

Die Zensur übertölpeln?

Ein archivarischer Ansatz zu Billy Wilders Humor im franquistischen Spanien¹

Jeroen Vandaele

»Da Zensur immer sehr dumm ist, stimuliert sie natürlich auch dazu, sie zu übertölpeln.« (Wilder in Karasek 1992: 409)

»Wenn ich einen Meister oder ein Modell wählen müsste«, sagte Pedro Almodóvar vor etwa 40 Jahren, »würde ich Billy Wilder wählen. Er verkörpert genau das, was ich machen will« (Kinder und Almodóvar 1987: 38). Und als sein Film *Belle Époque* 1994 den Oscar für den besten fremdsprachigen Film gewann, rief der spanische Regisseur Fernando Trueba bei der Preisverleihung aus: »I'd like to thank God, but I don't believe in God, I only believe in Billy Wilder, so I'd like to thank Mister Wilder!«. Wilders Filme erhielten bei einer Umfrage über die besten Filme aller Zeiten zudem die zweithöchste Stimmenzahl unter siebzig spanischen Filmexperten (Garci 2015: 68): Wilders Werk wurde dort nur von den Filmen John Fords übertroffen.

Englischsprachige Bücher über Wilder werden dementsprechend häufig für den spanischen Markt übersetzt und in günstigen Taschenbuchausgaben veröffentlicht. So wurde Ed Sikovs monumentale Wilder-Biografie nur ins Spanische übersetzt, und dies von dem renommierten Verlag Tusquets (Sikov 1998, 2000). Spanische Wissenschaftler haben zu Wilders Werk auch selbst ausführlich geforscht, wie im Sammelband *El universo de Billy Wilder* (Arranz und Garci 2016), in dem zweiundzwanzig führende Kritiker Wilders Werk vierunddreißig Jahre nach der Veröffentlichung seines letzten Films analysieren und neu bewerten. Billy Wilder wird vielleicht nirgendwo so sehr geschätzt wie im demokratischen Spanien.

Offensichtlich ist Wilder von spanischen Filmfachleuten, die gegen den Franquismus waren, also nach Francos Tod kanonisiert worden, anstatt sein Werk mit diesem in Verbindung zu bringen, der nationalkatholischen Diktatur, die von 1939 bis 1975 dauerte und während der Wilders Werk nach Spanien gebracht wurde (siehe

1 Aus dem Englischen übersetzt von José Manuel Blanco Mayor.

Tabelle 1).² Wie kann diese dauerhafte spanische Praxis interpretiert werden, nach der Wilders Filme grundlegend von der Ära und den Konnotationen der franquistischen Filmkultur getrennt werden? Schließlich erreichten seine Filme Spanien nur, weil sie von der franquistischen Zensurmaschinerie bewertet und manipuliert worden waren. Liegt es vielleicht, wie Wilder selbst andeutete, an seiner Fähigkeit, die Zensoren auszutricksen? Wie jeder Filmemacher, der dem Hays Office (der Zensurinstitution Hollywoods) unterstellt war, erlebte Wilder die Zensur regelmäßig aus erster Hand. Doch er war der Meinung, dass er – ebenso wie sein Mentor Ernst Lubitsch – tatsächlich Wege gefunden hatte, den Einschränkungen, denen seine Kreativität unterworfen war, geschickt entgegenzuwirken:

Da Zensur immer sehr dumm ist, stimuliert sie natürlich auch dazu, sie zu über-
tölpeln. Vielleicht kann man sagen, daß auch das ein Grund ist, warum Lubitschs
Films so geistreich sind. Weil er sich Strategien gegen die Zensur einfallen lassen
mußte. Wir fühlten uns durch die Zensur herausgefordert. Wir wollten sie foppen,
überlisten.³ (Billy Wilder in Karasek 1992: 409)

Obwohl Wilder sich hier speziell auf die Hollywood-Zensur bezieht, ist seine Behauptung auch verallgemeinernd, und angesichts des außergewöhnlichen Ansehens des Filmemachers in Spanien scheint seine Analyse, wie er (und Lubitsch) in Zeiten der »dummen« Zensur Filme mit einem transgressiven Humor gemacht haben, für die franquistische Rezeption umso relevanter – zumal sowohl die franquistische als auch die Hollywood-Zensur zutiefst katholische Bestrebungen waren (Black 1998; Vandaele 2015).⁴

- 2 Es wäre ungenau, den Franquismus als faschistisches Regime zu bezeichnen, obwohl er zwischen 1936 und 1945 viele Merkmale des Faschismus aufwies. Der Franquismus (1936/39–75) war eine besondere Gemengelage aus Ultrakatholizismus, Faschismus und anderen reaktionären Ideologien. Dieses sich entwickelnde, jedoch stets autoritäre Regime ist als Nationalkatholizismus bekannt. Zum Verhältnis zwischen Faschismus und Franquismus siehe z.B. Paxton (2004).
- 3 Biltrey (2013) listet weitere Strategien auf, die Wilder angewandt haben soll, um die US-Zensur zu täuschen: Er änderte Szenen, nachdem das Drehbuch genehmigt worden war, deutete tabuisiertes Verhalten an, anstatt es zu zeigen, und ließ in das Drehbuch einige anstößige, aber unwichtige Szenen einfließen, von denen er wusste, dass die Zensoren ihre Aufmerksamkeit darauf richten würden (78–79).
- 4 Billy Wilder war natürlich nicht der erste oder einzige, der vorgeschlagen hat, dass Witz, Humor und Lachen potenzielle Elemente der Subversion sind. Am bekanntesten ist wahrscheinlich Michail Bachtin, der die Idee vertrat, dass Lachen, Karneval und echte Parodie positiv subversive Kräfte sind (1984 [1965]). Ganz im Sinne Bachtins schlug der Filmwissenschaftler Robert Stam beispielsweise vor, dass auf indirekte Komik basierende Filme wie *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) ein subversives Potenzial haben und die Zensoren überlisten können. *Macunaíma* nährte vermeintlich »feelings of revolt through satirical festivity even at the height of the political repression« in Brasilien, indem im Film »a broadly metaphorical

Tab. 1: Billy Wilder-Filme und ihre Synchronisationen zu Franco-Zeiten (in Klammern die Titel in der deutschen Version)

1942	The Major and the Minor	El mayor y la menor	1946	(Der Major und das Mädchen)
1943	Five Graves to Cairo	Cinco tumbas al Cairo	1947	(Fünf Gräber bis Kairo)
1944	Double Indemnity	Perdición	1947	(Frau ohne Gewissen)
1945	The Lost Weekend	Días sin huella	1949	(Das verlorene Wochenende)
1948	The Emperor Waltz	El vals del emperador	1950	(Ich küsse Ihre Hand, Madame)
1948	A Foreign Affair	Berlín Occidente	1950	(Eine auswärtige Affäre)
1950	Sunset Boulevard	El crepúsculo de los dioses	1952	(Boulevard der Dämmerung)
1951	Ace in the Hole – The Big Carnival	El gran carnaval	1955	(Reporter des Satans)
1953	Stalag 17	Traidor en el infierno	1964	(Stalag 17)
1954	Sabrina	Sabrina	1955	(Sabrina)
1955	The Seven Year Itch	La tentación vive arriba	1964	(Das verflixte 7. Jahr)
1957	The Spirit of St. Louis	El héroe solitario	1962	(Lindbergh – Mein Flug über den Ozean)
1957	Love in the Afternoon – Ariane	Ariane	1957	(Ariane – Liebe am Nachmittag)
1957	Witness for the Prosecution	Testigo de cargo	1958	(Zeugin der Anklage)
1959	Some Like It Hot	Con faldas y a lo loco	1963	(Manche mögen's heiß)
1960	The Apartment	El apartamento	1963	(Das Appartement)
1961	One, Two, Three	Uno, dos, tres	1962	(Eins, Zwei, Drei)
1963	Irma la Douce	Irma la Dulce	1969	(Das Mädchen Irma la Douce)
1964	Kiss Me, Stupid	Bésame, tonto	¿1973?	(Küss mich, Dummkopf)
1966	The Fortune Cookie	En bandeja de plata	1975	(Der Glückspilz)

cal critique« vorhanden sei: »an oblique humor and cunning that caught even the censors off guard« (1989: 150). Für eine Kritik an Bachtins utopischer Sicht auf Lachen und Karneval, siehe Eco (1984) und Hutcheon (1989: 99).

1979	The Private Life of Sherlock Holmes	La vida privada de Sherlock Holmes	1971	(Das Privatleben des Sherlock Holmes)
1972	Avanti!	¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?	1973	(Avanti, Avanti!)
1974	The Front Page	Primera plana	1975	(Extrablatt)

Als Franco während des Spanischen Bürgerkriegs (1936–39) die Macht ergriff, etablierte er ein Regime, in dem die staatliche Zensur als Hauptinstrument zur kulturellen Isolierung Spaniens vom Rest der Welt fungierte⁵. In den frühen 1940er Jahren waren die spanischen Faschisten (oder Falangisten) in diesen staatlichen Zensurgremien einflussreich, doch nach Hitlers endgültiger Niederlage verlagerte Franco die Macht geschickt von den Falangisten auf die spanischen Ultrakatholiken, die in den frühen 1940er Jahren ebenfalls begonnen hatten, ein »privates« katholisches – im Gegensatz zum staatlichen – Zensursystem zu entwickeln, das bis in die späten 1960er Jahre andauern sollte. Als diese privaten Zensoren Anfang der 1950er Jahre zusätzlich die staatliche Zensur unterwanderten, geriet die staatliche Zensur fast ebenso in Panik wie ihr privates Pendant, und die Filmlandschaft der 1950er Jahre wurde in Spanien immer trostloser⁶. Anfang der 1960er Jahre war der Wunsch der Spanier nach Innovation daher enorm groß⁷.

Angesichts dieser Situation stellt sich die Frage, ob Wilders Analyse – die besagt, dass Humor die Zensur zu übertölpeln vermag – a fortiori auf den spanischen Fall übertragen werden kann, da die Filmzensur des Regimes (und die kulturelle Zensur

-
- 5 Die staatliche Zensurbehörde für Film und Theater hatte während des Franquismus viele verschiedene Namen. Der Einfachheit halber werde ich sie fortan meist nur als »Staatliche Zensurbehörde« bezeichnen.
 - 6 Bis in die späten 1960er Jahre gab es daher in Spanien zwei parallele Arten der Filmzensur – die staatliche Zensur und die private katholische Zensur – mit Konflikten zwischen ihnen in den 1940er und 1960er Jahren und in gewissem Maße in den 1950er Jahren. Siehe z.B. Vandaele 2015.
 - 7 Natürlich spielte auch die Wirtschaft eine wichtige Rolle bei der politischen Entwicklung des Franquismus. Ab den 1950er Jahren, nach mehr als zehn Jahren der Armut und des Elends, zwang die desolote wirtschaftliche Lage Spaniens Franco dazu, seine repressive, autokratische Herrschaft zu lockern; siehe Tusell (1989: 251–262) sowie Fusi und García Delgado (2000: 120). Die wirtschaftliche Modernisierung begann in den Jahren 1957–1959 und wurde hauptsächlich von dem Opus Dei nahestehenden Kapitalisten geleitet (Moradiellos García 2000: 26–27). Im Rahmen dieser pragmatischen und durchaus opportunistischen Hinwendung zum Kapitalismus wurde der Tourismus gefördert und Einflüsse aus dem Ausland zunehmend toleriert.

im Allgemeinen) sogar schärfer war als Hollywoods Selbstzensursystem. War Wilders tatsächlich der schlagfertige Retter, der die dummen Zensoren getäuscht hat, oder ist sein Denken vielleicht ein Fall dessen, was Pierre Bourdieu als das kulturelle *préconstruit* bezeichnet (1992: 207) – jene weitgehend geteilten, leicht akzeptierten und verankerten, aber naiven und stereotypen Vorstellungen über kulturelle Artefakte und ihre Funktionsweise? Wie Jessica Milner Davis treffend bemerkt, »when constraints [on humor] are externally imposed and political in nature, a counter-pressure builds to indulge in playful comment and joking«, wie in Wilders Reaktion auf Hollywood. Dennoch, wie die Autorin bemerkt, kann diese spielerische Gegenstrategie leicht nach hinten losgehen, insbesondere in unterschiedlichen kulturellen und politischen Kontexten (2016: 199).

1. Humor, ergo Skandal

In vielen Fällen haben meine archivarischen Forschungen ergeben, dass Wilders Behauptung über die subversive Wirksamkeit von Humor unter dem Franquismus nicht belegt werden kann. Egal, wie sehr Francos Zensoren für dumm gehalten wurden, die historische Forschung zeigt, dass sie nicht leicht getäuscht wurden. Auf die Filmzensur des Franco-Regimes trifft zu, was Beate Müller in Bezug auf die Zensur in der DDR schreibt: »[t]he conventional assumption that censors are easily deceived because they are mere bureaucrats without a shred of poetry in their bones, is quite wrong« (Müller 2004: 22). Die Kommentare, Interpretationen, Verbote und Altersbeschränkungen des Franco-Regimes waren meist treffend in Bezug auf die reaktionären Standpunkte, Interessen, Profile und Ideologien der Bewegung. Im Folgenden wird sich zeigen, dass Wilders witziger Stil tatsächlich eher dazu neigte, die Rezeption seiner Filme im franquistischen Spanien zu gefährden.

So vertrat der prominente falangistische Zensor David Jato 1947 die Ansicht, dass *Fünf Gräber bis Kairo*, Wilders pro-alliierten Film aus dem Jahr 1943 mit Erich von Stroheim als Generalfeldmarschall Rommel, eine »[v]ersión poco generosa de un gran soldado (...), ridiculizado por un miserable actor de nacionalidad alemana«⁸ darstelle. Diese Einschätzung wurde auf derselben Sitzung der staatlichen Zensurbehörde von dem Jesuiten Francisco Ortiz bestätigt, einem hochrangigen Zensor, der vor »Protestas del público« warnte, da der Film »molesta para los alemanes y los italianos«⁹ sei. Joaquín Soriano, der Gründer von NO-DO (Noticiarios y Docu-

8 Archivo General del Estado 36/03305, fortan AGA; franquistische Akte Nr. 7.572. Das Archivo General del Estado ist das Allgemeine Staatsarchiv mit Sitz in Alcalá, Madrid. Die erste Zahl bezieht sich auf das Archivierungssystem der AGA, die zweite auf das franquistische System der Nummerierung der Akten.

9 AGA 36/03305; franquist. Akte Nr. 7.572.

mentales, der berüchtigten franquistischen Wochenschau, die in den Kinos gezeigt wurde), kritisierte ebenfalls, dass »[n]o se pone muy bien a los alemanes y menos a los italianos«, insbesondere den stümperhaften und albernen italienischen General im Film. Aus franquistischer Sicht war der bissige Humor des Films kurz nach dem Krieg eindeutig auf die falschen Leute ausgerichtet. Wenn die staatliche Zensurbehörde dies schließlich *nicht* als »inadmisibile« ansah, wie Soriano es ausdrückte,¹⁰ so hatte dies weniger mit seinem geistreichen, übertölpelnden Humor zu tun als mit einer falangistischen Auffassung von Filmkunst, die milder war als die ultrakatholische.

Drei Jahre später, 1950, war die ultrakatholische Ära der franquistischen Staatszensur mit ihrer eigentümlichen Fixierung auf Küsse bereits in vollem Gange. Doch im Zensurbericht zu Wilders Nachkriegssatire *Eine auswärtige Affäre* (1948) finden wir auch noch die auffällige Anweisung, »Revisar los diálogos y suprimir caricaturas de Hitler«.¹¹ Da die Figur Hitler im Film nur ein einziges Mal auftaucht und die weibliche Hauptfigur Erika von Schlütow (Marlene Dietrich) in einer Nazi-Wochenschau küsst, dürfte der Zorn der Zensoren eher durch die sarkastischen Bemerkungen des amerikanischen Colonel Plummer über Hitler ausgelöst worden sein, als er amerikanische Kongressabgeordnete durch das zerstörte Nachkriegs-Berlin führt. »Over there«, sagt Plummer, »there's the balcony where he bet his Reich would last a thousand years. That's the one that broke the bookies' hearts«. Eine überarbeitete Version des Films wurde in ultrakatholischen Zeiten geduldet, aber ein Teil seines Humors war in diesem Prozess eher ein Fluch als ein Segen.

1953 verbot die franquistische Staatszensur Wilders Kriegsgefangenenkomödie *Stalag 17* (1953) vollständig. José María Alonso-Pesquera, ehemaliger Präsident der staatlichen Zensurbehörde und bis 1955 ein wichtiger Zensor, hatte in den 1930er Jahren in Deutschland und Italien gelebt und als Techniker in der Filmindustrie gearbeitet. Acht Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg schien er nichts Lustiges an dem zu finden, was Paramount als Komödie und »a laugh-loaded salute to our POW heroes« (Sikov 1998: 343) präsentierte. Alonso-Pesquera nannte ihn vielmehr »[p]elícula americana de propaganda antialemana en que ridiculizan al ejército alemán« und empfahl: »[e]streno debe prohibirse«.¹² Der in demokratischen Zeiten schreibende spanische Filmkritiker Juan Carlos Rentero (1999: 123) ist der Ansicht, dass Wilder in diesem Film suggeriert, dass die Deutschen »[l]os más estúpidos engréidos que hay sobre la tierra« sind, eine Überzeugung, die auch die franquistische Zensur 1953 Wilder zuschrieb, die jedoch weniger zufrieden war als Rentero 1999. Der franquistische Zensor Pedro Mourlane stellte fest, dass *Stalag 17* »tiende a la caricatura al

10 AGA 36/03305; franquist. Akte Nr. 7.572.

11 AGA 36/03379; franquist. Akte Nr. 9.670.

12 AGA 36/03453; franquist. Akte Nr. 11.779.

pintar usos, caracteres y modos de ser« und befand, dass »[e]stas películas de propaganda deforman la realidad«, und fügte hinzu, dass »[e]l tema cien veces debatido, exige a quien lo trate una probidad y una exactitud que no es corriente. Otro es el terreno en el que deben ser recordadas o juzgadas [estas escenas]«. ¹³ So war man der Ansicht, dass eine Komödie eine zu frivole Form sei, um das Thema Krieg zu behandeln, da sie »perturbaciones entre los espectadores« verursachen würde, so Francisco Fernández y González. ¹⁴ Pater Manuel Villares war der Meinung, dass der Film verboten werden sollte, »porque reaviva las divisiones entre las naciones ridiculizando al Ejército y al pueblo alemán«. ¹⁵ Der katholische Staatszensor Pío García Escudero warnte ebenfalls vor dem, was er als *antigermanismo* bezeichnete: »Se ridiculiza en una serie de situaciones a los alemanes«, fasste der wichtige Zensor Alfredo Timermans zusammen, dessen Schlussfolgerung glasklar war: »[e]stimamos que a estas alturas resulta no aconsejable la proyección de una película de esas características«. ¹⁶ Es liegt auf der Hand, dass der Humor ein Ziel ins Lächerliche zog, das die Zensoren als inakzeptabel erachteten, und dass er in Bezug auf eine ernst zu nehmende Angelegenheit den Eindruck von Frivolität erweckte. Der Einspruch von Paramount Spanien – »[l]a citada película no afecta en ningún aspecto de índole moral ni político a nadie, puesto que en general se trata de una película cuyo asunto es más bien comedia« ¹⁷ – wurde 1953 abgelehnt.

Zwei Jahre später, 1955, erhielt die klassische romantische Komödie *Sabrina* (1954) eine Altersfreigabe ab 16 Jahren, eine weitere Entscheidung, die von der spanischen Niederlassung von Paramount angefochten wurde, die den Humor des Films hervorhob. »Siempre hemos estado seguros«, versicherte Paramount, »de que esta película sería autorizada para todos los públicos por su carácter de comedia graciosa que no tiene ninguna dureza ni situaciones escabrosas, pues desde el principio al final se crean escenas que desembocan en comicidad sin malicia para hacer pasar un rato agradable a todos los públicos y su argumento no puede ser más inocente«. ¹⁸ Der Zensor Mariano Daranas war der Meinung, dass die Komödie zwar »un poco larga« aber dafür unterhaltsam und »el desarrollo (...) bastante limpio« ¹⁹ sei. Der Ausschuss stimmte aber mit Pater Villares überein, der darauf bestand, dass der Film aufgrund des Themas nur »para mayores« zugelassen werden sollte. ²⁰ Ein nicht identifizierter Zensor war ebenfalls der Meinung, »el asunto amoroso«

13 AGA 36/03453; franquist. Akte Nr. 11.779.

14 AGA 36/03453; franquist. Akte Nr. 11.779.

15 AGA 36/03453; franquist. Akte Nr. 11.779.

16 AGA 36/03453; franquist. Akte Nr. 11.779.

17 AGA 36/03453; franquist. Akte Nr. 11.779.

18 AGA 36/03518; franquist. Akte Nr. 13.467.

19 AGA 36/03518; franquist. Akte Nr. 13.467.

20 AGA 36/03518; franquist. Akte Nr. 13.467.

sei »propio para mayores«,²¹ und der Kanoniker González Ruiz unterstützte diese Entscheidung, indem er den Film als »[c]omedia intrascendente no exenta de picardía«²² bezeichnete. Rhetorische Appelle an die angebliche Unbeschwertheit der Komödie blieben in jenen ultrakatholischen Zeiten meist erfolglos.

Eine weitere berühmte romantische Komödie, allerdings mit mehr sexuellen Untertönen, war *Ariane – Liebe am Nachmittag* (1957). »*Love in the Afternoon* is *Sabrina* with a more finely wrought script, more Paris, no Bogart, and a wiser feel for love«, schreibt Ed Sikov (1998: 390). Bei der ersten Sichtung im Juli 1957 befand der Zensor Daranas den Film als »[m]uy entretenida, muy delicada, muy ingeniosa pero insana porque en resumidas cuentas es la apología de una jovencita que se enamora de un hombre rico y maduro al cual frecuenta en su alcoba de hotel hasta lograr que se enamore de ella y pida su mano«.²³ Jegliche Rhetorik des Humors hatte offensichtlich versagt. Vieles hänge vom Publikum ab, behauptete der sexistische Falangist Patricio Canales, der zwischen »Männern« und »jungen Mädchen« unterschied und schrieb, dass der Film »[p]ara los varones, carece de importancia y resulta deliciosa«, während »para las jovencitas es peligrosísima porque casi toda la comedia transcorre en la habitación del Hotel haciendo vida de intimidad todas las tardes«.²⁴ Mit anderen Worten, einige franquistische Zensoren vertraten bevormundend die Meinung, dass spanische Mädchen –im Gegensatz zu spanischen Männern– nicht in der Lage waren, zwischen schmutziger Komödie und tugendhafter Realität zu unterscheiden. Der Zensor José Luis García Velasco, der stets auf die Sexualmoral pochte, entlarvte Wilders komödiantischen Tonfall sogar als eines der perversesten Elemente des Films: »Lo peor es que todo el desarrollo argumental está impregnado de un sentido sexual, envuelto en el papel rosa«.²⁵

Ein Jahr später, 1958, schnitt die Marilyn-Monroe-Farce *Das verflixte 7. Jahr* (1955) bei der Zensur noch schlechter ab. Auch hier war der Zensor Daranas der Einzige, der eine geringfügig abweichende Meinung vertrat, da er die Komödie trotz ihrer offensichtlichen Frivolität für »[h]asta psicológicamente estimable a pesar de su aparente frivolidad« hielt. Er fügte jedoch sofort hinzu, »[p]ero es tan obsesiva y tan plástica la preocupación sexual que no cabe dentro de nuestra moral pública«.²⁶ Und auch die anderen franquistischen Zensoren konnte Wilder nicht überlisten. Miguel Cuartero und Pío García Escudero erwähnten den Humor nicht einmal und konzentrierten sich stattdessen ausschließlich auf das Thema der sexuellen Besessenheit. Nach Ansicht des einflussreichen jesuitischen Zensors Francisco Ortiz,

21 AGA 36/03518; franquist. Akte Nr. 13.467.

22 AGA 36/03518; franquist. Akte Nr. 13.467.

23 AGA 36/03613; franquist. Akte Nr. 16.411.

24 AGA 36/03613; franquist. Akte Nr. 16.411.

25 AGA 36/03613; franquist. Akte Nr. 16.411.

26 AGA 36/03680; franquist. Akte Nr. 452.

»[e]l tema presenta una continua obsesión de sexo en incidencias reales e imaginativas ... El tono festivo del relato no es bastante para compensar [la] procacidad«. ²⁷ Eine ähnliche Analyse wurde von Pater Andrés Avelino vorgenommen, der die Komik »[d]emasiado peligrosa« fand: »todo en torno a las inclinaciones sexuales ... el tema se presta a muchos equívocos maliciosos«. ²⁸ Inkongruenzen, die eigentlich komisch sein sollten – lustige Zweideutigkeiten und groteske Missverständnisse – wirkten grenzüberschreitend und potenziell schädlich. So bezeichnete der Zensor Pater Juan Fernández den Film als »[t]otalmente morbosa«, da der männliche Protagonist »sueña las cosas más disparatadas ... en el orden sexual«. ²⁹ In Spanien konnte 1958 kein Humor Wilders Darstellung der sexuellen Anziehung zu Marilyn Monroe mildern, abschwächen oder vergolden.

Gegen ernsthafte Filme wie *Zeugin der Anklage* (1958) und *Lindbergh – Mein Flug über den Ozean* (1962) hatte die staatliche Zensur kaum Einwände. Dennoch wurden selbst in dem letztgenannten Film über Lindbergh, der mit seinem Flugzeug den Atlantik überquert, einige Slapstick-Szenen zensiert. In einer Szene gibt Lindbergh einem verspotteten Priester Flugunterricht, wobei er sich und seinen Fluglehrer fast umbringt. Der folgende Teil eines Dialogs, in dem Lindbergh einen sarkastischen Angriff auf den Glauben startet, wurde in der franquistischen Synchronisation weggelassen:

PRIEST: Slim, don't you ever pray?

LINDBERGH: Well I don't have to, I know how to land!

PRIEST: Let me ask you something. How come I never see you 'round the church? You don't believe?

LINDBERGH: Oh, yes I believe. I believe in an instrument panel, a pressure gage, a compass, things I can see and touch. I can't touch God.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der spanische Importeur (C. B. Films) der staatlichen Zensurbehörde eine bereits überarbeitete Fassung zur Verfügung gestellt hat, wie es unter Franco vor 1963 üblich war, da die staatliche Behörde nach den Worten von García Velasco den Film als »[t]otalmente positiva« ³⁰ beurteilte. ³¹

Vor der kulturellen *apertura*, der zaghaften Öffnung des Regimes ab 1963, hatte Wilders gefeierte Farce *Manche mögen's heiß* (1959) bei den ersten drei Aufführungen ab 1960 nicht die geringste Chance, genehmigt zu werden. Es war ein Film »con muchísima gracia«, räumte der Macho-Falangist Canales 1960 ein, »con un tono débilmente justificado«, aber es war vor allem »una película de homosexuales o de tipos

27 AGA 36/03680; franquist. Akte Nr. 18.452.

28 AGA 36/03680; franquist. Akte Nr. 18.452.

29 AGA 36/03680; franquist. Akte Nr. 18.452.

30 AGA 36/03804; franquist. Akte Nr. 21.809.

31 Siehe Vandaele 2015: 236.

intersexuales».³² Inkongruenzen in diesem Bereich konnten nicht amüsant sein, und so verurteilte er scharf den »[e]quívoco sexual« des Films, »intercambiándose los papeles de varón y de hembra, de pésimo gusto y radical inmoralidad«.³³ Mit Ausnahme des Technikers Casenave, der den Film »[u]na comedia con mucha gracia« fand (für die er jedoch empfahl: »[n]o se ve completa por estimarse su prohibición«),³⁴ legte niemand den Schwerpunkt auf den Humor der Komödie. Unter den eigentlichen Zensoren war es wiederum Daranas, der am ehesten die Existenz von Humor in dem Film anerkannte. Seiner Meinung nach ging es in *Manche mögen's heiß* um den »[e]quívoco entre mujeres y hombres que se hacen pasar por el sexo opuesto ... humorística ... probable hasta el rollo décimo ...«, wobei »una larga actuación de diván entre la Monroe y un presunto impotente [la hace] improyeetable ... por su diálogo, y por su mímica«.³⁵ Sein Urteil »probable« schien zusammen mit dem Zusatz »humorística« für die Zulassung des Films zu sprechen, dennoch empfahl er ein Verbot. Andere Zensoren zeigten bei der gleichen Besichtigung im Jahr 1960 kein Bewusstsein für Humor. So finden wir Verbote von Pater Juan Fernández (»Las escenas centrales o secuencias son todas reprobables«),³⁶ Pater Avelino (schockiert »por el mal gusto y por lo provocativo« des Films),³⁷ Cuartero (»[t]oda la película es una serie de equívocos«)³⁸ und dem Vorsitzenden José Muñoz Fontán (»[p]rohibida aunque sólo sea por subsistir la veda de maricones« [sic!]).³⁹ 1960 konnten Humor, Farce und Groteske die Themen Homo- oder Intersexualität und Pseudimpotenz weder abmildern noch tarnen.

Als am 26. Januar 1961 eine überarbeitete englischsprachige Fassung mit, wie Pío García Escudero es nannte, »numerosos cortes«⁴⁰ präsentiert wurde, stieß die Komödie auf weitere Ablehnung. Neben der Couch- oder Nachtszene, in der Monroe versucht, den vermeintlich Impotenten zu heilen, gehörten zu den für den Zensor Pío García Escudero als »unzulässig« bewerteten Szenen »la del yate [y] la del baile en que el músico [Daphne] está vestido de mujer«⁴¹ und die von Pater Juan Fernández als »exhibitionistisch« zensierte Zugszenen.⁴² García Velasco erklärte deshalb auch

32 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

33 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

34 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

35 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

36 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

37 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

38 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

39 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

40 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

41 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

42 »Las escenas del tren (...) y otras efusiones y exhibicionismos« (AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706).

Manche mögen's heiß zu »una película llena de procacidades del principio al fin«. ⁴³ Die Analyse des Faschisten Canales machte deutlich, in welchem Maße vermeintlich komische und unwahrscheinliche Inkongruenzen von der Zensurbehörde sehr ernst genommen wurden:

El equívoco sexual, socialmente considerado, fomenta la corrupción. La frontera natural de los sexos debe observarse públicamente, dejando al misterio de la intimidad, esta lacra. ... Todo ello implica una fuerte invitación a la »valentía« o descaro social de los homosexuales. ... Tal es la única objeción que puede hacerse a esta divertidísima película, pero objeción demasiado fuerte. ⁴⁴

Nach der dritten Sichtung im April 1961 behauptete Pater Antonio Garau, der Film sei von einem »equívoco que degenera en grosero« ⁴⁵ geprägt, und es wurden weitere Kürzungen vorgeschlagen. ⁴⁶ In der entscheidenden Schlusszene treffen wir auf den pensionierten Millionär Fielding, der in Daphne (Jack Lemmon) verliebt ist, und Daphne selbst, die eigentlich Jerry ist, einer der beiden männlichen Musiker auf der Flucht vor der Mafia. Fielding und Daphne sind verlobt, und sowohl Daphne als auch das Publikum haben gute Gründe anzunehmen, dass Osgood glaubt, er sei mit der Frau Daphne verlobt und nicht mit einem Mann in Frauenkleidern. Wenn Daphne also ihre Perücke abnimmt, ihren Tonfall senkt und verzweifelt schreit, dass sie Fielding nicht heiraten kann, weil sie eigentlich ein Mann ist, entsteht ein Moment komischer Spannung: Wie wird Fielding auf diese neue Information reagieren? »Well, nobody's perfect!«, lautet Fieldings berühmte Antwort – sogar mit einem Gesicht von fast vorwurfsvoller Selbstverständlichkeit. Doch auch ohne diese Schlusszene, selbst mit diesen »[r]ectificaciones fundamentales«, ⁴⁷ hielten es viele Zensoren für fast unmöglich, diese völlig unmoralische Farce zu retten. Erst während der kulturellen *apertura* 1963 erlebte eine synchronisierte Fassung des Films ihre verspätete spanische Premiere.

Alle Zensurberichte über *Das Appartement* (1960) sind verloren gegangen – wahrscheinlich wurden sie kurz nach Francos Tod aus dem Archiv gestohlen. Ein Verbot oder eine Zensur lässt sich jedoch aus einem Beschwerdebrief ableiten, den Luis Garrido von C. B. Films im Dezember 1962 an José María García Escudero, den neuen zum *aperturismo* geneigten Direktor der staatlichen Zensurbehörde, schrieb.

43 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

44 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

45 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

46 »Rollo 4: Entrada de Marilyn en las cabinas o camas del tren y todo el amasijo. Rollo 6: Todas las intervenciones del Botones en este rollo y los siguientes. Rollo 9: Escenas del barco y del tango enteras. Rollo 10: Escenas de la alcoba cuando uno de ellos baila la rumba. Rollo 13: Escena final« (AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706).

47 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

Mit der Bitte um eine erneute Prüfung des Films räumte Garrido ein, dass »La línea argumental presenta unas circunstancias de vida que pueden ser contrarias a la nuestra«⁴⁸ und dass einige Charaktere »una vida fuera de una línea recta«⁴⁹ führen (die abweichenden Situationen, auf die er anspielte, sind im franquistischen Kontext leicht vorstellbar, wie Ehebruch, Promiskuität, Selbstmordversuche, Bestechung und Erpressung). Dieses rhetorische Zugeständnis spiegelte höchstwahrscheinlich das negative Urteil wider, das nach der ersten Sichtung am 23. November 1961 gefällt wurde. So witzig die angebliche Komödie auch war und so sehr die Handlung die Figuren angeblich für ihren korrupten und minderwertigen Lebensstil verurteilte, der Film würde nicht vor der *apertura* genehmigt werden. Der Franquismus wollte, so Heredero (1993: 235), eine eskapistische Komödie, die »sin ningún tipo de inquietudes« einen sanften Humor böte.

Die staatliche Zensurbehörde genehmigte *Eins, Zwei, Drei* (1961) erst im Sommer 1962. Der konservative Zensor García Velasco beschrieb den Film als »Una crítica humorística de algunos tipos comunistas así como del capitalismo occidental. Naturalmente esto no puede tomarse en serio porque entonces habría que oponer inconvenientes a su contenido pero en realidad se trata de una comedia absolutamente superficial e intrascendente que, a mi juicio, no ofrece reparos«.⁵⁰ Velasco und seine Zensurkollegen unterstrichen damit den Grundsatz, dass Komödien (im Gegensatz zu realistischen Filmen) eine thematische Lockerung rechtfertigten. Dennoch scheint es, dass der Ton weniger ausschlaggebend war als die besonders günstige Tatsache, dass Wilders Ziele in diesem Film größtenteils mit den prototypischen Gegnern des Franco-Regimes übereinstimmten: hauptsächlich der Kommunismus, und oberflächlich betrachtet auch der Kapitalismus.

Die staatliche Zensurbehörde⁵¹ der *apertura* verbot *Das Mädchen Irma La Douce* (1963) im Jahr 1964 und genehmigte ihn erst 1969. Bei beiden Vorführungen herrschten im Wesentlichen zwei Arten von Interpretationen vor. Die »seriöse« Interpretation hob das moralisch deviante und daher verwerfliche Thema des Films – die Prostitution – hervor und bezeichnete den damit verbundenen Humor als inakzeptabel und unangemessen frivol. Die Interpretation von Pater Villares aus dem Jahr 1964 ist ein Beispiel für diese ernsthafte Interpretation. Es handele sich um einen Film über »prostitutas y rufianes«, der von einem »clima de escabros« und einem »aire jocoso« geprägt sei, »que no le da importancia a nada«.⁵² Miguel Cerezo teilte diese Meinung, denn der Film zeige »... la vida de las mujeres públicas y la regeneración de una de ellas ... si no exaltación, sí hay simpatía o alegría en la presentación de las

48 AGA 36/03816; franquist. Akte Nr. 22.019.

49 AGA 36/03816; franquist. Akte Nr. 22.019.

50 AGA 36/03912; franquist. Akte Nr. 24.977.

51 Die Behörde wurde nun offiziell *Junta de Clasificación y Censura* genannt.

52 AGA 36/04056; franquist. Akte Nr. 1626.

prostitutas«. ⁵³ Nach Ansicht von Luis Ayuso seien eine Darstellung von Prostitution, die er für »demasiado detallada« hält, sowie »el poco respeto a la Iglesia offensichtlich ausreichende Gründe, um bis 1969 das Verbot zu rechtfertigen«. ⁵⁴

In den späten 1960er Jahren kamen viel gewagtere Filme aus Hollywood und Europa auf den Markt und machten *Das Mädchen Irma La Douce* zu einer relativ zahmen Angelegenheit, wie die Zensurbehörden offen zugaben. Als nächstes und letztes wurde Wilders letzte subversive Komödie *Küss mich, Dummkopf* (1964), die von der US-amerikanischen Legion of Decency moralisch verurteilt wurde, in Spanien offiziell bis 1970 oder 1973 verboten, als eine gekürzte Version veröffentlicht wurde (siehe Vandaele 2015).

Zusammengefasst: die franquistischen Zensoren ließen sich in der Regel nicht von Wilders Witz und Humor einlullen. Während des gesamten Franquismus, insbesondere jedoch in den ultrakatholisch geprägten 1950er Jahren, diskreditierte die Zensur seinen Humor aus Gründen, die auf der Auffassung beruhen, dass Humor als eine Form von Inkongruenz und als Ausdruck von Überlegenheits- oder Unterlegenheitsgefühlen betrachtet wird (siehe Vandaele 2015). Diese Diskreditierung konnte also auf verschiedene Ursachen zurückgeführt werden: Eine vermeintlich komische Inkongruenz wurde manchmal als *unmoralisch* angesehen; eine vermeintlich komische Inkongruenz konnte als *amoralische* Frivolität in einem Kontext gesehen werden, der als zutiefst moralisch gedacht war; ein Ziel von Wilders Humor, das als ein Opfer von Überlegenheit fungierte, konnte eine Person oder Sache sein, mit der sich der Zensor identifizierte; der bevormundende Zensor könnte antizipieren oder vorhersagen, dass eine Zielperson zu kontrovers sein würde, um sie in der Öffentlichkeit zu exponieren, da dies unerwünschte Gefühle der Minderwertigkeit und soziale Unruhen hervorrufen könnte; eine Filmfigur, die als überlegen angesehen wird, könnte tatsächlich die Figur sein, mit der sich der Zensor *nicht* identifiziert; oder die Filmfigur, die als überlegen angesehen wird, könnte eine Figur sein, mit der sich das Publikum nach Meinung des bevormundenden Zensors nicht identifizieren sollte.

2. Humor, ergo Toleranz?

Ist es Wilder also überhaupt gelungen, die franquistische Zensur zu übertölpeln? Die Idee der grenzüberschreitenden Komik scheint für die Rezeption einiger Filme in bestimmten Momenten während des Franquismus durchaus relevant zu sein, wenn wir »Grenzüberschreitung« als *transgresión* verstehen, das heißt, als »vulneración de una norma o costumbre«, wie es im *Diccionario panhispánico del español*

53 AGA 36/04056; franquist. Akte Nr. 1626.

54 AGA 36/04056; franquist. Akte Nr. 1626.

jurídico definiert wird. In diesen Momenten der moralischen Grenzüberschreitung, beginnend mit dem allerersten Hollywood-Film, bei dem Wilder Regie führte, erwiesen sich die faschistischen Elemente Spaniens als toleranter und kooperativer als die Ultrakatholiken – eine grausame Ironie angesichts der schrecklichen Verbrechen, die die Nazis an Wilders jüdischer Familie, einschließlich seiner Mutter, begangen hatten.

Der vielleicht weniger bekannte Film *Der Major und das Mädchen* (1942) handelt von einem erwachsenen Mann – also einem *major*, der auch den Rang eines Majors beim US-Militär innehat –, der sich um ein junges Mädchen kümmert (oder zumindest dafür hält er die Person – die der *Minor* im Titel des Filmes entspricht), das allein im selben Zug reist. In Wirklichkeit handelt es sich aber um eine erwachsene Frau, die sich als Kind verkleidet, um das Geld der Fahrkarte zu sparen. Diese Screwballkomödie voller Anspielungen wurde 1946 vom jesuitischen Zensor Francisco Ortiz als »[a] ratos graciosa y otros ratos sin gracia«⁵⁵ bezeichnet. Er fügte hinzu, es handele sich um eine »comedia americana inverosímil y convencional«⁵⁶ – und daher harmlos. Für den Zensor des Bildungsministeriums, Augustín de Lucas, handelte es sich ebenfalls um eine »[c]omedia americana superficial y romántica«, die keine weiteren Kommentare »desde el punto de vista educativo«⁵⁷ rechtfertige. Vielleicht sei die Komödie ein wenig »[p]icaresca«, räumte der Militärsensor Adolfo de la Rosa ein, »pero sin nada de particular«.⁵⁸ Der kirchliche Zensor Ramón F. Tascón hingegen war der Meinung, dass der Film »[p]ara mayores«⁵⁹ beschränkt werden sollte, was auch tatsächlich geschah. Es lassen sich durchaus gute Argumente dafür finden, dass die Komik dieses Films die moralischen Grenzen des franquistischen Kontextes überschritt.⁶⁰

Obwohl der Film in der spanischen Synchronisation wahrscheinlich etwas entschärft wurde, empörte *Der Major und das Mädchen* immer noch die privaten katholischen Zensoren in Spanien, die zunehmend die freizügige Haltung der staatlichen Zensurbehörde kritisierten und bald die Staatsmacht übernehmen sollten.

55 AGA 36/03249; franquist. Akte Nr. 5929.

56 AGA 36/03249; franquist. Akte Nr. 5929.

57 AGA 36/03249; franquist. Akte Nr. 5929.

58 AGA 36/03249; franquist. Akte Nr. 5929.

59 AGA 36/03249; franquist. Akte Nr. 5929.

60 So bemerkte der Kritiker der *New York Times*, Bosley Crowther: You'd never dream the Hays office would permit a scene of rather intimate proximity between Miss Rogers and Ray Milland [i.e., the minor and the major] in a Pullman car. Yet youth is the age of innocence, as the [the scriptwriters] Messrs. Wilder and Brackett know. And so [they] have managed to put by a deliciously risqué contretemps – and a continuously teasing complication – by simply passing the lady off as a little girl. ›Don't worry,‹ says Mr. Milland, ›it's just like traveling with your grandfather or uncle.‹ But it isn't – not by a long shot. And that is the devilish charm of this film. (17 September 1942).

Ein Film, der in Spanien noch mehr katholische Empörung hervorrief, war Wilters dritter Film, *Frau ohne Gewissen* (1944), der auch von vielen staatlichen Zensoren toleriert und sogar geschätzt wurde. Der falangistische Staatszensor David Jato äußerte sich sehr positiv und befand, dass der Film bzw. seine synchronisierte Fassung »[u]na trama policíaca apta para grandes públicos«⁶¹ sei, während der Jesuit Ortiz Muñoz die Bedeutung des Films für sein Genre anerkannte (obwohl er einige »kranke« und »grobe«⁶² Elemente enthielt), und sogar Pater Aldeaseca lobte die Komödie als »fuertemente dramática y estupendamente realizada«.⁶³ In den Zensurberichten wurde der bissige Witz der Dialoge von *Double Indemnity* nicht erwähnt, und ich habe keine Kopie der Synchronisation gefunden, um zu überprüfen, ob der Witz gut übersetzt wurde. Ausschlaggebend war hier wohl die Tatsache, dass der staatlichen Behörde noch einflussreiche Zensoren angehörten, die sich von dem Witz wahrscheinlich nicht täuschen ließen, sondern ihn vielmehr schätzten, und die ihn in dieser Zeit in der staatlichen Zensurbehörde noch schätzen durften. Das sollte sich sehr bald ändern, auch weil *Frau ohne Gewissen*, wie auch *Der Major und das Mädchen* und andere Filme, die immer mächtiger werdenden katholischen Zensoren außerhalb der Behörde erneut schockiert hatte.

In dieser Hinsicht haben wir bereits gesehen, dass *Ariane – Liebe am Nachmittag* die reaktionären franquistischen Zensoren der 1950er Jahre nicht übertölpeln konnte, die die spanischen Übersetzer zwangen, den Film drastisch umzuschreiben. Hatte Pater Villares *Sabrina* 1955 noch als »[i]ntrascendente desde el punto de vista moral«⁶⁴ bezeichnet, so befand er 1957 *Ariane – Liebe am Nachmittag* als »[de] una gran peligrosidad para las jóvenes«.⁶⁵ Als nächstes kollidierte die offensichtlich zensurierte Synchronisation von *Ariane – Liebe am Nachmittag* mit der katholischen Privatzensur und zog das Veto der spanischen katholischen Kirche nach sich – genau wie bei der synchronisierten Fassung von *Frau ohne Gewissen*. »¿Por qué sonreirán tantos espectadores que sólo verán en la película lo divertido?« klagte der Filmkritiker José A. Sobrino in der katholischen Zeitschrift *Film Ideal*.⁶⁶ Der Film kam in die Kinos und erhielt, was noch beunruhigender war, begeisterte Kritiken in großen Zeitungen. »Bajo la aparente superficialidad palpita una profunda comprensión humana, un agudo costumbrismo y una ternura que adopta la forma del humor«,⁶⁷ schrieb der Filmkritiker Fernández Cuenca, ein angesehener Akademiker und dem *aperturismo* geneigter zukünftiger Zensor. Die falangistische Zeitung *Arriba* bezeichnete

61 AGA 36/03279; franquist. Akte Nr. 6.844.

62 »No está exenta de cierta morbosidad y de alguna escena cruda« (AGA 36/03279; franquist. Akte Nr. 6.844).

63 AGA 36/03279; franquist. Akte Nr. 6.844.

64 AGA 36/03518; franquist. Akte Nr. 13.467.

65 AGA 36/03613; franquist. Akte Nr. 16.411.

66 N. 13, November 1957, S. 5.

67 In der katholischen Zeitung *Ya*, 13 Oktober 1957, S. 16.

den Film als »[u]na excelente comedia, espumosa, ligera, festiva y sentimental, con sus buenas dosis de ingenuidad pícar«. ⁶⁸ Für »Donald«, einen prominenten Filmkritiker des konservativen und monarchistischen ABC, ist »[t]odo [...] risueño, en la narración, con incursiones a lo cómico La película, no nos duele insistir en ello, es ingeniosa, está hábilmente realizada y proporciona un rato de agradable entretenimiento«. ⁶⁹ Selbst wenn wir anerkennen, dass sich diese positiven Kritiken auf eine durch und durch zensierte Synchronisation bezogen, scheint es unbestreitbar, dass auch diese spanische Version unter dem Franquismus sozial grenzüberschreitend war, denn viele katholische Zensoren und der Kritiker Sobrino waren tatsächlich schockiert von dem, was sie für einen subversiven Film hielten, der begeisterte Reaktionen hervorrief.

Billy Wilder gelangen in Spanien gleich zu Beginn der *apertura* des Regimes, 1963, mit *Manche mögen's heiß* und *The Apartment* zwei komödiantische Schläge ins Gesicht der katholischen Hardliner. In dieser Zeit der »Öffnung« (1963–69) verlor Franco allmählich seinen persönlichen Einfluss auf die franquistischen Fraktionen. Eine neue Gruppe kapitalistischer »Technokraten« versuchte nun, die spanische Wirtschaft zu erneuern, indem sie den Tourismus ankurbelte und relativ flexiblere Zensurkriterien für Filme zuließ, was 1962 zum staatlichen Zensurgesetz führte. Der Kodex war in der Tat streng, aber die neuen *aperturistischen* Zensoren führten nun Debatten mit ihren ultrakatholischen Kollegen, und nach vier Genehmigungsanträgen wurde *Manche mögen's heiß* schließlich am 24. Oktober 1963 in Madrid uraufgeführt. Natürlich gab es sozioökonomische und makrohistorische Gründe, die Spanien dazu drängten, diese hervorragend gemachten Komödien mit großartiger erzählerischer Kraft und komödiantischem Inhalt zu importieren; es ist jedoch auch wahrscheinlich, dass die rhetorischen Mittel des Humors ausschlaggebend waren, um die Debatte zugunsten der Einfuhr dieser Filme zu entscheiden.

Das letzte verfügbare Urteil zu *Manche mögen's heiß* (18. April 1963) führte zwar nicht zu einer Zulassung der Komödie, deutete aber auf die Bedeutung des Humors in der Debatte der staatlichen Zensurbehörde *intra muros* hin. Die ultrakatholischen Zensoren, die aus dem privaten Zensurapparat stammten, blieben bei ihrer Position und disqualifizierten den Humor. »Prohibida«, so Pascual Cebollada, wegen der »equivocos continuos ...; exhibicionismo ...; mal gusto, agravado en el final«. ⁷⁰ Die geschlechtsspezifischen Inkongruenzen und das homosexuell aufgeladene Finale wurden also wieder einmal eher als Beispiele für schlechten Geschmack denn für einen guten Sinn für Humor angesehen. José María Cano, ebenfalls ein bezeichnender Ultra-Katholik, wich kaum von seinem Kollegen Cebollada ab: Er verurteilte die Komödie als »[p]rohibida« aufgrund ihrer »sobrecarga de equívocos, escenas y

68 *Cine Asesor*, Blatt Nr. 1519.

69 16. Oktober 1957, S. 60.

70 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

exhibiciones de clara intención lasciva«. ⁷¹ Cerezo, ein weiterer stark moralisierender Zensor, teilte die Meinung seiner ultra-katholischen Kollegen: »[p]rohibida« wegen ihrem »reiterado exhibicionismo«. ⁷² Nach 1962 waren die Ultrakatholiken jedoch nicht mehr so einflussreich wie ihre Vorgänger in den 1950er Jahren, und die einflussreichsten *aperturistischen* Mitglieder wagten es, die unerbittlich negativen Urteile der katholischen Hardliner zu ignorieren, anstatt sich ihnen zusammenzuschließen. Der renommierte Filmhistoriker und Zensor Carlos Fernández Cuenca wollte *Manche mögen's heiß* zulassen, da es sich um »una farsa brillante y divertida« handele, »que maneja con verdadera gracia todos los posibles elementos picantes, por lo que no aprecio gravedad alguna«. ⁷³ José Luis de Celis y Orue war der gleichen Meinung: »[c]lásica comedia americana, divertida y realizada toda ella en un tono ligero pero limpio que no me ofrece reparos para la autorización«. ⁷⁴ Juan Miguel Lamet hielt seine Stimme zurück und beklagte, dass: »[d]ejo un voto en suspenso porque la película viene cortada en escenas fundamentales«. ⁷⁵ Eine franquistische Übersetzung wurde 1963 genehmigt und in die Kinos gebracht – sicherlich das Ergebnis der Verhandlungen innerhalb der Zensurbehörde, aber in der Wahrnehmung vieler Hardliner auch eine entsetzlich populäre Aufstachelung zur Subversion.

In der Zeitung ABC beschrieb García Espina, ein Falangist und ehemaliger Generaldirektor der staatlichen Zensurbehörde, leidenschaftlich, wie »[e]sta película de risa, de buena risa, de sana risa ... [es llevada] hasta los extremos de comicidad más apurados ... [Curtis y Lemmon] doblan sus papeles femeninos con una gracia estupenda que nunca rebasa la peligrosa línea que separa el buen gusto del que ya no es tan bueno«. ⁷⁶ Der anonyme Kritiker der katholischen Zeitung Ya, möglicherweise der Zensor Luis Gómez Mesa, betonte, dass »[p]oquísimas veces las críticas de todo el mundo han coincidido de modo tan rotundo al calificar a ›Con faldas y a lo loco‹ como la mejor comedia de todos los tiempos, la obra maestra de Billy Wilder y la creación cumbre de Marilyn Monroe«. In dieser Komödie, die der Kritiker als »muy graciosa« bezeichnet, »se recurre a situaciones viejas pero con extraordinaria gracia nueva ... constantes carcajadas«, weil »el relato se sustenta en aras de la comicidad y del fino humorismo«. ⁷⁷

Es stimmt, dass Lieberfeld und Sanders (1998: 128–135), neben anderen modernen Forschern, viele konservative Anspielungen in *Manche mögen's heiß* finden: die

71 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

72 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

73 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

74 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

75 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

76 25. Oktober 1963.

77 24. Oktober 1963.

Aufnahme von Josephines (oder Joes, oder Tony Curtis') muskulösen Beinen, als Josephine nach dem Kuss auf den Mund von Marilyn ›Sugar‹ Monroe eine Leiter hinunterflieht; die clowneske Figur des Osgood Fielding, die andeutet, dass echte Männer nicht den Fehler machen würden, Josephine für eine Frau zu halten; die Bemerkung von Jerry/Daphne (Jack Lemmon), dass »we'll end up in the ladies' morgue, and I tell you, Joe, I am going to die of shame«; Joes und Jerrys »biologisierter« sexueller Blick, wenn sie Sugar sehen; der Soundtrack, der diese anzüglichen und durchdringenden Blicke begleitet; die normalisierende Darstellung des »Machos« Joe im Gegensatz zur Lächerlichmachung von Jerry; der »komische« Kontrast zwischen Sugars echter Verführung und der Farce mit Osgood. Kurz gesagt: »the humor in disguise comedies derives from the incongruity between the characters' assumed identities and their original ones. ... Disguise comedies may be interpreted as outlets ...; at the same time, they may be cautionary tales whose object is social conformity« (Lieberfeld und Sanders 1998: 135). Doch trotz dieser konservativen Züge, die ich für durchaus unbestreitbar halte, und trotz der zusätzlichen Zensur der Synchronisation wurde *Manche mögen's heiß* 1963 als innovativer und gewagter Film von einer Menge undogmatischer Spanier aufgenommen, die das unerträglich lange kulturelle Schweigen zwischen der hirnlosen *españolada* und der regelrechten Propaganda ertragen hatten.⁷⁸

In Bezug auf Wilders Klassiker *Das Appartement*, der entweder als implizite Kritik oder als zynisch-fröhliche Darstellung des korrupten Kapitalismus gelesen werden kann, schrieb der Manager von C. B. Films Luis Garrido, wie bereits erwähnt, einen Beschwerdebrief an den Leiter der staatlichen Zensurbehörde José María García Escudero. Garrido gab offen zu, dass *The Apartment* einen beißenden Humor enthielt, fügte aber hinzu, dass die Ziele, die unter Wilders humoristischen Beschuss genommen wurden, aus franquistischer Sicht eigentlich die richtigen waren. Wenn es in der Komödie Satire gab, dann war es eine erfolgreiche Satire, die den nordamerikanischen Kapitalismus und die von ihm geschaffene Gesellschaft und Mentalität bloßstellte. Mithilfe der ideologischen Manipulationen der Synchronisation gelang der Taktik wohl doch ein gewisser Erfolg, denn der Film wurde schließlich 1963 für Erwachsene zugelassen. Die franquistische Presse liebte den Film, oder zumindest seine franquistische Synchronisation. Er sei eine »[c]omedia satírica de propósitos moralizadores«, so die katholische Zeitung *Ya*. »Aunque sea utilizando situaciones

78 »*Españolada* is a pejorative word that refers to a clichéd idea of Spanish culture, centered around flamenco dancing, rural peculiarities, bullfighting, and *copla* singers.« In diesem Sinne, »[o]ne useful way to approach Spanish film during the Franco period is to look at the tensions between two distinct approaches to the art: ambitious filmmakers, on the one hand, who seek self-expression or serious comment on social and cultural reality, and on the other, a less auteur-centered kind of popular and traditional cinema known as *españolada*« (Mira 2010: 118).

escabrosas« sei sie »la mejor comedia de Billy Wilder [realizada] con más sobriedad y hasta con más eficacia«. ⁷⁹ Auch *Arriba*, die offizielle Zeitung des Franco-Regimes, hielt *Das Appartement* für »[u]n film de tono satírico, con algunas anotaciones, morales y sociales«. ⁸⁰ Trotz des Lachens und des Schmunzelns, das er hervorrief, sei er weder »eine Farce« noch »kitschig« wie die üblichen romantischen Komödien. ⁸¹ Stattdessen wurde der Film als »una tragicomedia [con] dualidad triste y alegre« ⁸² dargestellt. Mit seinem »caudal de poesía, de gracia y de ternura« kam der Film in die spanischen Kinos »a buscar la sonrisa inteligente de los espectadores«, schrieb der ehemalige Direktor der staatlichen Zensurbehörde García Espina in der monarchischen Zeitung *ABC*. ⁸³ Auch die Filmkritiker anderer franquistischer Zeitungen betonten den komischen Charakter von *Das Appartement* oder unterstrichen, wenn sie die ernste Absicht des Films anerkannten, dass es sich um eine Sozialkritik über ein anderes Land handelte.

Der Filmkritiker von *Film Ideal* stimmte zwar zu, dass »existe un Wilder negro, uno dramático y otro puramente cómico«, erklärte aber, dass in *The Apartment* »es este Wilder cómico el que nos interesa«. ⁸⁴

Im Windschatten von *Manche mögen's heiß* und *Das Appartement* wurden im Rahmen der Bemühungen der staatlichen Zensurbehörde, bereits verbotene Filme neu zu bewerten, zwei weitere Billy-Wilder-Filme synchronisiert, genehmigt und in der frühen *apertura* veröffentlicht – ein etwas überarbeiteter *Stalag 17* und ein stark veränderter *Das verflixte 7. Jahr*. Die vier Filmgenehmigungen veranlassten den Filmkritiker José María Pérez Lozano 1964 in der Zeitung *Ya* zu folgender Feststellung: »Otra nueva película de Wilder en esta temporada, lo que le convierte en el director más estrenado en Madrid durante el presente curso, aunque algunos de sus films, como éste, tengan ya varios años.« ⁸⁵ Billy Wilder war sicherlich einer der prominentesten Filmemacher in der bedeutenden Periode des Wandels, die als *apertura* bezeichnet wird. Obwohl er zensiert wurde, verkörperte er eine bemerkenswerte Verschiebung von Normen, eine Transformation der Filmkultur, vielleicht sogar eine gemäßigte Art der Subversion.

79 *Cine Asesor*, Blatt Nr. 360–363.

80 *Cine Asesor*, Blatt Nr. 360–363.

81 *Cine Asesor*, Blatt Nr. 360–363.

82 *Cine Asesor*, Blatt Nr. 360–363.

83 20. Dezember 1963.

84 So etwa die Filmkritik der Zeitschrift *Film Ideal* (N. 137, 1. Februar 1964), oder die von José Monleón, der stellvertretende Direktor der dem *aperturismo* geneigten Publikation *Nuestro Cine*, in der mehr die Satire als die reine Komödie betont wird: »Wilder nos propone, divertidamente, algo serio: una mirada a los determinantes de la situación de los Protagonistas, ... un espíritu de crítica y de protesta desusado [ante] la mentalidad del país de procedencia« (N. 26, Januar 1964, S. 60).

85 18. Februar 1964.

3. Klischees versus Archive

In bestimmten Momenten während des Franquismus – manchmal kulturellen Schlüsselmomenten – erlaubte Wilders schräger, heiterer und witziger Filmdiskurs, Tabuthemen öffentlich und visuell darzustellen. Die witzigen, ironischen und komischen Figuren in *Der Major und das Mädchen* und *Frau ohne Gewissen* erfreuten bestimmte faschistische Zensoren, die in den 1940er Jahren noch institutionelle Macht ausübten, bis sie von Ultrakatholiken ins Abseits gestellt wurden. Als nächstes scheint Wilders Verwendung eines unbeschwerten komödiantischen Tons einmal – allerdings nur teilweise – in der ultrakatholischen Periode funktioniert zu haben, nämlich 1957, als eine stark veränderte Version von *Ariane – Liebe am Nachmittag* trotz des Widerstands von Ultrakatholiken und dem einen oder anderen Faschisten genehmigt wurde. Die Periode der filmischen *apertura* zwischen 1963 und 1969 schließlich brachte trotz der heftigen Proteste der ultrakatholischen staatlichen Zensoren einen bedeutenden Fortschritt mit sich. In Wilders populären Filmen durften allmählich Dinge gezeigt werden, die dem Regime früher ein Dorn im Auge gewesen waren. Man kann sagen, dass die rhetorischen Mittel des Humors und des Witzes dazu beigetragen haben, einige Debatten zugunsten der Zulassung zu entscheiden. Vermutlich war Wilders Komik während der *apertura* insofern kulturverändernd, als er die Toleranz gegenüber Mainstream-Kunst erhöhte, die moralische und soziale Grenzen herausforderte.

Doch auch das war relativ. Zum einen waren die franquistischen Zensoren von Wilders Witz und Komik oft eher skandalisiert als getäuscht. Zum anderen war Wilder, wenn er tatsächlich manchmal subversiv war, dies deshalb, weil der Franquismus so extrem reaktionär war; wenn er transformativ war, so deshalb, weil der Franquismus Anfang der 1960er Jahre kontextbedingt gezwungen war, sich allmählich zu öffnen und die Ultrakatholiken von der absoluten Macht in der staatlichen Zensurbehörde zu entfernen. Obwohl Billy Wilder in Spanien wie ein Gott verehrt wurde, wurden die Wege und das Wirken seines Humors von den Franquisten oft aufgespürt und abgelenkt – im Gegensatz zu den unergründlichen Wegen ihres katholischen Gottes. Mehr noch, die Spuren der franquistischen Ablenkung und Manipulation sind auch heute noch in den spanischen Übersetzungen vieler von Wilders besten Witzen zu hören.

Archiv

Archivo General del Estado, Alcalá, Madrid, Sign. 36

Bibliographie

- Arranz, David Felipe/Garci, José Luis: *El Universo de Billy Wilder*. Madrid: Notorious, 2016.
- Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Biltereyst, Daniël: »Billy Wilder e os censores: Pacto de sangue, Quanto mais quento melhor e outros filmes controversos nos EUA e na Europa«. In: Savino, Fábio/Zacharias, João (Hg.): *Billy Wilder*. São Paulo: SESC, Serviço Social do Comércio, 2013, 74–98.
- Black, Gregory D.: *The Catholic crusade against the movies. 1940–1975*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Bourdieu, Pierre: *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- Davis, Jessica Milner: »Satire and its constraints: Case studies from Australia, Japan, and the People's Republic of China«. In: *Humor* 29 (2016) Nr. 2, 197–221.
- Eco, Umberto: »The frames of comic freedom«. In: Sebeok, Thomas A./Erickson, Marcia (Hg.): *Carnivall*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 1984, 1–9.
- Fusi, Juan Pablo/García Delgado, José Luis (Hg.): *Franquismo: El juicio de la historia*. Madrid: Temas de Hoy, 2000.
- Garci, José Luis: *Las 7 maravillas del cine*. Madrid: Notorius, 2015.
- Herederó, Carlos F.: *Las huellas del tiempo: Cine español, 1951–1961*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana: Filmoteca Española, 1993.
- Hutcheon, Linda: »Modern parody and Bakhtin«. In: Morson, Gary Saul/Emerson, Caryl (Hg.): *Rethinking Bakhtin*. Evanston IL: Northwestern University Press, 1989, 87–104.
- Kinder, Marsha/Almodóvar, Pedro: »Pleasure and the new Spanish mentality: A conversation with Pedro Almodóvar«. In: *Film Quarterly* 41 (1987) Nr.1, 33–44.
- Lieberfeld, Daniel/Sanders, Judith: »Keeping the characters straight: Comedy and identity«. In: *Journal of Popular Film and Television* 26 (1998) Nr. 3, 128–135.
- Mira, Alberto: *Historical dictionary of Spanish cinema*. Lanham, Toronto & Plymouth: Scarecrow Press, 2010.
- Moradiellos García, Enrique: *La España de Franco (1939–1975). Política y sociedad*. Madrid: Síntesis, 2000.
- Müller, Beate: *Censorship and cultural regulation in the Modern Age*. Amsterdam: Rodopi, 2004.
- Paxton, Robert O.: *The anatomy of fascism*. London: Allen Lane, 2004.
- Real Academia Española: *Diccionario panhispánico del español jurídico*. <<https://dpej.rae.es/>> [26.01.2024].
- Rentero, Juan Carlos: *Billy Wilder*. Madrid: JC Clementine, 1999.

- Sikov, Ed: *On Sunset Boulevard: The life and times of Billy Wilder*. New York: Hyperion, 1998.
- Sikov, Ed: *Billy Wilder: Vida y época de un cineasta*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- Stam, Robert: *Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism, and film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.
- Tusell, Javier: *La España de Franco: el poder, la oposición y la política exterior durante el franquismo*. Madrid: Historia 16, 1989.
- Vandaele, Jeroen: *Estados de Gracia. Billy Wilder y la censura franquista*. Leiden: Brill, 2015.