

Ursula Vossen

# Schatten der Erinnerung

Film und Literatur im Spanien nach Franco

**Gardez! Verlag**  
St. Augustin

**Inhaltsverzeichnis**

	DANKSAGUNG	11
I.	VORÜBERLEGUNGEN ZU GEGENSTAND UND METHODE	13
1.	Einleitung	13
2.	Abschied von der ›Literaturverfilmung‹: der Literaturfilm	16
3.	Der spanische Film in den achtziger Jahren	22
3.1.	Spielfilme	24
3.2.	Produktionsbedingungen für Literaturfilme	26
3.3.	Dokumentarfilme	26
II.	EL SUR (DER SÜDEN)	35
1.	Einleitung	35
1.1.	Der Regisseur Víctor Erice	36
1.2.	Die Autorin Adelaida García Morales	41
2.	Die Erzählformen des Films	43
2.1.	Estrellas ›Voice-Over‹ auf der Tonebene	43
2.2.	Das Erzählen auf der Bildebene	45
2.3.	Die erzählte Zeit	49
3.	Die Montage	49
4.	Filmische Bezüge	51
4.1.	Einflüsse des ›Film Noir‹	52
4.2.	Licht und Schatten: Estrella und Irene Ríos	53
4.3.	Isolation und Ausweglosigkeit: Agustín	56
4.4.	Der Film-im-Film: Flor en la sombra	56
4.5.	Das direkte Filmzitat: Shadow of a Doubt	60
5.	Polaritäten	61
5.1.	Norden und Süden	61
5.2.	Gegenwart und Vergangenheit	65
5.3.	Stadt und häuslicher Bereich	66
5.4.	›La Frontera‹	67
5.5.	Agustín und Julia	68
6.	Detailanalyse ausgewählter Sequenzen	71
6.1.	Die Pendel-Initiation (Sequenz 9)	71
6.2.	Die Begegnung im ›Café Oriental‹ (Sequenz 24)	74
6.3.	Das Treffen im ›Gran Hotel‹ (Sequenz 34)	76
6.4.	Agustíns Selbstmord (Sequenz 35)	79
7.	Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit	80
8.	Vorlage und Literaturfilm	84

8.1.	Die Struktur der Erzählung	86
8.2.	Die stoffgeschichtlichen Verweise: ›Don Juan‹ und ›Jeanne d'Arc‹	88
8.3.	Die Beziehung zwischen Rafael und Adriana	91
9.	Abschließende Bemerkungen	94
III.	TIEMPO DE SILENCIO (SCHWEIGEN ÜBER MADRID / ZEIT DES SCHWEIGENS)	115
1.	Einleitung	115
1.1.	Der Regisseur Vicente Aranda	115
1.2.	Der Autor Luis Martín-Santos	119
2.	Die ›Komplementärgeschichte‹ im Medienwechsel	121
2.1.	Erzähl- und Zeitstrukturen von Film und Roman	123
2.2.	Weggelassene und hinzugefügte Sequenzen	127
2.3.	Arandas ›Komplementärgeschichte‹	129
2.4.	Abkehr vom ›dialektischen Realismus‹	131
2.5.	›Reperspektivierung‹ der Liebesgeschichte	133
3.	Haupt- und Nebenfiguren	135
3.1.	Pedro	138
3.1.1.	›Ent-Schuldung‹	141
3.1.2.	Bestätigung als Wissenschaftler	143
3.1.3.	Pedros Monologe	145
3.1.3.1.	Der Gefängnismonolog	146
3.1.3.2.	Der Schlussmonolog	147
3.2.	Dorita	150
3.3.	Die Großmutter	155
3.4.	Der Professor	157
4.	Abschließende Bemerkungen	159
IV.	LA COLMENA (DER BIENENKORB)	177
1.	Einleitung	177
1.1.	Der Regisseur Mario Camus	178
1.2.	Der Produzent und Drehbuchautor José Luis Dibildos	183
1.3.	Der Romanautor Camilo José Cela und der Film	184
2.	Voraussetzungen der Adaptation: ›Desfabulación‹, ›Überangebot‹ und ›Komplementärgeschichte‹	185
2.1.	Cela und die Figur des Matías Martí	188
2.2.	Dibildos' und Camus' Haltung zur ›Komplementärgeschichte‹	190
3.	Die ›Komplementärgeschichte‹ im Medienwechsel	192

3.1.	Aufbau der Handlung	192
3.2.	Der Erzähler	193
3.3.	Zeitliche Situierung	194
3.4.	Innen- und Außenräume	197
3.5.	Haupt- und Nebenfiguren	199
3.5.1.	Martín Marco	204
3.5.2.	Die Prostituierten	205
3.5.3.	Die Paare	207
4.	Großstadterfahrung in Roman und Film	211
5.	Historische Referenzen	213
5.1.	Die Familie	213
5.2.	Der Tod von Doña Margot	215
6.	Abschließende Bemerkungen	218
V.	LOS SANTOS INOCENTES (DIE HEILIGEN NARREN)	233
1.	Einleitung	233
1.1.	Der Autor Miguel Delibes	233
2.	Romanstruktur und Filmstruktur	235
3.	Filmische Gegenwart und filmische Vergangenheit	238
4.	Haupt- und Nebenfiguren	242
4.1.	Die Unterdrücker	242
4.1.1.	Die Gutsbesitzer	242
4.1.1.1.	Die Marquesa	242
4.1.1.2.	Die ›Señorita‹ Miriam	243
4.1.1.3.	Der ›Señorito‹ Iván	243
4.1.2.	Der Gutsverwalter Pedro Crespo	245
4.2.	Die Unterdrückten	246
4.2.1.	Die ältere Generation	247
4.2.2.	Die jüngere Generation	252
5.	Polarität von Stadt und Land	255
6.	Historische Dimension	256
6.1.	›Ent-Schuldung‹ in Roman und Film	256
6.2.	›Ent-Schuldung‹ im gesamtgesellschaftlichen Kontext	259
7.	Abschließende Bemerkungen	260
VI.	RÉQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL (REQUIEM FÜR EINEN SPANISCHEN LANDMANN)	269
1.	Einleitung	269
1.1.	Der Regisseur Francesc Betriu	271
1.2.	Der Autor Ramón J. Sender	273

2.	Roman- und Filmtitel	274
3.	Zeitstrukturen	275
3.1.	Gegenwartsebene	275
3.2.	Vergangenheitsebene	277
3.3.	Wechsel zwischen Gegenwarts- und Vergangenheitsebene	279
4.	Literarische und filmische Erinnerungsprozesse	280
4.1.	Die Romanze	280
4.2.	Die Erinnerung des Messdieners	281
4.3.	Mosén Milláns Erinnerung	282
5.	Haupt- und Nebenfiguren	283
5.1.	Paco del Molino	283
5.1.1.	Initiationserlebnisse	284
5.1.2.	Christus-Symbolik	285
5.1.3.	Pacos Pferd	286
5.2.	Mosén Millán und die Schuldfrage	287
5.3.	Der Zenturio	295
5.4.	Jerónima und der ›Carasol‹	295
6.	Historische Referenzen	297
7.	Abschließende Bemerkungen	298
VII.	<b>BODAS DE SANGRE (BLUTHOCHZEIT)</b>	313
1.	Einleitung	313
1.1.	Der Regisseur Carlos Saura	313
1.2.	Der Choreograf Antonio Gades	320
1.3.	Die Flamenco-Trilogie	321
1.4.	Der Autor Federico García Lorca	323
2.	Der zweifache Medienwechsel	326
2.1.	Das Ballett von Antonio Gades	326
2.2.	Der Literaturfilm von Carlos Saura	327
3.	Die normativen Systeme in Drama und Film	329
3.1.	Figuren	329
3.2.	Aspekte der Triebunterdrückung	331
3.3.	Tanz als Regelsystem	337
3.4.	Filmische Stilmittel	340
3.5.	Funktionen der Musik	342
3.6.	Zweiteilung des Raumes	344
3.7.	Abkehr von den ›Españoladas‹	346
3.8.	Saura und Gades in der Nachfolge Loras	347
4.	Hintergründe der Adaptation	351
4.1.	Loras Bedeutung für die postfrankistische Gesellschaft	351

4.2.	Lorca im postfrankistischen Film	354
5.	Abschließende Bemerkungen	357
VIII.	SCHLUSSBETRACHTUNGEN	373
1.	Die Macht der Erinnerung im Literaturfilm der achtziger Jahre	373
2.	Die zeitliche Situierung	375
3.	Grenzerfahrungen und Grenzüberschreitungen	376
4.	Verdrängung und Versöhnung	379
5.	Erkennen und Wiedererkennen	381
6.	Die ›Ent-Schuldung‹	382
7.	Drei ›Hassfiguren‹	384
8.	Die ›zentristische‹ Perspektive als dritter Weg	386
9.	Die Orientierung nach Europa	387
10.	Die Familie	389
11.	Die literarische Tradition	391
12.	Identität und Geschichtsverlust	392
IX.	LITERATURVERZEICHNIS	401
1.	Film	401
1.1.	Allgemeine Filmtheorie und Filmgeschichte	401
1.2.	Spanische Filmgeschichte	403
1.3.	Filmanalyse	411
1.4.	Literaturfilm	412
1.5.	Spanischer Literaturfilm	416
1.6.	Film und Geschichte	418
2.	„ <i>El Sur</i> “	420
3.	„ <i>Tiempo de silencio</i> “	425
4.	„ <i>La colmena</i> “	430
5.	„ <i>Los santos inocentes</i> “	433
6.	„ <i>Réquiem por un campesino español</i> “	437
7.	„ <i>Bodas de sangre</i> “	439
8.	Spanien	448
8.1.	Literatur und Sprache	448
8.2.	Historischer Kontext	449
9.	Erinnern, Vergessen, Verdrängen	453
X.	FILMOGRAFISCHE ANGABEN UND FILMPROTOKOLLE	459
1.	<i>El Sur (Der Süden)</i>	459

1.1.	Stab und Besetzung	459
1.2.	Sequenzprotokoll	459
2.	<i>Tiempo de silencio (Zeit des Schweigens)</i>	462
2.1.	Stab und Besetzung	462
2.2.	Sequenzprotokoll	462
3.	<i>La colmena (Der Bienenkorb)</i>	466
3.1.	Stab und Besetzung	466
3.2.	Sequenzprotokoll	466
4.	<i>Los santos inocentes (Die heiligen Narren)</i>	471
4.1.	Stab und Besetzung	471
4.2.	Sequenzprotokoll	471
5.	<i>Réquiem por un campesino español</i>	477
5.1.	Stab und Besetzung	477
5.2.	Segmentprotokoll	477
6.	<i>Bodas de sangre (Bluthochzeit)</i>	480
6.1.	Stab und Besetzung	480
6.2.	Sequenzprotokoll	480