden Themengebiete, die „anhand der unterprivilegierten Gesellschaftsschichten dargestellten Konflikte (...) eine klare antibürgerliche und damit oppositionelle Funktion besitzen“¹¹³, von der Zensur massiv unterdrückt.

Ein weiteres wiederkehrendes Thema ist die Unterdrückung der Meinungsfreiheit und die gegebenen Probleme mit der Zensur. Als Zeichen der Auflehnung schrieben sie nicht nur stetig Protestschreiben an den gerade zuständigen Minister, sondern betteten ihre Kritik in die Handlungen ihrer Stücke ein.

„Escribi la mordaza en un momento en que todo lo que había escrito hasta entonces estaba prohibido (...). Traté de hacer una protesta cauta: un drama de apariencia rural y de mensaje subterráneo. Trataría de decir «vivimos amordazados. No somos felices. Este silencio nos agobia. Todo esto puede apuntar a un futuro sangriento.»“(Neuschäfer, 1991, S. 52)

¹¹¹ Bauer-Funke, 2007, s.280

¹¹² Bauer-Funke, 2007, s.278

¹¹³ Zitat: Bauer-Funke, 2007, s.215

Alfonso Sastre thematisiert in diversen Stücken den Widerstand gegen das Regime, den er mittels der Hauptfiguren entwickelt und in einem engen Raum, der die Einengung und Gefangenschaft symbolisiert, inszeniert, wie in „Prólogo patético“, „El cubo de basura“, „El pan de todos“, etc. auch Martín Recuerda nimmt sich mit „La llanura“ dieser Thematik an.

Rodríguez Méndez situiert seine Auflehnung gegen das Regime im Militärmilieu und thematisiert dabei die sinnlose Verschwendung von Leben in Kriegen, wie in „Vagones de madera“. Um die Zustände beim Militär zu verdeutlichen bedient er sich einer militanten Rhetorik und lässt vor allem junge Soldaten als Hauptfiguren auftreten.

Die Religion selbst war als Thema uninteressant und wegen der Machtposition des Klerus innerhalb des Staates und der Zensur mit vielen Schwierigkeiten verbunden. Dennoch wurden ihr Einfluss auf die Bevölkerung und der religiöse Fanatismus in Stücke eingearbeitet. Das Stück „El Cristo“ von Martín Recuerda, das in Spanien noch nie aufgeführt wurde¹¹⁴, thematisiert die Strategien der Kirche ihr Werte- und Normsystem aufrecht zu erhalten und die politische Funktionalisierung der Kirche innerhalb der Diktatur. Auch Rodríguez Méndez verarbeitete diese Thematik in „El milagro del pan y de los peces“, dieses konnte einmal aufgeführt werden, ist aber bis heute nicht publiziert.

Da die Kirche die zweitmächtigste Instanz der Diktatur war, wurde jeglicher negativ konnotierte Bezug auf die Kirche und ihre Machtposition unterdrückt. Auch nach der Distanzierung der Kirche zum Staat Francos blieb dieses Thema weiterhin tabuisiert und verboten.

Auch die Alltagssprache, die mit der „Generación Realista“ Einzug in die Theater nahm, wurde von den Zensoren nicht gerne gesehen, da ihnen diese zumeist als zu vulgär erschien. Selten wurde ein Stück auf Grund seiner Sprache verboten, dennoch war es meistens ein weiterer Grund, ein Stück abzulehnen.

¹¹⁴ Bauer-Funke, 2007, s.197

Unabhängig von der Themenauswahl waren alle Stücke der „Generación Realista“ sozial- und regimekritisch und zeigten die Misstände der spanischen Bevölkerung, vor allem der Unterschicht, auf.

7 Zensurumgehungsstrategien

Im Zusammenhang mit der Zensur steht auch der dadurch entstandene und entstehende kreative Prozess. Durch die gegebenen Verbote und deren Konsequenzen, von Bußgeld bis Haft, in manchen Fällen sogar die Todesstrafe, waren die Dramatiker dazu angehalten, ihre Kritik und die Verwendung tabuisierter Themenbereiche zu tarnen.

„Der (...) Schriftsteller hat die Zensur zu fürchten, er ermäßigt und entstellt darum den Ausdruck seiner Meinung. Je nach Stärke und Empfindlichkeit der Zensur sieht er sich genötigt, entweder bloß gewisse Formen des Angriffs einzuhalten oder in Anspielungen statt in direkten Bezeichnungen zu reden, oder er muß seine anstößige Mitteilung hinter einer harmlosen verbergen; er darf zum Beispiel von Vorfällen zwischen zwei Mandarinern im Reich der Mitte erzählen, während er die Beamten des Vaterlandes im Auge hat.“(Neuschäfer, 1991, S. 48)

Ziel dieser Tarnung war es, jene Stellen geschickt zu verschlüsseln, bei denen eine Veränderung, eine Streichung oder ein Aufführverbot von Seiten der Zensur von Nöten gewesen wäre. Während der Zensor diese Taktik nicht durchschauen sollte um den Originaltext zuzulassen, sollte die Verfremdung jedoch nicht allzu weitgehend sein, damit das Publikum den gewollten Sinn noch erfassen konnte.

Laut Neuschäfer¹¹⁵ gibt es zwei Methoden der Verschleierung, einerseits die Sinnverschiebung, andererseits die Sinnverdichtung, wobei beide in Zusammenhang zueinander stehen und sich ergänzen. Zur Sinnverschiebung gehört die

¹¹⁵ Neuschäfer, 1991, s.49

metaphorische Bearbeitung eines Themas, hierbei handelt es sich nicht um einen direkten Bezug darauf, sondern es wird ein Sinnbild eingesetzt, das für die entsprechende Aussage steht. Auch die Verlagerung ins Ausland, wie in „Guillermo tiene los ojos tristes“ oder „En la red“ von Sastre, oder eine Verschiebung in der Zeit sind Beispiele für eine Sinnverschiebung, in diesem Fall stehen das andere Land, die Vergangenheit oder die Zukunft für die gegenwärtige Situation.

Unter Sinnverdichtung versteht man die Reduzierung des Themas auf einen kleinen Nenner. Dafür wird eine kleine Einheit für ein großes Ganzes eingesetzt, zum Beispiel eine Familie steht für die Gesellschaft oder ein isoliertes Haus für das ganze Land.

Alfonso Sastre bedient sich bei seinem Stück „La mordaza“ (Der Knebel) beider Methoden indem er einerseits den Knebel, also den Titel, als Sinnbild für die Zensur und die Unterdrückung der Meinungsfreiheit einsetzt, andererseits wird die Geschichte auf eine Familie reduziert, die bewegungsunfähig ist, solange das Schweigen nicht gebrochen wird. Auch siedelt Sastre die Vorgeschichte, die zu jener Situation der Verschwiegenheit führt, also die des Vaters während eines Krieges, im Ausland an.

Die zeitliche Verschiebung war, auch wenn häufig eingesetzt, nur eine bedingt erfolgreiche Methode, da die Geschichte sich nicht allzu weit von der offiziellen Version unterscheiden durfte, um durch die Zensur zu gelangen.

“Más complejo es el caso del teatro histórico, pues, aunque se ha llegado a afirmar que el alejamiento temporal también constituyó una estrategia frente a la censura, lo cierto es que los censores se muestran muy sensibles ante las obras que muestran una visión de la historia de España distinta a la oficial, y en muchos casos estas obras sufrirán igualmente la prohibición, como sucedió con varios textos de Rodríguez Méndez ambientados en épocas anteriores a la dictadura: *Vagones de madera* (situada en el año 1921, durante la guerra de África), *El círculo de tiza de Cartagena* (“año del Cantón 1873”), *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (subtitulada “O

el año 1898”), *Flor de Otoño: una historia del barrio chino* (ambientada en la Barcelona de los años treinta).¹¹⁶

Die effektivste Methode war die Autozensur, bei der sich der Autor selbst zensiert. Der Dramatiker Antonio Buero Vallejo zensierte sich meistens selbst um seine Stück „posible“ zu machen und inszenieren zu können. Doch kaum ein Mitglied der „Generación Realista“ gibt an, von der Autozensur Gebrauch gemacht zu haben, wie zum Beispiel Martín Recuerda. Dies würde sich auch mit dem Konzept des „teatro imposible“ spreizen.

“ (...), el autor niega haber practicado ningún tipo de autocensura; así, declaraba haber intentado escribir “‘teatro español’, sin símbolos, sin claves, sin abstracciones y demás zarandajas encubridoras”, y que si no estrenaba se debía, entre otras cosas, a que en su pensamiento no se encontraba “en entera libertad para expresarse”, y la suya era “una naturaleza que no sabe traicionarse”.”(Muñoz Cáliz, 2005)¹¹⁷

8 Schlussfolgerung

Im oppositionellen gleichermaßen wie im politischen Theater ist die stetige Auseinandersetzung mit der Vergangenheit sowie mit der politischen Gegenwart Hauptbestandteil und führt dem Publikum unter diesen Aspekten die gesellschaftlichen Veränderungen vor Augen. Das Theater dient dabei als Spiegel, der die Funktion hat das Publikum zur Reflektion über seine individuelle Einstellung anzuleiten. Dies geschieht zumeist indem das oppositionelle Theater mit der gegebenen Theatertradition und deren Normen bricht und versucht diese zu reformieren.

Im Rahmen dieser Arbeit wurde die Entstehung einer oppositionellen Theaterkultur in Spanien vor diesem Hintergrund beleuchtet. Im Laufe der 50er und 60er Jahre lehnte sich eine Generation von Dramatikern, die „Generación Realista“, gegen die

¹¹⁶ Muñoz Cáliz, 2008 s.29

¹¹⁷ http://www.bertamuñoz.es/censura/cap2_II_3martinrecuerda.htm

Scheinwelt, die im Staat und im Theater vorherrschte, und gegen die massive Unterdrückung des Regimes auf und ersetzte diese durch ein neues Realismuskonzept und den Freiheitsgedanken, vor allem im Bereich der freien Meinungsäußerung.

Da alle Autoren mit dem Universitätsmilieu eng verbunden waren, saugten sie die revolutionäre Energie der Studierenden auf und fingen an das Regime zu hinterfragen. Dort kamen sie auch in Berührung mit ausländischer Literatur und verbotenen Filmen, die auf den Universitäten im Umlauf waren. Vor allem der Artikel „Qu'est-ce que la littérature?“ von Sartre machte ihnen die Notwendigkeit eines politisch- engagierten und sozialen Theaters bewusst.

Muñiz, Olmo, Rodríguez Méndez, Rodríguez Buded, Martín Recuerda und Sastre wurden, auf Grund ihrer realistischen Darstellungen der Menschen und ihrer Probleme und durch ihren Anspruch ein „teatro realista y social“ zu machen, unter dem Namen „Generación Realista“ zusammengefasst.

Im Laufe ihrer Karrieren publizierte jeder Einzelne von ihnen eine eigene Theorie des „Realimo social“. Diese unterscheiden sich jedoch lediglich in geringem Ausmaß voneinander, da alle dasselbe politische Ziel verfolgten. Grundessenz ihrer Theorien war die politische und soziale Verantwortung, die das Theater übernehmen sollte indem es sozial- und regimekritische Themen verarbeitete und damit ein Umdenken in der Bevölkerung initiieren sollte. Um die unterdrückte arbeitende Unterschicht mit ihren Stücken anzusprechen, machten sie normale Menschen zu den Hauptfiguren ihrer Stücke und verwendeten Alltags- und Umgangssprache für ihre Dialoge.

Nur von einem neuen Publikum, dass die angesprochenen Probleme kannte - bis dahin war der Theaterbesuch nur der bürgerlichen Oberschicht vorbehalten - und selbst unter den Folgen des Bürgerkrieges zu leiden hatte, konnte ein sozialer Wandel ausgehen. Damit sagten sie dem bürgerlichen Theater, das zu Propagandazwecken benutzt wurde, den Kampf an. Dies hatte zur Folge, dass nur wenige ihrer Stücke durch die Zensur gelangten und in den Nationaltheatern inszeniert werden konnten.

Zur selben Zeit sind die TEUS und die Teatros de cámara y ensayo entstanden, die als unprofessionell galten, somit anderen Gesetzen unterlagen und die zudem mehr Freiheiten im Bereich der Stückauswahl forderten. Da die TEUS und die Teatros de cámara y ensayo diese Freiheiten aus Prestige Gründen dem Ausland gegenüber

erhalten hatten, konnten sie nun Stücke, die ausschließlich einem bestimmten Publikum zugemutet werden konnten, inszenieren. Doch auch wenn somit diverse Stücke der „Generación Realista“ aufgeführt werden konnten, so wurden sie zumeist nur für eine „sesión única“ zugelassen und hatten dennoch mit Textänderungen und Streichungen zu kämpfen.

Ein weiterer essenzieller Punkt der Theorien der Dramatiker der „Generación Realista“ war, neben der möglichst wahrheitsgetreuen Darstellung der Misere in der sich Spanien und seine Bevölkerung befand, sich nicht von dem mächtigen Zensurapparat unterdrücken zu lassen. Auch wenn die Dramatiker unter den repressiven Maßnahmen der Zensur zu leiden hatten, da die meisten ihrer Stücke verboten wurden und somit bis nach Ende der Diktatur, manche sogar bis heute, nicht aufgeführt oder publiziert wurden, näherte sich keiner dem Possibilismus an. Ihre Stücke blieben nonkonformistisch und realistisch.

Sowohl ihre regimekritische Haltung als auch der Wunsch nach Meinungsfreiheit fanden Einzug in ihren Stücken und wurden neben anderen verbotenen Themen in ihren Stücken behandelt. Des Weiteren wurden Themen wie der Bürgerkrieg und dessen Folgen, der stetige Überlebenskampf der Bevölkerung, der Widerstand gegen das Regime und der klerikale Einfluss auf Staat und Volk in ihren Stücken bearbeitet. Neben dem Schreiben und Inszenieren von regimekritischen Stücken, engagierten sich die Dramatiker auch politisch. Zu ihrem politischen Engagement gehörte, einerseits die Teilnahme an diversen Protesten als Zeichen ihrer Solidarität mit der Unterschicht, andererseits publizierten sie diverse Manifeste und Protestschreiben in denen sie ein freies und soziales Theater forderten.

Durch die Analyse des historischen und soziologischen Kontexts in Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte der „Generación Realista“ wurde deutlich, dass diese Komponenten untrennbar miteinander verbunden sind und sie sich gegenseitig bedingen.

9 Resumen y Conclusión

Con mi trabajo quise investigar cómo los cambios sociopolíticos durante la dictadura de Franco influyeron en el proceso creativo de los autores de teatro y cómo aquellos, mejor conocidos bajo el nombre “Generación Realista”, lograron escribir obras críticas y no conformistas. Éste grupo de autores de teatro, no se conformó con el teatro propagandístico y de evasión, que se representaba en los Teatros Nacionales de España durante los primeros años de la posguerra. También querían romper con la imagen de una „España una, grande, libre“, creada por el General Franco, y reflejar la realidad del pueblo español traumatizado por las consecuencias de la guerra.

Para entender mejor el proceso de formación de un teatro oposicional es necesario enmarcarlo en el contexto histórico en que tuvo lugar, y acercarse al sistema de censura que Franco implantó después de la guerra para acallar todas las voces liberales y republicanas.

Tras haber ganado la Guerra Civil, Franco implantó un régimen personalista y totalitario, y creó una imagen positiva del Estado según la cual España había sido un país glorioso sin ningún problema. Para crear ésta imagen usó un sistema de propaganda y de censura, centrándose sobre todo en ésta última para reprimir cualquier movimiento oposicional. Enfocando más en el sistema de censura para reprimir cualquier movimiento oposicional. El objetivo principal era embellecer la situación de España tanto económica como socialmente y dejar creer a la población que España había vuelto a estar unida y libre.

Pero en realidad la situación del Estado era grave: el país estaba destruido y arruinado económicamente y la gente no sabía cómo ganarse la vida. La subida de precios por culpa de la guerra, el aislamiento internacional, la reducción del salario y el paro, fueron las consecuencias de la política de autarquía de Franco. La mayoría de la gente no podía comprar alimentos básicos y no sabían cómo alimentar a su familia, motivo por el cual aquella época pasó a ser históricamente conocida bajo el término “Años del hambre”.

Durante los primeros años después de la guerra hubo muchas acciones de depuración para eliminar a los que tenían opiniones contrarias que las del régimen. Las depuraciones fueron más fuertes en el ambiente de la universidad. Muchos profesores fueron detenidos, condenados a muerte, y reemplazados por personas cercanas al régimen para controlar la enseñanza de los estudiantes y darles la formación ideológica deseada.

Como consecuencia se produjo un estado de ánimo letárgico en el país, y casi nadie se sublevó contra el régimen, para no correr el riesgo de ser perseguido o matado.

Para aumentar el miedo de la población y tenerla controlada Franco instaló un sistema de control sin piedad: la censura.

La tarea principal de la censura era impedir que se encontrara cualquier tipo de información sobre el sufrimiento de la población, que no tenía cabida en la imagen gloriosa de España difundida en los periódicos. Los otros medios de comunicación también estaban controlados, lo que tenía como consecuencia el pago de una multa por la publicación de aquellos contenidos considerados inadecuados o prohibidos, o incluso su completa supresión. En algunos casos o el pago de una multa lo que causaba que contenidos inadecuados hayan sido suprimido o en algunos casos su publicación estaba prohibido y había que pagar una multa.

Pero los medios de comunicación no sólo estaban fuertemente controlados, sino que también fueron usados para la propaganda. Sobre todo el teatro, que se dirigía directamente al público, parecía el medio más adecuado para apoyar el mundo fictivo de Franco. En aquel tiempo el teatro había sido más que nada un pasatiempo para la burguesía y sólo trataba temas superficiales y de manera humorística. La censura no dejaba muchos huecos para la creatividad y las novedades, por eso el teatro empobreció culturalmente.

En pocas palabras la primera década del Franquismo había sido una época de miseria tanto en el aspecto económico como en el aspecto cultural y de control. Lo fundamental en aquellos años era callarse y no mencionar algo negativo sobre la dictadura.

Pero las consecuencias de la Guerra Civil no se podían silenciar, ya que la población las experimentó diariamente. Como resultado, se produjeron después de varios años de letargo, algunos disturbios tanto en el medio obrero como en el universitario. Simultáneamente a las protestas, España tuvo que trabajar en su imagen totalitaria para hacer posible la recuperación económica.

Para cambiar la reputación totalitaria, que España tenía en el extranjero, Franco promulgaba nuevas leyes, supuestamente liberales. Las leyes consistían en permitir algunas libertades al pueblo español, pero siempre subordinadas al bien del Estado. Lo que significaba que en realidad no cambiaba nada, solamente lo parecía.

Al principio estos cambios legislativos no tenían ningún efecto, pero al inicio de la Guerra Fría el anticomunismo de la dictadura y la posición geográfica de España parecía útil a los Estados Unidos. Ésto dio lugar a una alianza entre ambos países mediante acuerdos económicos y militares, los cuales permitían a EE. UU. construir bases militares en territorio español a cambio de una compensación económica. Al mismo tiempo terminó el aislamiento de España y la ONU derogó la condena. Junto con el ingreso en la ONU en 1955, España abrió sus fronteras al mercado y al turismo, lo que significó un auge económico. Pero aquellas mejoras apenas eran perceptibles para la población, la cual seguía luchando diariamente contra la pobreza.

Con la apertura al turismo llegó a España gente de fuera con ideas liberales, influidas por el movimiento de Mayo del 68, que produjeron un cambio en la mentalidad de la población, la cual empezó a cuestionar las reglas del régimen.

Había dos movimientos esenciales que reclamaban ciertas libertades a través de manifestaciones y huelgas: el movimiento obrero y el universitario.

La mala situación económica que afectaba sobre todo a la población obrera dio lugar a un aumento de los disturbios. A lo largo de la dictadura el movimiento obrero promovió numerosas huelgas para salir de la difícil situación en la que se encontraba y mejorar sus condiciones de trabajo. Aunque el régimen les quiso reprimir con sanciones como despidos, multas y arrestos, el movimiento obrero ya no se callaba y seguía con huelgas y peticiones.

Al mismo tiempo los universitarios organizaron manifestaciones para apoyar a los obreros y reclamar ciertos derechos, como la libertad de expresión y el derecho a votar a sus representantes en el SEU. La situación en las universidades empeoró tras la muerte del filósofo Ortega y Gasset, lo cual provocó que las marchas se multiplicaran. También había prohibiciones de artículos necrológicos de estudiantes que mencionaban las ideas liberales del filósofo muerto y exigían la libertad de expresión. En 1956 la situación en la Universidad de Madrid se agravó después de la votación del SEU anulado por el régimen. Durante aquella escalación muchos estudiantes e intelectuales fueron detenidos y la Universidad se cerró durante algunos días. Dentro de aquel movimiento también se encontraron algunos autores de la “Generación Realista”, como Sastre, que fue uno de los detenidos.

Debido a que los escritores se movían entre los estudiantes, no sólo eran parte del movimiento, sino también tenían contacto con obras literarias y películas del extranjero. Sobre todo el texto „Qu'est-ce que la littérature?“ de Jean-Paul Sartre influyó mucho en el trabajo de los autores de la “Generación Realista”. Según Sartre la literatura debía tener una función política y social. Esta premisa fue adoptada por los autores de la “Generación Realista” dando lugar al “realismo social”.

Otro hecho que era esencial, no para la formación, pero si para la estabilización y la continuación del grupo, eran los proyectos culturales alternativos a los teatros nacionales, como los TEU (Teatro Español Universitario) y los teatros de cámara y ensayo. Estos proyectos alternativos estaban sujetos a otras leyes, porque habían sido considerados como grupos noprofesionales, lo que significaba que tenían más libertades a la hora de elegir la obra que querían poner en escena. Las obras elegidas por ellos sólo eran representadas en una sesión única y para cierto público.

A través de estos proyectos alternativos muchas obras de la “Generación Realista” tenían la posibilidad de ser puestos en escena. Los TEUs y los teatros de cámara también habían sido los primeros en representar obras extranjeras.

El término “Generación Realista” fue usado por José Monleón en un artículo en la revista Primer Acto, hablando de los autores Olmo, Muñiz, Rodríguez Buded y Rodríguez Méndez. Aunque Monleón solo mencionó cuatro de los autores, había otros

documentos, también en la revista Primer Acto y en análisis teatrales sobre tal Generación, que añadieron a Martín Recuerda y a Sastre. A pesar de que el nombre, para algunos de dichos autores, no parecía adecuado, había sido el que se había impuesto en el análisis teatral.

En relación con la “Generación Realista” frecuentemente se menciona a Buero Vallejo aunque nunca haya sido miembro de esta. Por dos razones se nombra Buero Vallejo junto con los autores realistas: Primero por que su obra “Historia de una escalera” había sido la primera de estilo realista con la cual tuvo mucho éxito y ganó el premio Lope de Vega. Segundo a causa de su debate con Sastre sobre el posibilismo. En varios artículos discutían si el teatro debería ser posible o no. Sastre, representante del imposibilismo, atacaba el conformismo de Buero Vallejo y tenía la opinión de que el teatro debería criticar libremente como si no hubiera censura. Buero Vallejo por el contrario afirmaba que el teatro posible era necesario para poder llegar a la gente.

Los otros autores compartían la opinión de Sastre y escribían obras de teatro imposible, lo que les causó muchos problemas con la censura, como tachaduras y prohibiciones.

Aunque cada uno de ellos publicó sus ideas individuales sobre un teatro socialcrítico y realista, como el “arte social” de Sastre, el “iberismo” de Martín Recuerda, el “teatro popular” de Olmo, el “teatro puramente español” de Rodríguez Méndez, “el teatro social” de Muñoz y el “teatro social” de Rodríguez Buded, tenían sus coincidencias. El argumento común de la “Generación Realista” era que el teatro debe servir para crear una conciencia crítica en los espectadores y no sólo divertirles y que el teatro tendría que ser para un público de la clase media y baja que vive las injusticias y pueda entenderlas. El rasgo esencial era reflejar sinceramente la miseria en la que vivía el pueblo español, y desarrollar el argumento a través de personajes de la calle usando el lenguaje cotidiano con términos coloquiales y vulgares.

En cuanto a la teoría, Sastre fue el más ambicioso publicando varios artículos y ensayos sobre el arte social y ya en 1945 intentó fundar con José María de Quinto un proyecto de teatro alternativo, el „Arte Nuevo“. Además de la fundación de proyectos publicó un manifiesto en el cual explicaba el arte social y su deber. El proyecto no

duró mucho tiempo, pero en los próximos años Sastre volvió a fundar proyectos de teatro, como el Teatro de Agitación Social (T.A.S.) en 1950 y el Grupo de Teatro Realista (G.T.R.) en 1960, que siempre salieron en combinación con manifiestos publicados.

Martín Recuerda no fundó proyectos alternativos, pero fue durante muchos años el director del TEU de Granada con el cual tuvo mucho éxito. Simultáneamente, empezó a escribir obras de teatro realistas con la idea de reflejar la vida de los españoles.

Lauro Olmo fue el único que no estudiaba en la universidad, sino aprendió todo de forma autodidáctica. Aunque al principio fue conocido por sus novelas y poemas, en 1962 también publicó una obra que le integró a la "Generación Realista". Como los otros autores en esta fecha ya habían publicado muchas teorías sobre el teatro realista su objetivo principal era establecer su "teatro popular que debería que tener un efecto de replanteamiento en el público. También fue miembro de la „Acción Democrática“.

Rodríguez Méndez, que tenía experiencia como actor en el TEU de Barcelona, estaba muy unido al mundo del teatro y quería terminar con esta cultura de evasión. Aunque no compartió la ideología del régimen, también fue miembro de la „Acción Democrática“, se incorporó, debido a problemas económicos, al servicio militar. Las experiencias en el ejército y la guerra influyeron a sus obras, que eran en gran parte autobiográfico.

Muñiz fue el miembro más unido al régimen, por que trabajó en el Ministerio de Hacienda y más tarde como censor. Sin embargo, escribió obras críticas y realistas y firmó cartas de protesta, lo que tuvo como consecuencia que después de poco tiempo perdiera su trabajo. Aunque también publicó una teoría sobre el teatro realista, tras pocos años cambió su estilo, escribiendo ya en 1962 una obra expresionista.

De Rodríguez Buded se sabe muy poco. Solamente escribió y estrenó cuatro obras de estilo realista, que tuvieron mucho éxito, lo que le unió a la "Generación Realista". También el hecho de que fuera entrevistado varias veces sobre aquella generación y que firmara las cartas de protesta, fue esencial para hacerle miembro de ésta. En

varias entrevistas se distanciaba del término “Generación Realista”, por que decía que tal generación no existía, por lo menos no en los aspectos estéticos, quizá si en el aspecto ético.

La responsabilidad ética fue lo que más les causó problemas con el régimen de Franco, a causa de que el Caudillo quería ocultar la situación grave del Estado.

Por eso cada uno de la “Generación Realista” tuvo muchos problemas con la censura a causa de su realismo y de los temas desarrollados en sus obras. Por eso muy pocas fueron publicadas o puestas en escena. La mayoría fueron prohibidas, por lo que algunas de ellas no se estrenaron hasta después de la Dictadura e incluso algunas siguen inéditas hoy en día.

Los temas esenciales de las obras teatrales fueron: la guerra civil y sus consecuencias, la lucha por la existencia, la rebeldía contra el régimen, la influencia de la religión en el Estado, etc.

Las condiciones de vida de la gente trabajadora y la miseria fueron personificadas en los protagonistas. Para presentar la opresión de la gente, también existía el papel del poderoso hombre con carácter antipático.

Aunque los autores de la “Generación Realista” fueron representantes del teatro imposible, también usaron algunas veces estrategias para ocultar su crítica, pasar la censura y que sus obras llegaran a ser estrenadas.

Para que el censor no se diera cuenta del argumento real de la obra, hacían uso de diferentes estrategias como metáforas, para situar el argumento en un tiempo o un país ajeno o en otra época de la historia de España o reducir el sitio del argumento desarrollado, por ejemplo en una casa, un pueblo o un vagon de tren.

Lo que también surgió del fuerte control de la censura fue la autocensura del propio autor. Aquella estrategia escasamente se puede encontrar en las obras de la “Generación Realista”, pero sí en las obras de Buero Vallejo, el representante del teatro posibilista.

Escribiendo este trabajo comprobé que no se puede separar la formación de un teatro oposicional y los cambios que se desarrollaron dentro de la sociedad, del contexto histórico. El teatro y la sociedad son inseparables. La situación de la gente y las manifestaciones contra el régimen influyeron mucho a los autores que también se quisieron sublevar contra la cultura del teatro de evasión y reflejar la realidad.

Los autores usaron sus obras como arma de la rebelión contra el régimen que tanto les oprimía y lucharon por la creatividad libre de supresiones y la libertad de expresión. La consecuencia de su lucha fue que tuvieron que aguantar el hecho de que muchas de sus obras fueran tachadas, reescritas o prohibidas. La prohibición de publicación y representación les causó muchos problemas, sobre todo económicos, pero siguieron con su lucha, algunos hasta el día de hoy. No pudieron hacer nada contra la supresión y el régimen hasta la muerte de Franco, pero sí tuvieron un efecto en la sociedad y su mentalidad, lo que cambió algunas circunstancias al final de la dictadura. De esos cambios surgió la democracia y la movida madrileña.

Quiero terminar mi tesis con las palabras de Andrés-Gallego, que resumen perfectamente lo que pasó con las obras no conformistas y lo que hay que hacer para recuperarlas.

“Durante los cuarenta años de duración del Régimen, toda la producción cultural estuvo sometida en mayor o menor medida a su control. No es exagerado decir que hoy cabría construir toda una segunda cultura literaria española paralela con todo lo que la censura tachó, borró o, más contundentemente, cerró de entrada el paso a su publicación.” (Andrés Gallego, 1995, 431)

Solo queda por decir que espero que nunca suceda nada igual.

10 Anhang

Verzeichnis aller während der Diktatur entstandenen Werke der "Generación Realista, chronologisch nach den Uraufführungen geordnet, mit den dazugehörigen Auszeichnungen und gegebenenfalls Zensurmaßnahmen¹¹⁸

Antonio Buero Vallejo

1949 „Las palabras en la arena“ im Teatro Español de Madrid

Auszeichnungen: Premio Amigos de Quintero

Zensurmaßnahmen: Das Stück wurde ohne Streichungen genehmigt, jedoch 1958 während Ostern verboten.

1949 „Historia de una escalera“ im Teatro Español de Madrid

Auszeichnungen: Premio Lope de Vega del Ayuntamiento de Madrid

Zensurmaßnahmen: wurde nur mit 3 Streichungen und zwei Veränderungen erlaubt,

1949 „El terror inmóvil“- wurde nie aufgeführt

1950 „La tejedora de sueños“ von Compañía Gascón in Granada

keine näheren Angaben auffindbar

1950 „En la ardiente oscuridad“ im Teatro Nacional

1970 kam es sogar zur Inszenierung der baskischen Übersetzung „Ilumpe Goritan“

1952 „La señal que se espera“ im Teatro Infanta Isabel de Madrid

1953 „Casi un cuento de hadas“ im Teatro Alcázar de Madrid

1953 „Aventura en lo gris“ im Teatro Club Recoletos de Madrid

¹¹⁸ Wenn keine Zensurmaßnahmen angeführt werden, wurde das Stück ohne Streichungen oder Änderungen genehmigt.

Zensurmaßnahmen: wurde anfänglich zur Inszenierung freigegeben, jedoch 1954 von der "Sección de Teatro" verboten. 1963 wurde es abermals eingereicht, diesmal kam es zur Aufführung.

1953 "Madrugada" im Teatro Alcázar de Madrid

1954 "Irene, o el tesoro" im Teatro María Guerrero de Madrid

1956 "Hoy es fiesta", im Teatro María Guerrero de Madrid

Auszeichnungen: dem Premio María Rolland, dem Premio Nacional de Teatro und dem Premio Fundación March

Zensurmaßnahmen: wurde bereits 1955 eingereicht, jedoch vom Direktor des María Guerrero wieder zurückgezogen, 1956 kam es zur Inszenierung ohne Streichungen.

1957 "Las cartas boca abajo" im Teatro Reina Victoria de Madrid

Auszeichnungen: Premio Nacional de Teatro.

1957 „Una extraña armonía“ bis heute keine Uraufführung, in Obra Completa Bd.1 publiziert

1958 "Un Soñador para un pueblo" im Teatro Español de Madrid

Auszeichnungen: dem Premio María Rolland, dem Premio Nacional de Teatro und dem Premio de la Crítica de Barcelona

Zensurmaßnahmen: nur mit zwei Streichungen und einer Änderung genehmigt.

1960 "Las Meninas" im Teatro Español de Madrid

Auszeichnungen: dem Premio María Rolland.

Zensurmaßnahmen: es wurden fünf Seiten verändert, danach zur Inszenierung freigegeben.

1962 "El concierto de San Ovidio" im Teatro Goya de Madrid

1964 “La doble historia del doctor Valmy”: Premiere 1968 im Gateway Theatre, Chester (England), erst 1976 Uraufführung in Spanien im Teatro Benavente de Madrid

Auszeichnungen: dem Premio El Espectador y la Crítica, dem Premio Leopoldo Cano und der Medalla de Oro de la “Gaceta Ilustrada”.

Zensurmaßnahmen: wurde mit vier Streichungen erlaubt, jedoch “a reserva de visado del ensayo general”, der Titel wurde geändert. Er lautete ursprünglich “La doble historia del doctor Varga”.

1967 “El Tragaluz” im Teatro Bellas Artes de Madrid

Auszeichnungen: dem Premio El Espectador y la Crítica und dem Premio Leopoldo Cano.

1969 “Mito” nie aufgeführt

Zensurmaßnahmen: wurde nur für Aufführungen in „sesiones de cámara“ und “a reserva de visado del ensayo general” genehmigt.

1969 “El sueño de la razón” im Teatro Reina Victoria de Madrid

Auszeichnungen: den Premio El Espectador y la Crítica und den Premio Leopoldo Cano.

Zensurmaßnahmen: wurde nachdem ein Gremium darüber abstimmte und “a reserva de visado del ensayo general”, genehmigt.

1972 “Llegada de los dioses” im Teatro Lara de Madrid

Auszeichnung: Premio Leopoldo Cano.

1974 “La Fundación” im Teatro Fígaro de Madrid

Auszeichnung: dem Premio El Espectador y la Crítica, dem Premio Leopoldo Cano, dem Premio Mayte und dem Premio Foro Teatral

Zensurmaßnahmen: nachdem ein Gremium darüber abstimmte, wurde es mit Streichungen auf sieben Seiten und "a reserva de visado del ensayo general" genehmigt.

Alfonso Sastre

1946 "Uranio 235" von «Arte Nuevo» in Madrid

1946 "Cargamento de sueños" von «Arte Nuevo» in Madrid

1952 Prólogo patético

Zensurmaßnahmen: wurde es zum ersten Mal eingereicht und genehmigt, 1954 wurde es verboten. 1971 wurde es obwohl ein Verbot bestand aufgeführt.

1953 „Escuadra hacia la muerte“ vom Teatro Popular Universitario

Zensurmaßnahmen: wurde für „sesiones de ensayo o de cámara“ genehmigt, jedoch noch im selben Jahr verboten. Erst 1962 kam es erneut zu einer Aufführung. Die Genehmigung war mit einigen Auflagen verbunden, z.B. durften die Soldaten keine Uniformen tragen und ihre Namen mussten in ausländisch klingende geändert werden.

1954 "La mordaza" von der «Nueva Compañía Dramática» in Madrid, 1971 wurde die baskische Version inszeniert

1955 "La sangre de Dios" im «Teatro de Arte» in Valencia,

Zensurmaßnahmen: wurde mit Streichungen und einem erklärenden Kommentar im 2. Akt genehmigt

1957 "El pan de todos" im Teatro Windsor in Barcelona

Auszeichnungen: Premio Ciudad de Barcelona, wurde ihm jedoch wieder entnommen

Zensurmaßnahmen: wurde verboten, erst 1955 mit einigen Änderungen und Streichungen zur Aufführung freigegeben

1957 "El cuervo" im Teatro Nacional «María Guerrero»

1956-1960 "Ana Kleiber" Bei diesem Stück variieren die Daten der Quellen, Sastre selbst datiert die Uraufführung 1960 in Athen und später 1967 in Aguilar. Berta Muñoz Cáliz datiert die erste Einreichung 1956 von der TEU de la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de la Universidad Complutense de Madrid und laut der Antología wurde es 1958 im Ataneo vom TEU aus León aufgeführt.

Zensurmaßnahmen: 1956 mit Änderungen und eben nur für eine einmalige Aufführung erlaubt. Ab 1962 ohne Änderungen erlaubt

1958 "Tierra roja" in Montevideo

Zensurmaßnahmen: Das Stück wurde verboten.

1959 "Muerte en el barrio" im TEU del Colegio Mayor Francisco Franco von Madrid

Zensurmaßnahmen: wurde 1956 in erster Instanz genehmigt, in Zweiter jedoch wieder verboten, 1959 wurde es mit Streichungen für eine „sesión única“ im Rahmen eines Theaterzyklus genehmigt

1959 "Guillermo Tell tiene los ojos tristes" vom Teatro Popular Universitario in Madrid

Zensurmaßnahmen: wurde erlaubt, jedoch nur für eine "sesión única", 1969 wurde es verboten und 1972 wieder erlaubt

1959 "La cornada" von Fernando Granada eingereicht

Zensurmaßnahmen: Mit einer Streichung im 2. Akt genehmigt

1960 "En la red" vom «Grupo de Teatro Realista» in Madrid

Zensurmaßnahmen: 1961 wurde es wieder verboten, auch die baskische Version, die 1972 eingereicht wurde, wurde verboten

1963 "Oficio de tinieblas" im Teatro de la Comedia de Madrid

1965 "Asalto nocturno" im Teatro Club Iber de Barcelona

1965 "El banquete" nicht genehmigt

1966 "El cubo de la basura" in der Universidad Obrera de Ginebra

1967 "Historia de una muñeca abandonada" im Teatro "Unión Jaquesa"

1967 "le petit cercle de guix" (frz. Version von "El circulito de tiza") im Teatro Romea in Barcelona, Spanische Version wurde erst 1976 aufgeführt

1969 "Melodrama" wurde nicht genehmigt

1971 "Askatasuna" nicht genehmigt

1972 "El camarada oscuro" von der Gruppe T.B.O. (Teatro de Barrio Obrero), in Madrid

1973 "Las cintas magnéticas" in Lyon uraufgeführt

1976 "M.S.V. o La sangre y la ceniza" in der Sala Villarroel in Barcelona,

Zensurmaßnahmen: Es wurden einige Passagen gestrichen

1978 "Ejercicios de terror" in Rom in ital. Version. Teile des Stückes wurden 1981 von Compañía «Julián Romea» in Murcia aufgeführt

1979 "Ahola es de leíl" in «El Gayo Vallecano» in Madrid,

Zensurmaßnahmen: wurde bereits 1974 von Sastre geschrieben, wurde aber verboten

1982 "Crónicas romanas" die sp. Version wurde noch nicht aufgeführt, Frz. Version beim Festival de Aviñón von «Théâtre de l'Instant»

Zensurmaßnahmen: wurde bereits 1968 von Sastre geschrieben, wurde aber verboten

1985 "La taberna fantástica" Círculo de Bellas Artes de Madrid

Auszeichnungen: Premio Nacional de Teatro 1985.

José Martín Recuerda

1940 „La garduña“ nicht veröffentlicht oder inszeniert

1941 „El padre Aníbal“ nicht veröffentlicht oder inszeniert

1943 „El enemigo“ 1993 veröffentlicht

1944 „Dauro“ nicht veröffentlicht oder inszeniert

1945 „La reina soñada“ nicht veröffentlicht oder inszeniert

1945 „Caminos“ 1993 wurde das Stück unter dem neuen Titel „La Prisión“ veröffentlicht

1953 „La llanura“ vom TEU de Granada

Zensurmaßnahmen: bereits 1947 geschrieben. Das Stück wurde nur für eine „sesión única“ genehmigt und diverse Passagen wurden gestrichen

1951 „Los átridas“ unveröffentlicht

1951 „El payaso y los pueblos del Sur“ unveröffentlicht

1952 „Ella y los barcos“ unveröffentlicht

1954 „Los Átridas“ vom TEU de Granada

1955 „Las ilusiones de las hermanas viajeras“ erst 1994 aufgeführt in der Aula de Letras, Universidad de Málaga

1956 „El payaso“ vom TEU de Granada

1959 „El teatrillo de don Ramón“

Auszeichnungen: Premio Nacional de Teatro, 1958

1961 „Las salvajes en Puente San Gil“ im Teatro de la Comedia in Madrid

Zensurmaßnahmen: mehrere Seiten wurden gestrichen und „a reserva de visado del ensayos general“

1964 "El Cristo" im Teatro de Bellas Artes in Madrid

Zensurmaßnahmen: in der Zensurkommission saßen Abgesandte des Klerus, das Stück wurde zwar genehmigt, aber nur wenn jeglicher Bezug zu den "Cursillos de Cristianidad" und der „Acción Católica“ gestrichen wurden und „a reserva de visado del ensayo general“

1965 "Como las secas cañas del camino" im Teatro Capsa in Barcelona

1965 "¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?" im Teatro Español

Zensurmaßnahmen: mehrere Passagen wurden gestrichen und auf 5 Seiten kam es zu Textänderungen und „a reserva de visado del ensayo general“

1968 "El caraqueño" im Teatro Cómico in Madrid

Zensurmaßnahmen: mehrere Passagen wurden gestrichen und auf 14 Seiten kam es zu Textänderungen und „a reserva de visado del ensayo general“

1970 "Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca" im Teatro Principal in Zaragoza

1972 "Romance de Juan Picó" (Marionettentheater) auf der Straße von Valencia

1973 "Las ilusiones de las hermanas viajeras" im Colegio Mayor de la Almudena in Madrid

1974 "El engaño"

Lauro Olmo

1953 "El perchero" wurde nicht Inszeniert

1954 "Más vale maña que fuerza" im Teatro Móvil de Educación y Descanso

Zensurmaßnahmen: mit ein paar Streichungen genehmigt

1955 "El milagro" von der Escuela Social de Trabajadores de Madrid

1959 "Magdalena" wurde verboten

1960 "El león enamorado" im Teatro Popular Infantil

1962 "La camisa" im Teatro Goya in Madrid

Auszeichnungen: Premio Nacional de Teatro, el Valle-Inclán und la Real Academia Española.

Zensurmaßnahmen: 1961 wurde es verboten, 1962 für Teatros de cámara mit einigen Streichungen und Textänderungen erlaubt

1963 "La pechuga de la sardina" im Teatro Goya de Madrid.

Zensurmaßnahmen: mit einigen Streichungen und „a reserva de visado del ensayo general“ genehmigt

1963 "El gran sapo"

Auszeichnungen: Premio Elisenda Moncada.

1963 "La noticia" die Premiere war erst 1990.

1965 "La condecoración" in Spanien verboten, darauf folgte die Premiere in Frankreich von den "Amigos del Teatro Español", erst 1977 in Spanien vom Teatro Infanta Isabel de Madrid.

1966 "El cuerpo" im Teatro Valle- Inclán in Madrid

Zensurmaßnahmen: mit Streichungen auf 7 Seiten und „a reserva de visado del ensayo general“ genehmigt

1967 „La noticia“ von der Aula de Teatro del Ateneo de Oviedo

1967 "Plaza Menor" wurde verboten

1967 "Junio Siete Stop" wurde verboten

1968 „English Spoken“ im Teatro Valle- Inclán in Madrid

Zensurmaßnahmen: mit Streichungen und „a reserva de visado del ensayo general“ genehmigt

1969 "El cuarto poder" wurde verboten

1970 " El mercadillo utópico" im TEU de Murcia

Zensurmaßnahmen: mit ein paar Streichungen und nur für Teatros de cámara genehmigt

1972 „ Leónidas el grande“ im Teatro Marquina in Madrid

1972 "Nuevo retablo de las maravillas y olé" wurde verboten

1972 "Historias de un pechicidio" im Teatro Cómico in Madrid

José María Rodríguez Méndez

1959 "El milagro del pan y de los peces" von der grupo Palestra

1959 "La taberna y las Tinajas" von der Grupo La Pipironda

1961 "Vagones de madera" verboten, erst 1964 im Salón de Actos del Ateneo Jovenallos de Gijón

Zensurmaßnahmen: mit Streichungen und „a reserva de visado del ensayo general“ genehmigt

1961 "Los inocentes de la Moncloa" im Teatro Candilejas de Barcelona

1963 "El círculo de tiza de Cartagena" im Teatro Guimerá in Barcelona

1963 " En las esquinas, banderas" unveröffentlicht

1964 " La trampa"

1965 "La batalla de Verdún" im Teatro Candilejas de Barcelona von der Grupo La Pipironda.

1965 "La trampa" im Teatro de la Capilla Francesa in Barcelona

1966 "El vano ayer" im Teatro A.R.A. in Málaga

Zensurmaßnahmen: mit ein paar Streichungen genehmigt

1966 "Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga"

1966 “ El guetto o la irresistible ascención de Manuel Contreras” von der Grupo La Pipironda.

Zensurmaßnahmen: in beiden Akten viele Streichungen und Textänderungen

1967 “Vendimia de Francia” im Teatro A.R.A. in Málaga

1969 “La Andalucía de los quintero “ in der Real Escuela Superior de Arte Drámatico de Madrid

1970 “Los quinquis de Madriz” im Teatro Romea in Barcelona

1971 “La farsa de la donosa tabernera” von der grupo de la Parroquia de Santo Tomás de Villanueva in Salamanca

1971 “El milagro del pan y de los peces” im Centro Moral y Cultural de Pueblo Nuevo in Barcelona

Zensurmaßnahmen: nur wenige Streichungen

1973 “Flor de Otoño” Premiere erst 1981im Teatro Principal de Valencia

1973 “Historia de unos cuantos” im Valencia-Cinema

Zensurmaßnahmen: mit Streichungen auf 15 Seiten und „a reserva de visado del ensayo general“ genehmigt

Carlos Muñiz

1956 “En silencio” unveröffentlicht

1956 “El grillo” im TNCE

1958 “Ruinas”

1958 “El precio de los sueños”

Auszeichnungen: Premio del Círculo Catalán de Madrid und Premio Carlos Arniches

1961 “El tintero” von der G.T.R

1965 "El caballo del caballero"

1965 "Un solo de saxofón"

1966 "Las viejas difíciles"

1969 "Miserere por un medio fraile"

1971 "Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos" erst 1980 uraufgeführt

Ricardo Rodríguez Buded

1953 "Habitación 32" unaufgeführt, jedoch in der Zeitschrift "Revista Española" publiziert

1960 "La madriguera" im Teatro María Guerrero

Auszeichnungen: Literaturpreis der Zeitschrift Acento Cultural

1960 "Un hombre duerme" mit dem Dido Pequeño Teatro

Auszeichnungen: Premio de Valle- Inclán

1962 "El charlatán" im Teatro Goya de Madrid¹¹⁹

¹¹⁹ <http://teatro.es/inicio/efemerides/berta-riaza-estrena-el-charlatan-de-ricardo-rodriguez-buded>

11 Bibliographie

11.1 Literatur

- Abellán, M. L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Badalona: Ediciones Península.
- Aggor, K. (2009). *Francisco Nieva y el teatro postmodernista*. Madrid: Ed. Fundamentos .
- Asholt, W. (1988). Antonio Buero Vallejo-Historia de una escalera. In V. Roloff, V. Roloff, & H. Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.), *Das spanische Theater* (S. 406-419). Düsseldorf: Schwann.
- Bauer-Funke, C. (2007). *Die Generación Realista-Studien zur Poetik des Oppositionstheaters während der Franco-Diktatur*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Bayo, E. (1998). *Estrictamente prohibido: reportajes censurados y otros retratos*. Barcelona: Ed. Prensa Ibérica.
- Beneyto, A. (1975). *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Ed. Euros.
- Berger, V. (1999). *Theater und Sprache: das katalanische Theater zwischen Diktatur und Demokratie*. Wien: Ed. Praesens.
- Bernecker, W. L. (1997). *Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Bernhard, K. C. (2001). *Zensurbedingte Strategie oder ästhetisches Konzept. Das dramatische Werk von Antonio Buero Vallejo im franquistischen und demokratischen Spanien*. Frankfurt am Main: Lang.
- Beyme, K. v. (1971). *Vom Faschismus zur Entwicklungsdiktatur, Machtelite und Opposition in Spanien*. München: Piper.

- Biescas, J. A., & Tunón de Lara, M. (1980). *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*. Barcelona: Editorial Labor.
- Blanco Aguinaga, C., Rodríguez Puértolas, J., & Zavala, I. M. (2000). *Historia social de la literatura española* (Bd. II). Madrid: Eds. Akal.
- Buero Vallejo, A. (1960). "Obligada precisión acerca del imposibilismo". *Primer Acto* núm. 15, S. 1-6.
- Buero Vallejo, A. (1994). Sobre la Censura. In A. Buero Vallejo, *Obra Completa* (Edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco Ausg., Bde. 2 Poesía, Narrativa, Ensayos, S. 461-463). Madrid: Madrid, Espasa Calpe, col. Clásicos Castellanos.
- Cantalapiedra, F. (1991). *El teatro español de 1960 a 1975*. Kassel: Reichenberger.
- Cobo Rivas, A. (1998). *José Martín Recuerda : vida y obra dramática*. Granada: Fundación Caja de Granada.
- Fernández Insuela, A. (1986). *Aproximación a Lauro Olmo: vida, ideas literarias y obra narrativa*. Oviedo: Servicio de publicaciones Universidad de Oviedo.
- Floeck, W. (1997). *Spanisches Gegenwartstheater I: Eine Einführung*. Tübingen: Francke Verlag.
- Fusi Aizpurúa, Juan Pablo. (2001). *Historia de España: Sociedad, vida y cultura*. Madrid: Espasa-Calpe.
- García Ruiz, V., & Torres Nebrera, G. (2004). *Historia y antología del Teatro español de posguerra* (Bd. IV). Madrid: Ed. Fundamentos.
- Gómez García, M. (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Ediciones Akal.
- Gubern, R. (1981). *La Censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*. Barcelona: Ed. Península.
- Haro Tecglen, E. (26.2.1983). 'La madriguera': un realismo ahogado. *El País*, http://elpais.com/diario/1983/02/28/radiotv/415234802_850215.html.

- Härtinger, H. (1997). *Oppositionstheater in der Diktatur. Spanienkritik im Werk des Dramatikers Antonio Buero Vallejo vor dem Hintergrund der franquistischen Zensur*. Wilhelmsfeld: Gottfried Egert Verlag.
- Jover, F. (1965). "Entrevista con Lauro Olmo". *Yorick 2*, S. s.8-9.
- Juliá, S., García Delgado, J. L., Jiménez, J. C., & Fusi, J. P. (2003). *La Espana del Siglo XX*. Madrid: Marcial Pons.
- Marco, E. (verano 1957). «Cuatro teatros de cámara». Encuesta de Eduardo Marco. *Primer Acto núm. 3*, S. 68-69.
- Martín de la Guardia, R. (2008). *Cuestión de Tijeras: La censura en la transición a la democracia*. España: Editorial Síntesis.
- Martín Recuerda, J. (1977). José Martín Recuerda (Sobre mi teatro). *Teatro español actual*, S. 99-107.
- Medina Vicario, M. Á. (1976). José María Rodríguez Méndez. In M. Á. Medina Vicario, *El teatro español en el banquillo* (S. 79-85). Valencia: Editor Fernando Torres.
- Monleón, J. (1962). "10 preguntas a Lauro Olmo". *Primer Acto núm. 32*, S. s. 12-13.
- Morón Espinosa, A. C. (2008). «El teatro universitario durante los años 50. La presencia de José Martín Recuerda en el TEU de Granada». *Teatr@. Revista de Estudios Escénicos*, núm. 22, S. 257-289.
- Muñiz, C. (1960). „Teatro de costumbres". *Primer Acto 14*, 14-15.
- Muñiz, C. (1962). Lauro Olmo, un autor de mi generación. *Primer Acto núm.32*, S. 6-9.
- Muñoz Cáliz, B. (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Muñoz Cáliz, B. (2006). *Expedientes de la censura teatral franquista* (Bd. 1). Madrid: Fundación Universitaria Española.

- Muñoz Cáliz, B. (2008). Los expedientes de la censura teatral como fuente para la investigación del teatro español contemporáneo . *TEATR@ Revista de Estudios Escénicos* 22, S. 20-39.
- Neuschäfer, H.-J. (1991). *Macht und Ohnmacht der Zensur: Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*. Stuttgart: Metzler.
- Neuschäfer, H.-J. (1997). *Spanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler.
- Nolte, J. (2009). *Madrid bewegt : die Revolution der Movida, 1977 - 1985* . Frankfurt am Main: Vervuert .
- o.Verf. (1963). Cuatro autores contestan a cuatro preguntas sobre el teatro social“. *Arriba*, S. s. 12.
- O'Leary, C. (Februar 2004). 'The Censors' Confusion: (Mis)Interpretations of the Works of Alfonso Sastre'. *NUI Maynooth Papers in Spanish, Portuguese and Latin American Studies*, no. 9.
- O'Connor, P. W. (Mai 1969). Censorship in the Contemporary Spanish Theater and Antonio Buero Vallejo. *Hispania Vol. 52, No.2*, S. 282-288.
- Oliva, C. (1978). *Cuatro dramaturgos realistas" en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas.(Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodriguez Méndez y Martín Recuerda)*. Murcia: Universidad de Murcia, Departamento de Literatura Española.
- Oliva, C. (1979). *Disidentes de la Generación Realista*. Murcia: Departamento de Literatura española. Universidad Murcia.
- Oliva, C. (2002). *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: España Nuevo Milenio.
- Olmo, L. (1970). *La camisa. El cuerpo. El cuarto poder*. Madrid: Ediciones Taurus.
- Rivera, A., & de las Heras, S. (1974). 'Encuesta sobre la censura. 25 autores cuentan sus experiencias con la censura'. *Primer Acto*, no. 165, S. 4-14.
- Rodríguez Buded, R. (1959). "Ricardo Rodríguez Buded" . *Primer Acto* núm. 11, 48.

- Rodríguez Méndez, J. M. (11.11.1994). En memoria de Carlos Muñiz. *El País*, http://elpais.com/diario/1994/11/11/agenda/784508401_850215.html.
- Rodríguez Méndez, J. M. (1969). "Martín Recuerda, allá en Granada". In J. Martín Recuerda, *El teatrillo de don Ramón. Las salvajes en Puente San Gil. El Cristo* (edición de Monleón, José Ausg., S. 37-39). Madrid: Taurus.
- Roloff, V. (1988). *Das spanische Theater : vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. (V. Roloff, & H. Wentzlaff-Eggebert, Hrsg.) Düsseldorf: Schwann.
- San Miguel, Á. (1988). Alfonso Sastre- Crónicas romanas. In V. Roloff, V. Roloff, & H. Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.), *Das spanische Theater* (S. 420-431). Düsseldorf: Schwann.
- Sastre, A. (19070). *La revolución y la crítica de la cultura*. Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- Sastre, A. (1960). „Teatro posible y pacto social“. *Primer Acto núm. 14*, S. 1-2.
- Sevillano, F. (2010). *Franco : "caudillo" por la gracia de Dios, 1936 - 1947*. Madrid: Alianza Ed.
- Sinova, J. (1989). *La censura de Prensa durante el franquismo*. Madrid: Espasa Calpe.
- Tanev, S. (1995). Lauro Olmo y la Generación Realista. *Revista de estudios teatrales núm. 8*, S. 25-36.
- Varela Iglesias, M. F. (2002). *Civilización Española*. Wien: Facultas AG.
- Vilar, S. (1963). *"Manifiesto sobre arte y libertad. Encuesta entre los interlectuales y artistas españoles"*. New York: Las Amércias Publishing Company.

11.2 Internetverzeichnis

Auf alle Internetseiten wurde am 02.02.2013 nochmals zugegriffen und somit kontrolliert.

<http://www.bpb.de/apuz/32544/der-oeffentliche-umgang-mit-der-franco-diktatur?p=all>

revistateatro.es.s110-

[155.furanet.com/sites/default/files/numeros/articulos/articulo 2. berta munoz caliz. los expedientes de la censura teatral como fuente para la investigacion literaria. pdf](http://155.furanet.com/sites/default/files/numeros/articulos/articulo_2_berta_munoz_caliz_losexpedientesdelacensurateatralcomofuenteparalainvestigacionliteraria.pdf)

http://www.bertamuñoz.es/censura/cap1_1.html 2. Un teatro al servicio del nuevo Estado

http://www.bertamuñoz.es/censura/cap1_2.html 2. El teatro del primer

http://www.bertamuñoz.es/censura/cap1_2.html 3. La censura interna: Jardiel Poncela y el teatro de humor

http://www.bertamuñoz.es/censura/cap2_2.html 2. La censura teatral

http://www.bertamuñoz.es/censura/cap2_3.html 3.2. El realismo social: "Vamos a contar verdades"

http://www.bertamuñoz.es/censura/cap2_II_2sastre.html

http://www.bertamuñoz.es/censura/cap2_II_3martinrecuerda.html

http://www.bertamuñoz.es/censura/cap3_II_4olmo.html

http://www.bertamuñoz.es/censura/cap3_II_5rodmendez.html

[http://www.represa.es/represa_5 junio 2008 articulo1.html](http://www.represa.es/represa_5_junio_2008_articulo1.html)

<<http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1938/550/A06938-06940.pdf> >."Boletín Oficial del Estado, Número 550, 24 de abril de 1938".

<http://www.bpb.de/wissen/KZM09M>

<http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1970-852>. “Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa.”

http://www.docv.gva.es/rlgv/fileadmin/datos/pdfs_notas/decreto-17-06-1955.pdf

Orden de 25 de mayo de 1955 del Ministerio de Información y Turismo.

<http://guerracivil.sabanet.es/pagina4.html>

<http://www.revistakatharsis.org/drama1.pdf>

<http://www.un.org/depts/german/grunddok/ar217a3.html>

<http://teatro.es/inicio/efemerides/berta-riaza-estrena-el-charlatan-de-ricardo-rodriguez-buded>

<http://bib.cervantesvirtual.com>

http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/TAS_1950.pdf

<http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/grupodeteatrorrealista.pdf>

<http://revistateatro.es.s110->

155.furanet.com/sites/default/files/numeros/articulos/articulo_10_antonio_cesar_moron_espinosa_la_presencia_de_jose_martin_recuera_dentro_del_teu_de_granada.pdf

http://elpais.com/diario/1994/11/11/agenda/784508401_850215.html

<http://teatro.es/inicio/efemerides/berta-riaza-estrena-el-charlatan-de-ricardo-rodriguez-buded>

http://elpais.com/diario/1983/02/28/radiotv/415234802_850215.html

12 Lebenslauf

Name: Eva- Brigitte Zwirchmayr

Geburtsdatum: 27.09. 1986

Geburtsort: Vöcklabruck/ Oberösterreich

Schulische Laufbahn:

1992-1996 Volksschule "Notre Dame de Sion", Wien

1996-2004 AHS Bundesrealgymnasium BGRG VIII Albertgasse, Wien

Auslandsaufenthalte:

2002-2003 Schüleraustausch mit AFS Intercultura in Huelva, Spanien

Studium:

Seit dem WS 2005 Diplomstudium Spanisch an der Romanistik Wien

Sprachkenntnisse:

Deutsch, Englisch, Spanisch, Katalanisch, Portugiesisch (Grundkenntnisse)