

Ralf Junkerjürgen / Annette Scholz

Orte des Kinos
Madrid und Umgebung

SCHÜREN

Was soll ein Filmreiseführer leisten?

1 Wie das Kino nach Madrid kam

2 Film-Geografien der Metropole

2.1 Ankommen – Räume der Mobilität

2.1.1 Flughafen Madrid – Barajas

2.1.2 Metro Madrid

2.1.3 Die Bahnhöfe Atocha und Delicias

2.1.4 Weiße Engel? Die Film-Taxis von Madrid

2.2 Filmstraßen

2.2.1 Paseo de la Castellana, Meile der Macht

2.2.2 Calle de Alcalá: von der Puerta de Alcalá zur Puerta del Sol

2.2.3 Gran Vía, der Broadway von Madrid

2.3 Plätze und Dachterrassen

2.3.1 Puerta del Sol, die Mitte Spaniens

2.3.2 Plaza Mayor, Hauptplatz der Habsburger

2.3.3 Plaza de España

2.3.4 «De Madrid al cielo»: die Metropole der Dachterrassen

2.4 Paläste und Prachtbauten

2.4.1 Palacio Real: Bette Davis auf dem Thron

2.4.2 Museo de Cerralbo, ein Set für das 19. Jh.

2.4.3 (Real) Casino de Madrid

2.4.4 Palacio Fernán Núñez

2.4.5 Centro Cultural de los Ejércitos

2.5 Parks und Gärten

2.5.1 Parque de El Buen Retiro

2.5.2 Parque El Capricho

2.6 Kinos und Kulturzentren

2.6.1 Cine Doré

2.6.2 Círculo de Bellas Artes

2.6.3 Conde Duque: erst Kaserne, dann Kulturzentrum

2.7 Einzelfälle

2.7.1 Ciudad universitaria

2.7.2 Torres Blancas

2.7.3 Viaducto de Segovia

3 Filmische Gesichter der Stadt

3.1 Das Madrid Pedro Almodóvars

3.2 Netflix, HBO, Amazon Prime und Co.: Madrid als kosmopolitische Hauptstadt der Plattformen

3.2.1 HAUS DES GELDES: Madrid als Mittelpunkt des Widerstands

3.2.2 SEX AND THE CITY auf Spanisch: VALERIA oder die Gelüste der Großstadt

4 Filmische Spaziergänge durch Madrid

5 Western in Madrid

5.1 Es war einmal in Golden City ...

5.2 Eine Serengeti bei Madrid: Dehesa de Navalvillar

5.3 Die Felsformationen von La Pedriza

5.4 Nuevo Baztán, von der Manufaktur zum Filmset

5.5 Mal Jordan, mal Río Grande: der Río Alberche bei Aldea del Fresno

5.6 Sergio Leone in Zentralspanien

6 Im Norden von Madrid

6.1 Manzanares El Real: El Castillo de los Mendoza

6.2 Palacio Real de Riofrío

6.3 Real Sitio de San Ildefonso / La Granja

6.4 Die Wälder von Valsain

6.5 Segovia, Aquädukt und Märchenschloss

6.6 Abadía de Santa María Real de las Párraces

6.7 Zorro im Castillo de Viñuelas

6.8 Talamanca de Jarama, Kartause des Grauens

6.9 Pedraza

6.10 Ermita de San Frutos

7 Im Osten von Madrid

7.1 Alcalá de Henares, vielfältige Standardlocations

7.2 SPARTACUS' Sklavenarmee an der Peña Hueva

7.3 Monasterio de San Bartolomé de Lupiana: der «Professor» tanzt

7.4 Märchenhafte Natur: Ciudad encantada de Cuenca

7.5 James Bond in Los Callejones de las Majadas

7.6 Albarracín, eines der schönsten Dörfer Spaniens

7.7 Castillo de Zafra, der «Turm der Freude» aus GAME OF THRONES

7.8 Der Parador von Sigüenza

8 Im Süden von Madrid

- 8.1 Toledo: Tristana und ihre Schwestern**
- 8.2 Aranjuez, ein Schloss für alle Fälle**
- 8.3 Die Loggienhäuser von Tembleque**
- 8.4 Chinchón: von Stierkämpfern und Cowboys**
- 8.5 Das Filmmuseum von Villarejo de Salvanes**
- 8.6 Monasterio de Uclés, ein Kloster für alle Fälle**
- 8.7 Ritterspiele: Castillo de Belmonte**

9 Im Westen von Madrid,

- 9.1 El Palacio de Boadilla del Monte**
- 9.2 El Escorial, einst Zentrum des spanischen Weltreiches**
- 9.3 Valle de Cuelgamuros, ein schwieriger Erinnerungsort**
- 9.4 Die Mauern von Ávila**
- 9.5 Salamanca, Hauptstadt des Siglo de Oro**

10 Mit den Musketieren ab durch die Mitte Spaniens

Anhang

Danksagungen

Abbildungsverzeichnis

Literaturverzeichnis

Orts- und Namensregister

Filmregister

Kartenverzeichnis

Karte 1 Drehorte im Zentrum von Madrid	8
Karte 2 Drehorte von ZWEI GLORREICHE HALUNKEN in der Provinz Burgos	199
Karte 3 Der Rundwanderweg ZWEI GLORREICHE HALUNKEN (Ruta B. F. M.)	200
Karte 4 Drehorte im Norden von Madrid	209
Karte 5 Drehorte in Segovia	223
Karte 6 Drehorte im Osten von Madrid	244
Karte 7 Drehorte im Süden von Madrid	263
Karte 8 Drehorte in Toledo	272
Karte 9 Drehorte im Westen von Madrid	298
Karte 10 Drehorte in Salamanca	313

Was soll ein Filmreiseführer leisten?

Ein Land über das Kino zu entdecken, ist eine ganzheitliche Erfahrung, in der sich Wirklichkeit und Fantasie, Körper und Geist miteinander verbinden. Seit rund 130 Jahren bringt der Film Bilder von der Welt zu uns und hat uns Traumbilder von Traumorten geschenkt, die in uns weiterwirken, ohne dass wir jemals dort gewesen sind. Solche Orte tatsächlich zu besuchen, heißt, in diese Träume einzutauchen und an den Ursprung der medial vermittelten Lebenserfahrungen anzuknüpfen. Wie kein anderes europäisches Land hat Spanien diese Träume mit seinen Städten und Landschaften genährt, und Madrid hat dabei eine zentrale Rolle gespielt. Die Hauptstadt Spaniens bietet mit ihren historischen Palästen, Parks, Plätzen, Prachtstraßen und modernen Türmen nicht nur eine große Bandbreite an Motiven, sondern ist auch auf einzigartige Weise von ganz unterschiedlichen Landschaften umgeben. Zogen die pittoresken Felsformationen von La Pedriza und die savannenartige Dehesa de Navalvillar Western- und Fantasy-Produktionen an, so ähneln die Wälder und Hügel von Valsaín eher Mitteleuropa und schlüpfen in Kriegsfilmern in die Rolle der Ardennen. Historienfilme wiederum finden in den zahlreichen Schlössern, Burgen und Klöstern eine große Auswahl an Locations.

Der logistische Vorteil der Hauptstadt liegt auf der Hand, denn diese Drehorte sind nicht nur schnell zu erreichen, Madrid ist auch das Zentrum der spanischen Film- und Fernsehproduktion und Sitz der Industrie mit ihren Fachkräften und der notwendigen Infrastruktur. Dort befinden sich zudem die politischen und filmkulturellen Institutionen wie das Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), die Filmoteca Española oder die Academia de cine (vgl. Sánchez Noriega 2014: 205). Und schließlich ist die Stadt selbst Teil der Filmgeschichte mit ihren historischen Kinos und ihren Erinnerungsorten wie der roten Telefonzelle an der Plaza del Conde Valle de Súchil, die seit 2021 an den in Spanien bekannten Kurzfilm LA CABINA erinnert.¹

1 Es war bis **HAUS DES GELDES** die einzige spanische Produktion, die mit einem Emmy ausgezeichnet wurde. Der 35 Minuten lange Film erzählt davon, wie ein Mann (José Luis López Vázquez) in einer neuen Telefonzelle eingeschlossen und nach vergeblichen Versuchen, ihn zu befreien, schließlich abtransportiert wird.

Im deutschsprachigen Raum ist die herausragende Bedeutung der spanischen Hauptstadt für die Produktion des europäischen Westerns oder des gegenwärtigen Booms der Plattformen nur wenig bekannt und bietet daher viele Entdeckungen. Allerdings lassen sich Drehorte nicht einfach besichtigen wie ein historisches Monument. Denn oft deutet nichts mehr auf die filmische Vergangenheit hin, und es ist gar nicht so leicht, den Film in der Welt wiederzuerkennen, so wie es umgekehrt oft genauso schwer ist, die Welt im Film auszumachen. Es ist auch nicht damit getan, Drehorte einfach zu identifizieren, entscheidend ist vielmehr, was der Film aus einem Ort gemacht hat, wie er ihn inszeniert und welche Bedeutung er erhält. Das Faszinierende am filmischen Raum liegt darin, dass er weder ein realer noch ein fiktionaler Raum ist, sondern beides zugleich. So entsteht eine Doppelbeziehung: Der Film schneidert seine Bilder aus der Welt und kleidet diese zum Ausgleich mit Geschichten. Ein banaler Ort kann durch einen Film zum Ort unserer Erinnerung, unserer Emotionen werden, sich in eine Pilgerstätte verwandeln, ohne dass dort Schlachten geschlagen oder Heilige erscheinen mussten.

Was bedeutet das für einen Filmreiseführer? Er kann nicht ein Reiseführer sein, ohne zugleich auch ein Filmführer zu sein, denn er muss beides zusammendenken. Wie ein Zug kann er nur auf zwei Schienen fahren und muss Orte und Filme parallel führen. Das ist leicht, wenn beide eine Einheit bilden, wie bei dem Friedhof aus ZWEI GLORREICHE HALUNKEN, der nur für diesen Film gebaut wurde (→ S. 199). Was tut man aber, wenn wie im Park El Capricho (→ S. 94) von Madrid zahlreiche Filme entstanden und jeder die Locations anders nutzt? Dann müssen sich die Perspektiven abwechseln, sodass mal die Orte oder mal die Filme in den Vordergrund rücken. Die Kapitel sind in diesem Filmreiseführer daher zum Teil so unterschiedlich wie die Orte und die Filme und Genres, um die es geht. Das ist keine Laune der Autoren, sondern eine mühsam erarbeitete kleine Filmgeografie Madrids.

Da es sich um einen Filmreiseführer handelt und nicht um ein Lexikon, kann es nicht um Vollständigkeit gehen. Weder können hier alle Orte noch alle Filme berücksichtigt werden.

LA CABINA verbindet surreale Momente mit Merkmalen des Horrorfilms und erregte bei seiner Fernsehausstrahlung in Spanien 1972 großes Aufsehen. Obwohl Regisseur Antonio Mécero betonte, keine politische Aussage machen zu wollen, verstanden viele den Film als allegorische Kritik an der Diktatur.

Was die Auswahl der Filme angeht, so stehen internationale und spanische Produktionen im Vordergrund, die auch im deutschsprachigen Raum bekannt und zugänglich sind. Aber auch klassische und zeitgenössische spanische Werke von besonderem Interesse verdienen wenigstens punktuelle Erwähnungen, auch wenn sie außerhalb des Landes nicht verliehen wurden.

Indem ein Filmreiseführer auf seinen beiden Schienen hin und her schwankt, erlaubt er Entdeckungen auf beiden Seiten: Er soll nicht nur interessante Orte bekannt machen, sondern auch auf sehenswerte Filme verweisen. Mal überwiegt die eine, mal die andere Seite. Es gibt Orte, die viel interessanter sind als die Filme, die bisher dort gedreht wurden, und ebenso gibt es so faszinierende Filme, dass sie Orte aufwerten, auf die man sonst nicht kommen würde. Wenn beides zusammenfällt, dann gehen wir auf Raum und Film etwas ausführlicher ein, wie bei den Filmen Sergio Leones oder der Musketier-Reihe von Richard Lester. Immer aber geht es darum, Raum und Film zusammenzuführen, um das Verhältnis von beiden besser verständlich zu machen. Dies ist insofern reizvoll, als dass die filmische Raumgestaltung, also das Szenenbild, sich in der Wahrnehmung des Publikums der Erzählung unterordnet und daher von den meisten einfach «übersehen» wird. So wenig, wie es eine allgemeine Sensibilität für das Szenenbild gibt, hat sich auch die Filmwissenschaft bisher damit auseinandergesetzt. Ein Filmreiseführer schöpft daher erst dann seine Möglichkeiten aus, wenn er nicht nur Orte und Filme identifiziert, sondern auch das Szenenbild als Schnittmenge aus Wirklichkeit und Fiktion verstehbar macht. Darauf konzentrieren wir uns und verzichten auf all jene Daten und Anekdoten, die heute jeder in Sekundenschnelle anklicken kann. Dazu bedarf es keines Buches mehr. Stattdessen möchten wir Perspektiven auf die Bezüge von Raum und Film eröffnen und wünschen uns Leser, die sich darauf einlassen. Noch nie waren die Zugangsbedingungen besser als heute. Jeder der hier genannten Titel lässt sich online auf der einen oder anderen Plattform finden, auch spanische Anbieter wie Flixolé oder Filmin sind mittlerweile in Deutschland zugänglich.

Der vorliegende Band wurde so verfasst, dass man ihn sowohl in einem Zug als auch selektiv lesen kann. Bei dieser Doppelzielsetzung ist die eine oder andere Wiederholung nicht immer zu vermeiden, dies bitten wir zu entschuldigen.

Wer das Buch selektiv nutzen möchte, sollte jedoch Kapitel 1 vorweg lesen, weil es Grundlagen vorstellt, die alles Weitere leichter verständlich machen. Ansonsten bieten die Register die Möglichkeit, Filme und Orte auch ohne extensive Lektüre schnell aufzufinden. In Zeiten von GPS kann man auf die meisten Wegbeschreibungen verzichten. Die hier eingefügten Landkarten sollen vor allem eine grobe Orientierung liefern und dabei helfen, eigene Routen zu erstellen. Bei Drehorten, die sich nicht ohne Weiteres finden lassen, geben wir neben einer Anfahrtsbeschreibung auch die geografischen Koordinaten an. Wir verzichten auf Informationen zu Besuchszeiten, Eintrittspreisen usw., die einem so nervösen Wechsel unterliegen, dass sie auf geduldigem Papier nichts zu suchen haben. Madrid und Umgebung verfügen über eine vorbildliche touristische Infrastruktur und bestens ausgestattete Infostellen, deren stets aktualisierte Homepages man vor jedem Besuch konsultieren sollte.

Als Filmtitel werden die üblichen deutschen Titel verwendet, die Originaltitel finden sich neben weiteren Daten im Register hinter dem deutschen Titel, sodass jeder Film eindeutig zugeordnet werden kann. Wenn es keinen deutschen Titel gibt, verwenden wir den Originaltitel.

Bei Szenen und Bildern geben wir die Minuten (ein- oder zweistellig) oder Stunden (dreistellig) an. Angesichts der Tatsache, dass die meisten Filme in unterschiedlichen Schnittversionen vorliegen und dass die Zeitangaben je nach Datenträger variieren, können solche Angaben nur Orientierungswerte sein. Sie stellen erfahrungsgemäß dennoch eine große Hilfe dar, wenn es darum geht, bestimmte Szenen schnell aufzufinden.

Machen wir uns also auf die Reise in die Hauptstadt Spaniens und erkunden wir deren faszinierende Umgebung, die in allen Himmelsrichtungen Erstaunliches zu bieten hat.

1 Wie das Kino nach Madrid kam

Das Kino kam wortwörtlich im Jahre 1896 nach Madrid, als ein Abgesandter der Brüder Lumière aus Lyon erste Aufnahmen der spanischen Hauptstadt machte. Er fand ein Madrid vor, das als Residenzstadt des königlichen Hofes und des Adels groß geworden war und erst im 19. Jh. bürgerliche Züge angenommen hatte. Palastanlagen und Kirchen prägten das Stadtbild, nicht zu vergleichen mit dem modernen Paris, das durch Veränderungen während des Zweiten Kaiserreichs entstanden war.

Die Lage Madrids auf ca. 650m, was sie zur höchstgelegenen Hauptstadt Europas macht, deutet an, dass es sich ursprünglich um eine militärische Anlage gehandelt hatte, welche die Mauren als Vorposten von Toledo 856 auf einem Berghang errichteten, ungefähr dort, wo heute der Palacio Real steht. Bis auf wenige Mauerreste ist aus arabischer Zeit heute nichts mehr übrig geblieben, auch deshalb, weil Madrid bereits 1083 wieder in christliche Hand fiel. Das gesamte Mittelalter hindurch blieb es ein ländliches Städtchen, auch aus dieser Epoche sind kaum Spuren geblieben (Scholz-Hänsel 2016: 9).

Eine prägende Phase der Stadtgeschichte begann 1561, als Philipp II. beschloss, den königlichen Hof von Toledo nach Madrid zu verlegen, was zu einer schubartigen Ausdehnung der Stadt bis in das 17. Jh. hinein führte. Die Könige hatten großen Freiraum, um die Stadt zu gestalten, und so entstand mit dem ehemaligen Alcázar im Westen und später mit dem Real Palacio del Buen Retiro im Osten eine West-Ost-Achse, die heute noch erkennbar ist und deren Verbindungsstraßen über die Puerta del Sol verlaufen. Bedeutende Bauten der Habsburger wie die Casa de la Villa, der Puente de Segovia und die Casa de la Panadería (Plaza Mayor) befinden sich eher im Westen des Zentrums.

Als mit dem Dynastiewechsel zu Beginn des 18. Jh.s die Bourbonen nach Spanien kamen, folgten ihnen französische und italienische Architekten, die Bauten im Stile des Barock (Puente de Toledo und Palacio Real) und später im Stile des Klassizismus (Puerta de Alcalá und Prado) errichteten.

Der Anstieg der Bevölkerung im 19. Jh. führte zum Bau neuer Stadtviertel (sog. «ensanches») wie Argüelles im Nordwesten und Salamanca im Osten, die heute noch an ihren symmetrischen Straßennetzen erkennbar sind. Als 1896 die ersten Auf-

nahmen von Madrid entstanden, hatte die Moderne die Stadt noch nicht erreicht. Dies geschah erst, als zu Beginn des 20. Jh.s ein Boulevard als Verbindungsstraße zwischen den neuen Vierteln im Osten und im Westen mitten in die Altstadt gebrochen wurde, die Gran Vía, deren Abschluss sich jedoch noch weit über den Bürgerkrieg (1936–1939) hinaus verzögerte. Die Gran Vía, die mitunter als Broadway von Madrid bezeichnet wird, ist auch in filmhistorischer Hinsicht bedeutend, weil sich dort zahlreiche Kinos ansiedelten, von denen einige bis heute existieren (→ S. 50).

Die Zerstörungen des Bürgerkriegs betrafen vor allem den Norden der Stadt, wodurch neue Freiflächen entstanden, auf denen in der Diktatur politische Repräsentationsbauten entstanden. Modern gab sich das Regime mit den Gebäuden an der Plaza de España, die damals die höchsten im ganzen Land waren (→ S. 66). Am Ende der Calle Princesa, der westlichen Verlängerung der Gran Vía, entstanden ab 1942 das Luftfahrtministerium (heute: Cuartel General del Ejército del Aire) und 1956 in unmittelbarer Nähe auf der Plaza de Moncloa ein Triumphbogen, der Arco de la Victoria, der den Sieg des Regimes feiern sollte. Die Calle Princesa war weiterhin symbolisch dadurch aufgeladen, dass sie zum Regierungssitz La Moncloa führte und in Richtung von zwei Kultorten des Regimes verlief, dem Escorial (→ S. 301) und dem Valle de Cuelgamuros (→ S. 306). Während das spanische Kino der Franco-Zeit keine Scheu hatte, in dieser Zone Aufnahmen zu machen, nicht selten in Form von Autofahrten wie in dem Taxifilm *LOS ÁNGELES DEL VOLANTE*, so hat das Kino der Demokratie diesen Bereich bis heute auffällig gemieden.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das faschistische Regime Francos international isoliert und 1946 von der UNO ausgeschlossen. Es folgten die wirtschaftlich schwierigsten Jahre in der spanischen Geschichte des 20. Jh.s. Die geopolitische Lage sollte dann jedoch zu einer Annäherung zwischen den USA und Spanien führen, die Franco geschickt zu nutzen wusste, um das Land aus der Krise zu holen. Das Kino spielte dabei keine geringe Rolle.

Hollywood zu Gast in Madrid

Als der Beginn des Koreakriegs 1950 die Angst vor einem dritten Weltkrieg schürte, veränderte dies die politische Haltung der USA gegenüber Spanien, wo man aus strategischen Über-

legungen Militärbasen errichten wollte. Franco wiederum tat alles, um Spanien nach außen wie ein normales europäisches Land wirken zu lassen und sich als Verbündeten im Kampf gegen den Kommunismus zu geben. 1953 wurden die «Pactos de Madrid» geschlossen, in denen beide Staaten den Bau von US-Stützpunkten auf spanischem Territorium vereinbarten.

Weitere Impulse kamen von US-Unternehmern, die in Spanien ein hohes touristisches Potenzial sahen, darunter die Reiseabteilung von American Express, die schon seit 1951 ein Büro in Madrid unterhielt, und Conrad Hilton, der dort 1953 das erste Hilton-Hotel in Europa eröffnete, das wenig später eine wichtige Anlaufstelle zahlreicher US-Filmteams werden sollte. American Express machte dementsprechend Werbung für Reisen nach Spanien und erwies sich dabei als wichtiger Botschafter für das Regime. Zwar war die Zahl der US-Touristen mit 42.000, die im Jahr 1951 nach Spanien reisten, noch nicht sonderlich hoch, dafür brachten sie aber verhältnismäßig viele Devisen ins Land (Rosendorf 2006: 385). Das Kino kam als weiterer Akteur hinzu. Franco war nicht nur selbst ein Filmliebhaber, sondern kannte das Kino aus eigener Erfahrung, hatte er doch unter dem Pseudonym Jaime de Andrade das Drehbuch für den Propagandafilm *BLUTZEUGEN* verfasst. Ihm war bewusst, dass das US-Kino der wichtigste Vermittler von Bildern war und dass Filme über Spanien das Image des Landes weltweit beeinflussen konnten.

Es ergab sich nun, dass auch die US-Filmindustrie in jener Zeit Interesse an Produktionen in Europa besaß. Hatte man seit Ende des Ersten Weltkriegs den Weltmarkt mehr und mehr beherrscht, so geriet diese bequeme Situation in den 1950er-Jahren durch innere Faktoren unter Druck: Mit der rasanten Verbreitung des Fernsehens war eine starke Konkurrenz entstanden, die das bisherige Produktionssystem herausforderte. Wollte die Filmindustrie weiterhin ihren Status quo behalten, musste sie etwas bieten, was das Fernsehen (noch) nicht bieten konnte. Das waren in technischer Hinsicht Filme in Farbe und Breitwandformat und in Bezug auf die Inszenierung spektakuläre Großproduktionen mit Tausenden von Statisten, die für visuell einzigartige Eindrücke sorgten. In den Studios konnte man dies kaum umsetzen, denn dafür benötigte man weitgehend natürliche Locations. Die gab es in den USA zwar reichlich, aber dort hatten die Gewerkschaften hohe Löhne durchgesetzt, und damit stiegen die Produktionskosten

so weit an, dass Monumentalfilme dieser Art nicht rentabel waren. Hinzu kam noch, dass die Majors sich mehr und mehr darauf konzentrierten, Filme zu vermarkten und zu verleihen, anstatt sie zu produzieren. Dieses Risiko überließ man lieber unabhängigen Firmen, die ein vitales Interesse daran hatten, ihre Kosten zu kontrollieren. Eine Produktion in den USA kam unter diesen Umständen kaum infrage, und Europa erwies sich als attraktive Alternative.

Ein finanzpolitischer Grund kam noch hinzu. Um die eigene Wirtschaft anzukurbeln, hatten viele europäische Länder nach dem Zweiten Weltkrieg die Gewinne US-amerikanischer Firmen teilweise blockiert, damit sie reinvestiert werden mussten. In Spanien belief sich dies auf 60% der Einspielergebnisse von Kinofilmen. Es lag also nahe, die blockierten Mittel in neue Filmproduktionen anzulegen, mit denen man weltweit Geld verdienen konnte. So entstanden die sogenannten «runaway productions», also US-amerikanische Filme, die im Ausland gedreht wurden. Bekannte Koproduktionen dieser Art mit Großbritannien waren IVANHOE (1952), DIE BRÜCKE AM KWAI (1957) oder die James-Bond-Filme. Auf dem Kontinent wurde zunächst Italien zum wichtigsten Partner, unter anderem mit spektakulären Produktionen wie QUO VADIS? (1951) und BEN HUR (1959) (vgl. León Aguinaga 2009: 382). Auch Spanien reihte sich früh in diese Liste ein. Die Initialzündung kam 1951 mit dem Film PANDORA UND DER FLIEGENDE HOLLÄNDER, dessen Außenaufnahmen an der Costa Brava entstanden. Darauf folgten zunächst bescheidene Produktionen wie BOCCACCIO GROSSE LIEBE (1953) oder DIE DAME DES KÖNIGS (1954), bis ALEXANDER DER GROSSE 1955 in Spanien das Zeitalter der Monumentalfilme einläutete.

Welche Dynamik dabei in Gang kam, zeigt exemplarisch die Großproduktion STOLZ UND LEIDENSCHAFT von 1957, die schon wegen der Besetzung mit den damaligen Stars Cary Grant, Frank Sinatra und Sophia Loren Aufsehen erregte. Erzählt wird darin eine Geschichte aus dem spanischen Befreiungskrieg gegen die napoleonische Besatzung, in der es darum geht, eine riesige Kanone über tausend Kilometer durch Spanien zu ziehen, um damit die Mauer von Ávila zu beschießen, hinter der sich das französische Hauptquartier befindet. Dafür benötigte man nicht irgendwelche Statisten, sondern Personen, die marschieren und reiten konnten, ohne dass dies das Budget sprengen würde. Regisseur Stanley Kramer beriet sich

mehrfach mit dem Diktator höchstpersönlich, der allein schon wegen der Thematik des Films, die bestens in das ideologische Programm des Regimes passte, hohes Interesse daran hatte. Zur Unterstützung bot Franco nicht nur blockierte Devisen zu einem günstigen Preis an (León Aguinaga 2009: 386), sondern erkannte auch, dass der Einsatz der spanischen Armee ein Trumpf auf seiner Seite war, um solche Produktionen nach Spanien zu locken. Die Pferde wurden gratis gestellt, und die Soldaten bot man zu einem deutlich niedrigeren Lohn an, als Statisten in den USA erhalten hätten (Rosendorf 2006: 393).

Auch in späteren Filmen sollte die Mitarbeit der spanischen Armee ein entscheidender Faktor sein, um Großprojekte ins Land zu holen. Auch Produzent Kirk Douglas entschied sich aus diesem Grund, die Schlachtszenen aus seinem Film SPARTACUS, für den Stanley Kubrick engagiert worden war, in Spanien drehen zu lassen (León Aguinaga 2009: 414). Ähnliches wiederholte sich in Sergio Leonés ZWEI GLORREICHE HALUNKEN oder in dem Kriegsfilm PATTON, sodass man einen Offizier dazu abordnete, die Beteiligung der Armee bei Dreharbeiten zu betreuen (Matellano 2009: 50). Ebenso bereitwillig lieferte das Heeresmuseum historische Waffen, wenn sie für Dreharbeiten benötigt wurden (Ramos 2019: 59).

Im Gegenzug griff das Regime durchaus in das Drehbuch ein, wenn es um spanische Belange ging wie bei STOLZ UND LEIDENSCHAFT. Der Text wurde nicht nur ideologisch kritisch geprüft, der Film besaß ebenfalls eine touristische Stoßrichtung und entwickelte die Handlung als eine Reise quer durch Spanien und fächerte wie ein Reisekatalog zahlreiche landschaftlich und touristisch attraktive Orte auf: von den märchenhaften Felsformationen der Ciudad encantada de Cuenca (→ S. 251) über die Hügel der Dehesa de Navalvillar bis zum Felsmassiv von La Pedriza und von Santiago de Compostela über Segovia und dem Escorial bis nach Ávila. Dass die Filmhandlung dabei geografisch eine völlig absurde Route ausführt, nahm man in Kauf, solange die Bilder den ausländischen Zuschauern bewiesen, dass Spanien historisch und landschaftlich eine Reise wert war. Vergleichbare Merkmale haben auch HOLIDAY IN SPAIN, FLAMENCA – EIN AMERIKANER IN SPANIEN, EINE TOLLE NUMMER oder DREI MÄDCHEN IN MADRID. Selbst eine deutsch-spanische Koproduktion nahm diese touristische Zielsetzung 1963 auf – wenn auch ohne Reise durch das Land –, nämlich EIN FAST ANSTÄNDIGES MÄDCHEN mit Lilo Pulver

in der Titelrolle, die auf einer Geschäftsreise Madrid entdeckt und sich dort natürlich verliebt.

Das zuständige spanische Ministerio de Información y Turismo hatte den besonderen Wert von Koproduktionen für das Regime klar erkannt und in einem geheimen Strategieplan namens «Operación Propaganda Exterior» aus dem Jahre 1960 festgehalten. Darin heißt es, dass Filme mit ausländischer Beteiligung nicht nur einen weltweiten Verleih garantierten, sondern auf die Publika neutral wirkten und nicht unter Verdacht stünden, Propaganda zu betreiben (vgl. Rosendorf 2007: 91). Dementsprechend unterstützten Institutionen, Städte und Regionen die Produktionen tatkräftig, und man ging in manchen Fällen so weit, Straßen und Wege zu bauen, um Dreharbeiten zu ermöglichen. Vor diesem Hintergrund geht es nicht zu weit, die oben genannten Titel aus Sicht des Regimes als camouflierte Propagandafilme anzusehen, die ein positives Bild des Landes und seiner Traditionen in die Welt tragen sollten.

Filme und Film-Stars erwiesen sich dabei als wahre Werbebotschafter, an erster Stelle Ava Gardner, die 1950 zu den Dreharbeiten von PANDORA UND DER FLIEGENDE HOLLÄNDER erstmals nach Spanien kam und wegen ihrer Affäre mit dem Stierkämpfer Mario Cabré gleich für einen pressekräftigen Skandal sorgte. Eine bessere Werbung konnte sich das Regime kaum wünschen, zumal Gardner sich zugleich auch in Land und Leute verliebte und von 1953 bis 1968 in Madrid lebte.

Samuel Bronston in Spanien

Unter den US-Produzenten, die nach Spanien kamen, ragt Samuel Bronston (1908–1993) allein schon wegen des Umfangs der Investitionen heraus. Der Sohn bessarabischer Juden hatte seit den 1940ern Filme für die großen Studios produziert und suchte nach Möglichkeiten, sich selbstständig zu machen. Er ließ sich im Oktober 1957 in Spanien nieder, als er das Potenzial des Landes ebenso erkannt hatte wie die Chance, dass große Unternehmen, die eigentlich nicht zur Filmindustrie gehörten, daran interessiert sein könnten, in Filmproduktionen zu investieren, um ihre blockierten Gewinne auszuführen. Sein wichtigster Geldgeber wurde der Chemiekonzern DuPont neben einem weiteren Dutzend kleinerer Investoren. Weiter-

hin verband er sich mit Verleihern aus aller Welt und wurde so relativ unabhängig von den Majors. Ebenso geschickt war er darin, mit seinen Projekten die Gunst des Regimes zu erringen und eine besondere Nähe zu den Behörden aufzubauen.

Die Tore standen Bronston somit weit offen, und Geld war reichlich vorhanden, aber er dachte auch in großen Kategorien und hatte sich niemand Geringeren als Cecil B. Mille zum Vorbild genommen, um in dessen Stil Monumentalfilme zu realisieren. Dazu benötigte er immense Mittel, und zu Hochzeiten hatte er über 3.200 Personen in Festanstellung und unterhielt Büros in verschiedenen Hauptstädten Europas.

Sein erster Wurf war der Abenteuerfilm *BEHERRSCHER DER MEERE* über den amerikanischen Freiheitskämpfer John Paul Jones. 1959 dann kaufte er die Filmstudios Chamartín und taufte sie in Bronston Studios um. Sein zweiter Titel, die Jesus-Verfilmung *KÖNIG DER KÖNIGE* (1961), erregte bereits großes Aufsehen. Vollends begeistert war das Regime schließlich von *EL CID* (1961), der mit Charlton Heston in der Titelrolle die Geschichte eines spanischen Nationalhelden erzählte. Der Film markierte zugleich den größten finanziellen Erfolg und den Höhepunkt der internationalen Anerkennung, für die Bronston von Franco den Orden Isabel la Católica erhielt.

Mit *55 TAGE IN PEKING* (1961) und *DER UNTERGANG DES RÖMISCHEN REICHES* (1964) folgten zwei Filme, die riesige Aufbauten im Studio nötig machten, einmal der Verbotenen Stadt und dann des römischen Forums sowie einer römischen Festung in den Wäldern bei Valsaín, die eine germanische Landschaft darstellten (→ S. 219).

Als sich der 25. Jahrestag des Sieges im Bürgerkrieg näherte, ermunterte das Ministerio de Información y Turismo Bronston dazu, mehrere Propagandafilme zu produzieren, in denen es vor allem darum ging, Franco als Garant für Sicherheit, Stabilität und Fortschritt darzustellen. So entstanden mit *EL CAMINO REAL*, *SINFONÍA ESPAÑOLA*, *EL VALLE DE LOS CAÍDOS* und *OBJETIVO 67* vier Dokumentarfilme, die sich an unterschiedliche Publika richteten und Bronston die Gunst des Regimes sicherten (vgl. Rosendorf 2010: 121–128).

Dennoch waren seine Tage in Spanien gezählt, denn seine Produktionen verschlangen bereits im Vorfeld Unsummen, zumal er an nichts sparte und schon lange vor den Dreharbeiten mit Werbemaßnahmen begann. Schon *55 TAGE IN PEKING* und *DER UNTERGANG DES RÖMISCHEN REICHES* hatten keine

Gewinne erzielt, und Bronston geriet in finanzielle Engpässe. Als dann noch sein nächster Film, HELD DER ARENA (1964) mit Altstar John Wayne, floppte, verlor er das Vertrauen seiner Geldgeber, DuPont zog sich zurück und Bronston wurde zahlungsunfähig. Nach verschiedenen Rechtsstreitigkeiten ging er schließlich 1971 in die USA zurück. Auf seinen Wunsch wurde er 1993 jedoch in Spanien auf dem Friedhof Las Rozas (Madrid) beigesetzt.

Der Boom europäischer Co-Produktionen: Western in Madrid

Parallel zu den «runaway productions» etablierte sich in den 1960er-Jahren das Format der europäischen Koproduktionen, die eigene Merkmale entwickelten: Man engagierte (bekannte) US-amerikanische oder britische Darsteller, die dem Film ihr Gesicht liehen, während das Filmteam eher national geprägt war. Wurden Lex Barker und Stewart Granger in Deutschland zu Stars der Winnetou-Filme, so verfuhr Sergio Leone in seinen Italowestern ganz ähnlich, als er für den ersten Teil der Dollar-Trilogie, FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR, den jungen Clint Eastwood auswählte oder in FÜR EIN PAAR DOLLAR MEHR Lee van Cleef vom Nebendarsteller in die erste Reihe der Westernstars katapultierte. Der bahnbrechende Erfolg Leones und der Bau von Westernstädten löste einen Westernboom aus, bei dem bis Mitte der 1970er-Jahre an die 200 Titel entstanden (→ S. 161). Neben Almería bildete die Region Madrid quantitativ das bedeutendste Produktionszentrum, von wo aus sich die Teams zu den naheliegenden Standardlocations begaben, sei es in die Westernstadt Golden City, in die Felslandschaft von La Pedriza, die Ebenen der Dehesa von Navalvillar, oder sogar weiter in den Norden zogen wie im Falle des berühmten Filmfriedhofs Sad Hill aus ZWEI GLORREICHE HALUNKEN.

Daraus ergaben sich auch Chancen für spanische Darsteller, wenn auch meistens nur für Nebenrollen oder Stuntmen. Unter den spanischen Schauspielern sind Fernando Sancho und Aldo Sambrell zu nennen, die in unüberschaubar vielen Filmen Nebenrollen besetzten. Sambrell ist auch der einzige Darsteller, der in allen vier großen Western Leones auftritt. Waren die Filmteams weitgehend mit eigenen Technikern

angereist, so griff man doch stets auch auf spanische Fachkräfte zurück, die von der damals fortgeschritteneren Technik der US-Industrie lernen konnten. So war z. B. die Arbeit mit Originalton in Spanien bis dahin unüblich. Karrierechancen ergaben sich vor allem für spanische Szenenbildner, eine Tätigkeit, die schon aus praktischen Gründen lokales Personal benötigte. Benjamín Fernández und Gil Parrondo bspw. machten sich schnell einen Namen und wurden für zahlreiche Produktionen engagiert. Parrondo gewann zweimal einen Oscar für seine Leistungen, darunter für den Kriegsfilm PATTON.

Eine der großen Koproduktionen (allerdings auch mit US-Kapital) Anfang der 1970er-Jahre war Richard Lesters Musketier-Zweiteiler, der das Frankreich des 17. Jh.s im Raum Madrid mit einer komplexen Nutzung von Drehorten rekreierte (→ S. 331). Mit der Ölkrise ab 1973 brach die Produktion dann zahlenmäßig ein, auch wenn sie niemals abreißen sollte. Zugleich hatte sich das Interesse am Western erschöpft, und der Boom der 1960er-Jahre war Geschichte.

Vom Aufstieg spanischer Produktionen in den 1980er-Jahren bis zum Siegeszug der Plattformen

Das Ende der Franco-Diktatur im Jahre 1975, der Übergang in die Demokratie (die «Transición») und die Eingliederung Spaniens in die Europäische Gemeinschaft im Jahre 1986 legten den Grundstein dafür, dass die spanische Filmindustrie sich selbst mehr und mehr auf dem internationalen Markt etablierte. Ab den 1990er-Jahren sollte sich dies immer deutlicher herausstellen, erkennbar einerseits an bisher beispiellosen internationalen Karrieren spanischer Darsteller, nach Antonio Banderas auch Javier Bardem und Penélope Cruz, und andererseits an der wachsenden internationalen Sichtbarkeit spanischer Produktionen bei Preisverleihungen in Form von Oscars für Pedro Almodóvars ALLES ÜBER MEINE MUTTER oder Alejandro Amenábars DAS MEER IN MIR.

War Almodóvar der erste Regisseur, der nach Francos Tod mit seinem weltweiten Erfolg von FRAUEN AM RANDE DES NERVENZUSAMMENBRUCHS (1988) auf das spanische Kino aufmerksam machte, so debütierten in den 1990er-Jahren weitere junge Regisseure, darunter neben Amenábar auch Álex

de la Iglesia, Julio Medem und Fernando León de Aranoa, die zum Teil bis heute eine internationale Sichtbarkeit genießen. Diese Internationalisierung äußerte sich im Falle von Álex de la Iglesia und Alejandro Amenábar auch in der Übernahme einer internationalen Filmsprache und in einem neuen Umgang mit Madrid, dessen Türme, Dächer und Straßen nun in Hitchcock'scher Manier deutlich dramatischere Funktionen erhielten, als es bis dahin üblich war.

Mit der Verbreitung der Streamingplattformen in den 2010er-Jahren ist die audiovisuelle Industrie in ein neues Zeitalter eingetreten, das in Spanien einen Boom ausgelöst hat, der nur mit demjenigen der 1960er-Jahre vergleichbar ist. Netflix, HBO und Amazon Prime haben die Sehgewohnheiten weltweit verändert und gehören mittlerweile zu den wichtigsten Produzenten von neuen Inhalten. Spanien spielt dabei als Produktionsland für Europa eine entscheidende Rolle und konnte bspw. mit HAUS DES GELDES oder ÉLITE international erstaunliche Erfolge feiern (→ S. 133).

Dass die Produktion derzeit so heiß läuft, bringt Chancen und Probleme für die Auswahl von Beispielen mit sich. Bei so viel Überangebot wie in der Gegenwart wird man sich an das meiste in der Zukunft wohl nicht mehr erinnern, zumal die Plattformen ganz bewusst für einen schnellen Konsum produzieren. Wenn wir bei den zeitgenössischen Produktionen dennoch das Risiko eingehen, Filme und Serien mit baldigem Verfallsdatum zu berücksichtigen, tun wir dies nur, wenn sie uns wie im Falle von VALERIA auf interessante Orte hinweisen, deren Kenntnis und evtl. Besichtigung sich auch bei einem weniger bedeutenden filmischen Hintergrund lohnt. In dieser Hinsicht muss man den neuen Anbietern zugestehen, dass sie in vielen Fällen einen besonderen Wert auf das Szenenbild gelegt und dabei bisher unbekannte oder wenig genutzte Drehorte aufgesucht haben.

In den nächsten Jahren dürfte sich an der enormen Produktion kaum etwas ändern. Die spanische Regierung hat im Rahmen ihrer Digitalisierungsagenda 2025 ein pralles Förderpaket namens «Spain Audiovisual Hub» geschnürt, um aus dem Land den wichtigsten audiovisuellen Knotenpunkt Europas zu machen. Man darf sich auf viele neue Filme und Serien und dementsprechend auf ein Wiedersehen mit alten und ein Entdecken von neuen spanischen Drehorten freuen.