

# apropos

[Perspektiven auf die Romania]



[www.apropos-romania.de](http://www.apropos-romania.de)

Literarische Zensur im Franquismus  
Rezeption und Zensur von Ernest Hemingways *For Whom the Bell Tolls* (1940)

Karolin Schäfer

Universität Kassel   
[karolin.schaefer@uni-kassel.de](mailto:karolin.schaefer@uni-kassel.de)

Nr. 14 (2025)  
<https://doi.org/10.15460/apropos.14.2222>

Varia-Artikel  
Double blind reviewed

Eingereicht: 24.03.2024  
Akzeptiert: 18.05.2025  
Veröffentlicht: 09.06.2025

Interessenskonflikt-Statement  
Die Autorin erklärt, dass keine Interessenskonflikte bestehen.

Empfohlene Zitierweise

Schäfer, Karolin. 2025. „Literarische Zensur im Franquismus. Rezeption und Zensur von Ernest Hemingways *For Whom the Bell Tolls* (1940).“ *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 14, 158-181.  
doi: <https://doi.org/10.15460/apropos.14.2222>

© Karolin Schäfer. Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Karolin Schäfer

## Literarische Zensur im Franquismus

Rezeption und Zensur von Ernest Hemingways *For Whom the Bell Tolls* (1940)

### Karolin Schäfer

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin für Spanische Literaturwissenschaft am Institut für Romanistik der Universität Kassel.

[karolin.schaefer@uni-kassel.de](mailto:karolin.schaefer@uni-kassel.de)

## Zusammenfassung

Ernest Hemingway, der den Spanischen Bürgerkrieg selbst vor Ort miterlebte, verarbeitete seine dortigen Erfahrungen als Berichterstatter im Roman *For Whom the Bell Tolls*, in dem er teils ganz unverblümmt die Grauen des Kriegs schildert. Die englische Originalausgabe kam bereits 1940 außerhalb Spaniens auf den Markt; dennoch sollte es bis 1968 dauern, bis der Roman schließlich unter dem Titel *Por quién doblan las campanas* in übersetzter – und censierter – Fassung in Spanien erschien. Der vorliegende Beitrag befasst sich mit der Publikations-, Übersetzungs- und Zensurgeschichte des genannten Romans im franquistischen Spanien. Zur Untersuchung etwaiger translatorischer Eingriffe sollen die englischsprachige Originalausgabe, die 1968 erstmals in Spanien veröffentlichte sowie die 1993 erschienene erste ‚postfranquistische‘ Ausgabe einer vergleichenden Betrachtung unterzogen werden.

Keywords: Zensur – Spanien – Franquismus – Spanischer Bürgerkrieg – Ernest Hemingway

## Abstract

Ernest Hemingway, who experienced the Spanish Civil War first-hand, wrote about his experiences there as a reporter in the novel *For Whom the Bell Tolls*, in which he describes the horrors of war, sometimes quite bluntly. The original English edition was published as early as 1940, but it was not until 1968 that the novel was finally published in Spain in a translated – and censored – version under the title *Por quién doblan las campanas*. This article deals with the publication, translation, and censorship history of said novel in Francoist Spain. In order to examine possible translational interventions, the original English-language edition, the first edition published in Spain in 1968, and the first ‚post-Francoist‘ edition published in 1993 will be compared.

Keywords: censorship – Spain – Francoism – Spanish Civil War – Hemingway

## Einleitung

„Pocos lectores son conscientes del hecho de que uno de los legados más importantes del franquismo es el impacto continuado de los libros expurgados hace décadas por los censores“ (Cornellà-Detrell 2019, n.p.), so kritisiert Jordi Cornellà-Detrell, dass nach wie vor zahlreiche Bücher in Umlauf seien, teils sogar neu aufgelegt würden, die vor Jahrzehnten der franquistischen Zensur unterworfen worden waren. Mit der Kontrolle sämtlicher zu veröffentlichter Schriften versprach sich das illegitime Regime unter General Francisco Franco, seine Herrschaft auf der Grundlage dreier Prinzipien zu sichern: Gott, Vaterland und Familie (cf. Cordera Verduro 2011, 44). Hierbei sollte an bestimmten franquistischen Werten sowie an der prominenten Darstellung nationaler ‚Glanzepochen‘ Spaniens festgehalten werden, z.B. an der Herrschaft der *Reyes Católicos* oder dem *Siglo de Oro*. Als Themen, die überhaupt noch in Literatur, Film und Radio zulässig waren, nennt Cerstin Bauer-Funke weiterhin unverfängliche Verwicklungs- und Liebesgeschichten mit rein unterhaltender Funktion. Diese Stoffe wurden systemkonform und -stützend entweder propagandistisch aufbereitet oder in „konfliktfreie Scheinwelten [eingebettet], die den evasiven Charakter und die realitätsverschleiernde Funktion der offiziell vom Regime gebilligten und geförderten Literatur belegen“ (Bauer-Funke 2006, 80).

Die kulturelle Unterdrückung durch die franquistische Regierung lässt sich im Hinblick auf die Zensur in verschiedene Phasen unterteilen (s. ausführlich auch das folgende Kapitel): Bereits kurz nach Ausbruch des Bürgerkriegs im Jahr 1936 erließ man in den nationalistisch besetzten Gebieten die ersten Dekrete über eine für Schriftsteller:innen, Journalist:innen und Verleger:innen nun obligatorische Vorzensur, bevor 1938 das erste franquistische Pressegesetz verabschiedet wurde. Dieses blieb rechtsgültig, bis es nach der beginnenden wirtschaftlichen Öffnung Spaniens in den 1950er Jahren 1966 von einem neuen Gesetz abgelöst wurde, welches die vormalig verpflichtende Vorzensur durch eine ‚freiwillige Konsultation‘ ersetzte. Letztlich verfolgten beide aber dasselbe Ziel, nämlich die mediale Verbreitung republikanischen, sozialistischen, ‚unmoralischen‘ oder ‚pornografischen‘ Gedankengutes zu unterbinden und auf diese Weise ideologischen Einfluss auf die spanische Bevölkerung zu nehmen (cf. Moncosí Saballs 2019, 4). So wurde diese zum sekundären, entmündigten Rezipienten, denn alle Werke, die das spanische Publikum – zumindest offiziell – in die Hände bekam, waren „textos alterados, o de acceso limitado y demorado, después de haber pasado por el filtro de la censura“ (LaPrade 2005, 11). Neben der ästhetischen wie ideologischen Beschneidung sämtlicher spanischer Publikationen übte der franquistische Zensurapparat auch einen erheblichen Einfluss auf die Veröffentlichung von Texten ausländischer Autor:innen aus. In seinen Darlegungen über noch heute unwissentlich gelesene ‚bereinigte‘ Übersetzungen führt Cornellà-Detrell beispielsweise Werke des Autors der berühmten Dystopie *1984*, George Orwell, und des 007-Schöpfers Ian Fleming an. Hierbei nimmt er auch Bezug auf den ausgewiesenen hispanophilen Ernest Hemingway, der bereits im Frühfranquismus mit einem Tabu brach, indem er nämlich

1940, nur ein Jahr nach Ende des Spanischen Bürgerkriegs, mit *For Whom the Bell Tolls* einen Roman über diesen veröffentlichte (cf. Cornellà-Detrell 2019, n.p.).

Der vorliegende Beitrag soll die Rezeption und Zensur dieses im Spanischen als *Por quién doblan las campanas* betitelten Romans von Ernest Hemingway untersuchen und dabei Rückschlüsse auf ideologische, moralische und religiöse Tabus im Rahmen der franquistischen Zensur ermöglichen. Dazu wird zunächst der soziologische Zensurbegriff ausgeführt, bevor speziell auf den franquistischen Zensurapparat und seine gesetzliche Verankerung eingegangen werden soll. Da unter Francos Regierung unzählige Übersetzungen fremdsprachiger Werke Streichungen und anderen Modifikationen unterworfen wurden, soll auch dieser Aspekt beleuchtet werden, um im Anschluss auf entsprechende Merkmale von Ernest Hemingways Bürgerkriegsroman eingehen zu können. Hierzu wird einerseits die allgemeine Rezeption Hemingways in Spanien betrachtet, andererseits aber auch spezieller Bezug auf den Veröffentlichungskontext von *Por quién doblan las campanas* genommen. Um etwaige Modifikationen aufzudecken zu können, werden die englischsprachige Originalfassung aus dem Jahr 1940 sowie die spanische Erstausgabe von 1968 und eine 1993 ebenfalls im Verlag *Planeta* erschienene Version einer Parallellektüre unterzogen. Auf Basis der englischsprachigen Erstausgabe werden dabei gezielt Textstellen identifiziert, bei denen – ausgehend von den durch das franquistische Regime formulierten ideologischen, moralischen und religiösen Tabus – Eingriffe durch die Zensurbehörde erwartbar sind. Diese Passagen werden in einem nächsten Schritt detailliert zwischen den drei genannten Ausgaben verglichen und im vorliegenden Beitrag diskutiert. Abschließend soll zusammengefasst werden, inwiefern der franquistische Zensurapparat Einfluss auf Ernest Hemingways besagten Roman genommen bzw. seine (volumfängliche) Rezeption unterbunden hat.

## Zensur im Franquismus (1936-1975)

Zunächst ist darauf hinzuweisen, dass das Zensurwesen lange vor der franquistischen Machtergreifung Einzug ins spanische Druckwesen hielt. Tatsächlich reicht es bis ins Jahr 1502 zurück, als die *Reyes Católicos* erstmals ein Gesetz über die Erteilung von Druckerlaubnissen erließen. Darüber hinaus publizierte die Katholische Kirche seit Mitte des 16. Jahrhunderts bis in die 1960er Jahre hinein den *Index librorum prohibitorum*, welcher diejenigen Schriften aufführte, die gegen das katholische Dogma verstießen. An dieser Stelle ist nicht außer Acht zu lassen, dass auch die franquistische Zensur – häufig in Zusammenarbeit mit der Kirche – penibel darauf achtete, ob die eingereichten Werke die katholische Glaubenslehre kritisieren (cf. Schmolling 1990, 65). Neben dem konstanten Einfluss der Katholischen Kirche lösten sich insbesondere in den frühen Jahren des Franquismus verschiedene Zensurbehörden gegenseitig ab: Im Januar 1937, knapp sechs Monate nach Ausbruch des Bürgerkriegs, war die Zensur zunächst in den bereits durch die Nationalisten okkupierten Provinzen der *Delegación del Estado para Prensa y Propaganda* überantwortet, welche wiederum der *Junta de Defensa Nacional de España* unterstellt war. Mit Ende des Bürgerkriegs wurden die Zuständigkeiten 1939 unter der neuen, illegitimen Regierung im *Servicio Nacional de Propaganda*

*del Ministerio de Gobernación* zentralisiert und nur zwei Jahre später der *Vice-secretaría de Educación Popular de la Falange* unterstellt. Von 1945 bis 1951 war das staatliche Bildungsministerium, das *Ministerio de Educación*, mit der Zensur beauftragt, bevor sie bis zum Ende der franquistischen Ära in die Verantwortlichkeiten des *Ministerio de Información y Turismo* fiel (cf. Moncosí Saballs 2019, 10). Aufgrund dieser häufig wechselnden Zuständigkeiten sollen die Zensuraktivitäten nicht für die jeweiligen Behörden ausdifferenziert, sondern vielmehr in einem allgemeinen Überblick über Legislaturen, Verstöße und entsprechende Maßnahmen dargestellt werden.

Bevor die franquistische Zensur eingehender betrachtet wird, soll zunächst eine Annäherung an die Verwendung des Terminus ‚Zensur‘ stattfinden. Etymologisch leitet er sich von der lateinischen ‚censura‘ ab, der Institution, die in der Römischen Republik die Bürger im Hinblick auf ihre Besitztümer und ihre Wehrwürdigkeit bzw. -fähigkeit alle fünf Jahre prüfte und beurteilte. Hierbei erstellten die Zensoren (lat. ‚censores‘) Listen über das jeweilige Stimmrecht und die Höhe des zu zahlenden Tributs. Gleichzeitig übten sie auch eine Sittengerichtsbarkeit aus und waren befugt, moralische Fehlritte innerhalb der Familie, einen verschwenderischen Lebensstil etc. mit erhöhten Steuerforderungen und sozialer Degradierung zu ahnen. Ursprünglich bezog sich die Zensur also auf eine Prüfung oder Beurteilung, die durchaus negative Konsequenzen – finanzieller wie sozialer Natur – nach sich ziehen konnte. Erst im 16. Jahrhundert begann man in Spanien und im deutschsprachigen Raum, den Ausdruck ‚Zensur‘ (bzw. span. ‚censura‘) zu verwenden – und zwar im Kontext der staatlich kontrollierten Buchproduktion (cf. Bachleitner 2010, 3).

Bei Mark Cohen wird Zensur definiert als „the exclusion of some discourse as a result of a judgment by an authoritative agent based on some ideological predisposition“ (Cohen 2001, 8, zit. n. Baer & Merkle 2025). Norbert Bachleitner fasst sie als „die von einer Instanz [...] überwachte Wahrung von Normen“ (Bachleitner 2010, 6) und grenzt den Begriffsumfang über einen soziologischen Zugang weiter ein: Insbesondere die literarische Zensur diene aus soziologischer Perspektive als Herrschaftsinstrument, da sie das Potenzial besitze, das Funktionieren eines gesellschaftlichen Systems aufrechtzuerhalten sowie die Interessen und den Einfluss der Elite sicherzustellen. Es finde eine Überwachung sprachlicher/literarischer Äußerungen dahingehend statt, ob sie den Status quo erhalten oder gefährden. Diese Überwachung lässt sich begrifflich als ‚formelle Zensur‘ fassen, als die Beurteilung von Werken durch eine zu diesem Zwecke geschaffene Instanz, die sich an bestimmten Regeln orientiert (cf. Bachleitner 2010, 6f.). Die im Franquismus vorliegende Zensur lässt sich nach Gabriele Knetsch weiter eingrenzen als die „institutionalisierte literarische Zensur in autoritären Systemen“ (Knetsch 1999, 23), im Rahmen derer außerdem zwischen Vorzensur und Nachzensur zu unterscheiden sei. Vorzensur bezeichnet die Behinderung, Verfälschung oder Unterdrückung von Äußerungen vor ihrer Publizierung, während die Nachzensur sich auf etwaige Repressalien nach der Veröffentlichung bezieht (cf. Knetsch 1999, 23f.). Beide Formen der Zensur hielten unmittelbar nach Beginn des Spanischen Bürgerkriegs im Jahr 1936 Einzug in die Presse und Literatur sowie ins Kino und

Radio der von den Aufständischen besetzten Gebiete. Die anschließend beinahe vier Dekaden andauernde franquistische Zensur identifiziert Manuel Abellán vornehmlich als Vorzensur, indem er sie beschreibt als

el conjunto de actuaciones del Estado, grupos de hecho o de existencia formal capaces de imponer a un manuscrito o a las galeras de la obra de un escritor – con anterioridad a su publicación – supresiones o modificaciones de todo género, contra la voluntad o el beneplácito del autor. (Abellán 1982, 16)

Der Grundstein für den von Josep María Castellet beklagten Umstand, dass die Kulturpolitik der Sieger sich systematisch gegen alles stellte, was einen intellektuellen Fortschritt bewirkt, eine Dynamik hervorgebracht hätte, wurde bereits zu Ausbruch des Bürgerkriegs am 18. Juli 1936 gelegt (cf. Castellet 1976, 136). So ordnete Franco an diesem Tag in seiner Erklärung über den Kriegszustand an, dass „serán sometidos a mi previa censura, y como requisito indispensable para circular, tres ejemplares de cualquier impreso o documento destinado a publicidad“ (zit. n. Moncosí Saballs 2019, 7). Diese Regelung zur Vorzensur sollte es den Aufständischen um Franco ermöglichen, Spanien in den bereits okkupierten Gebieten zu ‚purifizieren‘, indem ab diesem Zeitpunkt nur solche Werke zum Druck zugelassen wurden, die ins franquistisch-nationalistische Weltbild passten – um dieses wiederum durch die selektiven Maßnahmen verstärkt in die Gesellschaft zu tragen und zu propagieren (cf. Moncosí Saballs 2019, 7). Zu diesem Zwecke wurde noch im selben Jahr eine mit der Zensur betraute Kommission gegründet, die *Junta Técnica del Estado*, welche am 23. Dezember per Verordnung festlegte, was fortan verboten sein sollte: „Se declaran ilícitos la producción, el comercio y la circulación de libros, periódicos, folletos y toda clase de impresos y grabados pornográficos o de literatura socialista, comunista, libertaria, y, en general, disolventes“ (Junta Técnica del Estado 1936, 471). Mit diesem Dekret (*Orden de 23 de diciembre de 1936*) wurde weiterhin verfügt, dass alle Verlage, Vertriebe, Bibliotheken etc. derartige Texte innerhalb der nachfolgenden 48 Stunden einreichen sollten, und expliziert, dass die Verbreitung jener Druckerzeugnisse zu den stärksten Waffen der Feinde des Vaterlands gehöre. Denn sie würden revolutionäre Gedanken kultivieren und so der Religion, der Zivilisation, der Familie und allen Prinzipien schaden, auf die sich die Gesellschaft stütze (cf. Junta Técnica del Estado 1936, 471). Derselbe Habitus lässt sich in einer weiteren Verordnung vom 16. September 1937 ausmachen, welche erneut eine Konfiszierung verschiedener Druckerzeugnisse vorschreibt, und zwar von Büchern, Heften, Zeitschriften, Veröffentlichungen, Abbildungen und Druckerzeugnissen, die in ihrem Text Spuren von zersetzenden Ideen, unmoralischen Konzepten, marxistischer Propaganda und all jenem haben, was

signifique falta de respeto a la dignidad de nuestro glorioso Ejército, atentados a la Unidad de la Patria, menoscabo de la Religión Católica y de cuanto se oponga al significado y fines de nuestra Cruzada Nacional. (Gabilán-Alchud, zit. n. Abellán 1980, 158)

Ein gutes halbes Jahr später wurde schließlich vom Innenministerium unter der Leitung von Serrano Suñer das erste Pressegesetz seit dem späten 19. Jahrhundert erlassen, welches trotz der eigentlich als Übergangslösung angedachten Regelungen seine Gültigkeit bis in die Mitte der 1960er Jahre behalten sollte (cf. Pegenaute 1999, 89). Die *Ley de 22 de abril de 1938 de Prensa* verfolgte primär das Ziel, eine

dem Staat gänzlich untergeordnete Presse zu schaffen. So monierte sie z.B. in der Präambel, dass eine große Anzahl an Leser:innen durch eine antinationale und sektenartige Presse vergiftet sei, und forderte eine ausschließlich auf ‚Wahrheit‘ und ‚Verantwortung‘ basierende Publizistik. In Artikel 18 heißt es:

[E]l Ministerio encargado del Servicio Nacional de Prensa tendrá facultad para castigar gubernativamente todo escrito que directa o indirectamente tienda a mermar el prestigio de la Nación o del Régimen, entorpezca la labor de Gobierno en el Nuevo Estado o siembre ideas perniciosas entre los intelectualmente débiles. (Ministerio de Interior 1938, 6940)

Obgleich das Gesetz primär aufs Pressewesen ausgelegt zu sein schien, legte es mit seinen Prinzipien dennoch unmissverständlich das Verbot sämtlicher regime- und ideologiekritischer Druckstücke fest. Der zensorische Verwaltungsablauf wurde nur eine Woche später durch eine erneute Verordnung geregelt, die nun auch expliziten Bezug auf Bücher und andere nicht-journalistische Druckerzeugnisse nahm: Ab jetzt mussten Autor:in und Verleger:in die Originale in gemeinsamer Verantwortung bereits vor der Drucklegung bei der Zensurbehörde einreichen. Befand diese einen Text im Zuge ihrer Vorzensur als für das spanische Publikum ungeeignet, konnte sie ihn verbieten, was einem kulturellen wie ideologischen *Patriotismus*, einer Bevormundung durch den Staat, gleichkommt (cf. Schmolling 1990, 66). Weiterhin schloss das Dekret vom 29. April 1938 den Vertrieb jeglicher im Ausland produzierter und von der Zensurbehörde noch nicht autorisierter Literatur aus. Die möglichen Urteile der Zensoren beschränkten sich in dieser Phase meist auf die drei Kategorien ‚genehmigt‘, ‚mit Modifikationen oder Streichungen genehmigt‘ oder ‚abgelehnt‘ (cf. Herrero López 2016, 64f.). Eine weitere Option, von der regelmäßiger Gebrauch gemacht wurde, bestand im *amtlichen Stillschweigen* (*silencio administrativo*), welches bedeutete, dass keinerlei Reaktion auf ein zur Vorzensur eingereichtes Werk erfolgte – etwas ohne die Einschätzung der Zensurbehörde veröffentlichtes konnte im gegebenen Fall umgehend von offizieller Seite beschlagnahmt und so noch im Nachhinein verboten wie sanktioniert werden. Eine besondere Problematik für die franquistische Zensur war die der fehlenden Normen; dieser Umstand führte zu einer gewissen Intransparenz und Willkür im Zensurverfahren (*arbitrarismo*) (Bauer-Funke 2006, 78). Diese wurde zumindest teilweise eingeschränkt, als Juan Beneyto Pérez – ein junger mit dem Faschismus sympathisierender Schriftsteller – in den frühen 1940er Jahren einen Fragenkatalog entwarf, der fortan auf der zweiten Seite der Zensurgutachten abgedruckt wurde und an dem sich die Zensoren bei Bedarf orientieren konnten:

- ¿Ataca al dogma?
- ¿A la moral?
- ¿A la Iglesia o a sus ministros?
- ¿Al Régimen y a sus Instituciones?
- ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?
- ¿Los pasajes censurados califican el contenido total de las obras?
- ¿Informe y otras observaciones? (Abellán 1980, 19)

Unter Hinzunahme dieses Rasters galt es dann vor allem, die eingereichten Werke darauf zu überprüfen, ob sie gegen die *moral sexual* verstießen (im Sinne einer Verletzung der Moral und der guten Sitten, beispielsweise durch ‚obszöne‘ und

,pornografische‘ Textstellen), unliebsame *opiniones políticas* enthielten (hierunter insbesondere Kritik am Staat bzw. am Generalísimo höchstpersönlich, Darstellungen, die der franquistischen Geschichtsschreibung widersprachen oder nicht-autoritäre/marxistische Ideologien in ein positives Licht rückten), sich im *uso del lenguaje* vergriffen (indem sie sich einer als anstößig, provokant empfundenen Sprache bedienten) oder der *religión* nicht den ‚angemessenen‘ Respekt zollten (cf. Bauer-Funke 2006, 77f.). Gabriele Knetsch ergänzt in Bezug auf die Religion, dass unter die Verstöße gegen die katholische Glaubenslehre zeitweise gar die Erwähnung nichtkonformer Lehren oder Weltanschauungen fiel, beispielsweise der Psychoanalyse oder nichtkatholischer Konfessionen (cf. Knetsch 1999, 87). Sie subsumiert, dass die Darstellung der Wirklichkeit „möglichst dem Harmonie- und Moralbild des Franquismus entsprechen [sollte]: unpolitisch, positiv, harmlos. [...] Was nicht existieren sollte in dieser Welt, machten die Striche der Zensoren in-existent“ (Knetsch 1999, 86).

Hatte Spanien sich spätestens seit dem Ende des Bürgerkriegs und der finalen Machtübernahme durch das franquistische Regime politisch wie wirtschaftlich und ideologisch abgeschottet, lassen sich die 1950er Jahre als ein wichtiger Wendepunkt in der Herrschaft Francos ausmachen – so wurde das Land im Angesicht des Kalten Krieges wieder in die Weltgemeinschaft aufgenommen (cf. Knetsch 1999, 131). Neben der generellen Annäherung an die westlichen Demokratien erkannten vor allen Dingen die USA die Notwendigkeit, Spanien in der Zeit des Eisernen Vorhangs auf ihrer Seite zu wissen, und setzten sich für dessen internationale Aufwertung ein (cf. Neuschäfer 1991, 50). Gleichzeitig erfuhr die spanische Bildungs- und Kulturpolitik unter Joaquín Ruiz Giménez (1951–1956) eine eher liberale Phase, die die intellektuelle Isolierung bremste und Strömungen wie den Behaviorismus und den Neopositivismus gewähren ließ (cf. Knetsch 1999, 137). Im gleichen Zug fanden aber auch die steten Zuständigkeitswechsel in Bezug auf die Zensur 1951 ein Ende, als diese dauerhaft dem *Ministerio de Información y Turismo* unterstellt wurde – und damit dem Minister Arias Salgado, „who literally believed he was saving souls from damnation by censoring inmorality“ (Craig 2001, 24). Im Widerspruch zur liberalen Kulturpolitik Ruiz Giménez’ verschrieb dieser sich der Wahrung der nationalkatholischen Ideologie und versuchte, Spanien weiterhin von intellektuellen Strömungen aus dem Ausland fernzuhalten, als es die wirtschaftliche Öffnung durchlief (cf. Schweitzer 2008, 19f.). Erst Manuel Fraga Iribarne, der 1962 Salgados Nachfolge antrat, gab den Anstoß dazu, das einst unter dem Vorwand des Ausnahmezustandes 1938 verabschiedete Pressegesetz durch eine neue Legislatur zu ersetzen (cf. Schweitzer 2008, 20).

Am 18. März 1966 wurde schließlich die *Ley 14/1966 de 18 de marzo de Prensa e Imprenta* erlassen, welche die spanische Medienzensur neu regeln sollte. Mit ihrer Einführung wurde das Ziel verfolgt, „adecuar [las normas anteriores] a las actuales aspiraciones de la comunidad española y a la situación de los tiempos presentes“ (Jefatura del Estado 1966, 3310). Darüber hinaus solle sie als grundlegendes Postulat die Meinungsfreiheit und die Freiheit der Unternehmen sichern – wobei jedoch bereits in Artikel 2 Einschränkungen angeführt werden; als zulässig erachtet

man nur solche Druckerzeugnisse, die der „Wahrheit“ und der „Moral“ mit ausreichendem Respekt begegnen, sich an die Gesetzgebung des *Movimiento Nacional* und an die Bedürfnisse der nationalen Verteidigung halten sowie die Staatsicherheit, die innere öffentliche Ordnung und den äußeren Frieden nicht stören (cf. Jefatura del Estado 1966, 3310). Bereits an dieser Stelle wird ersichtlich, dass die zentralen politischen Tabus zur Absicherung des Regimes noch immer Gültigkeit besaßen und auch in den Folgejahren einer staatlichen Zensur unterworfen bleiben sollten. Während eine kritische Auseinandersetzung mit der illegitimen Macht ergreifung durch die Militärs unter Franco nach wie vor unmöglich war, schien sich jedoch zumindest die Zensur dargestellter ‚moralischer Fehlritte‘ unter Fraga etwas zu lockern. So wurden z.B. neutrale oder negative Abbildungen von Suizid oder Ehebruch häufig nicht mehr gestrichen (Knetsch 1999, 221).

Die wohl markanteste Neuerung des Zensurgesetzes von 1966 war die Verfügung, dass fortan keine obligatorische Vorzensur mehr bestand, sondern eine mögliche Zensur auf der Grundlage einer ‚freiwilligen Konsultation‘ stattfinden sollte, was Artikel 4 festhielt:

La Administración podrá ser consultada sobre el contenido de toda clase de impresos por cualquier persona que pudiera resultar responsable de su difusión. La respuesta aprobatoria o el silencio de la Administración eximirán de responsabilidad ante la misma por la difusión del impreso sometido a consulta. (Jefatura del Estado 1966, 3310f.)

Zwar erweckt die neue Gesetzgebung einen liberaleren Eindruck als das Pressegesetz von 1938, das die verpflichtende Vorzensur ausrief; dennoch riskierten die Verleger:innen und Autor:innen bei nicht genehmigten Drucksachen oder nur ‚unzureichend‘ eingearbeiteten Empfehlungen, dass der Staat die gesamte Auflage konfiszierte und nachträglich verbot, was zu erheblichen finanziellen Verlusten führen konnte. Moncosí Saballs schlussfolgert, dass

no haber censura previa no significaba más libertades para los medios de comunicación y para los escritores, ya que serían ellos quienes tendrían que aplicarse una ‚autocensura‘ para no ser sancionados una vez editada y publicada la obra. (Moncosí Saballs 2019, 6)

Obgleich die neue Regelung einige der Tabubereiche reduziert hatte, blieb ein vehementer Protektionismus gegen sämtliche ‚nicht kontrollierbare‘ Druckerzeugnisse von außen erhalten: In Artikel 66 wird die Verbreitung oder Vervielfältigung von im Ausland aufgelegten und nicht explizit durch die Behörde genehmigten Werken als schwerwiegende Ordnungswidrigkeit (*infracción administrativa muy grave*) strengstens untersagt (cf. Jefatura del Estado 1966, 3314).

## **Zensur und Verbot ausländischer Werke**

Auch wenn ausländische Werke prinzipiell denselben Zensurapparat zu durchlaufen hatten wie die spanischsprachigen<sup>1</sup>, gibt es einige Spezifika, die insbesondere im Kontext ausländischer und fremdsprachiger Literatur zu berücksichtigen sind.

---

<sup>1</sup> Demgegenüber lassen sich auch zahlreiche „state censorship structures“ finden, die zwischen „foreign (imported)“ und „domestic material“ unterscheiden (cf. Baer & Merkle 2025, 4).

Das Forschungsgebiet, das die Verzahnung von Zensur und Übersetzungen untersucht, so erläutert Denise Merkle, „explores extreme manifestations of ideology on translations“ (Merkle 2010, 18). Ebenso wie im Falle sonstiger Zensur durch Staatsapparate spielten hier „aesthetic, moral, political, military and religious grounds“ (Merkle 2010, 18), eine Rolle; weiterhin seien in diesem spezifischen Zusammenhang jedoch insbesondere auch „the network of agents involved in the process, translatorial agency, the ethics of translation“ sowie das Verhältnis zwischen „rewriting (creativity) and translation“ (Merkle 2010, 18) zu berücksichtigen. Dabei handle es sich nicht immer um eine Konstellation von „polarized binary situations“, in der ‚unschuldige‘ Übersetzer:innen sich einem repressiven Regime gegenübersehen; gleichzeitig bleibe Zensur dennoch ein „instrument used to mold, if not enforce, worldview and discourse production“, welches insbesondere im Angesicht einer „unpalatable alterity“ ausschlage. In der Folge nehme es Einfluss auf „interpretation [...], media translation [...] and all types and genres of textual translation (e.g., travel writing, religious writings, political speeches, essays, poetry, *the novel*, newspapers)“ (Merkle 2010, 18; Herv. K.S.). Ebenso wie in sonstigen Fällen von Zensur wird auch bei Übersetzungen literarischer Texte von einer Zensur „prior“ versus „posterior to publication“ (Merkle 2010, 19) unterschieden; insbesondere die „cultural blockage“ (Merkle 2010, 19) ist hier zu nennen, welche in den Import eines Kulturprodukts in die Zielkultur eingreift: „[S]election mechanisms intervene to block the entry of those cultural products deemed undesirable or, when entry is allowed, to influence the form of cultural transfer (e.g., various forms of rewriting)“ (Merkle 2010, 19). Mögliche Formen eines zensierten, eingeschränkten Kulturtransfers sind beispielsweise die *Nichtübersetzung* – hierbei werden einzelne Wörter oder sogar ganze Passagen in der Originalsprache belassen – oder die Übersetzung in eine dritte, weder Ziel- noch Ausgangssprache (cf. Baer & Merkle 2025, 4). Als weitere Möglichkeiten einer restriktiven Zensur im Rahmen literarischer Übersetzungen nennen Baer und Merkle *Euphemismen* sowie die „partial excision and softening or toning down of obscene content“ (Baer & Merkle 2025, 4). Zudem ist darauf hinzuweisen, dass bei der Überführung eines literarischen Texts in eine andere Sprache ein gewisser Grad an Interpretation und Veränderung unvermeidbar ist, da es sich hier um einen Prozess des Neuschreibens handelt. Der Ausgangstext wird im Übersetzungsprozess verschiedenen Faktoren unterworfen, insbesondere der Anpassung auf die Kultur der neuen Rezipient:innen und der Weltanschauung derjenigen Person, die ihn in die Zielsprache überführt. In diesem Zusammenhang spricht Michael Holquist von einer „unsettling filiation between censorship and translation“ (Holquist 1994, 18, zit. n. Baer & Merkle 2025); bei beiden Phänomenen handle es sich um „strategies to control meaning“, deren Interlinearität garantiere, „that something will-always-be left out“ (Holquist 1994, 18; zit. n. Baer & Merkle 2025). Ähnlich beschreiben daran anschließend auch Baer und Merkle „overtly censored and translated texts“ als „similarly double-voiced“ (Baer & Merkle 2025, 4).

Ungeachtet der Isolation Spaniens besonders in den frühen Jahren des Franquismus, wurde doch eine beträchtliche Anzahl an Romanen ins Spanische übersetzt und passierte den strengen Zensurapparat. Im Jahr 1942 machten die aus dem

Englischen übersetzten Romane mit 201 beinahe ein Sechstel der insgesamt 1.242 in Spanien veröffentlichten literarischen Werke aus (cf. Schmolling 1990, 91). Rezipiert wurde vor allen Dingen die harmlose, wenig kritische *literatura amable*, darunter beispielsweise Romane von Pearl S. Buck und Somerset Maugham (cf. Schmolling 1990, 91). Über die Jahre der Diktatur war ein stetiger Anstieg der literarischen Übersetzungen zu verzeichnen, so erreichten sie 1975 – im letzten Jahr des Franquismus und drei Jahre vor Außerkraftsetzung des Zensurgesetzes von 1966 – eine Summe von 1.642 (aus insgesamt 3.870 Übersetzungen, die auch Sachtexte etc. einschlossen). Die Gesamtzahl der 1948 bis 1975 in Spanien veröffentlichten Übersetzungen liegt Erhebungen des *Index Translationum*<sup>2</sup> zufolge bei etwa 49.900, wobei daraus allerdings nicht eindeutig hervorgeht, inwieweit spätere Auflagen derselben Werke darin berücksichtigt werden. Denn es gab einige Autor:innen, die ‚Kanonstatus‘ erlangten und deren Werke aufgrund der hohen Beliebtheit teils mehrfach aufgelegt wurden, z.B. Jane Austen, die Brontë-Schwestern, Mark Twain und William Shakespeare (cf. Pegenaute 1999, 92).

Neben den im ‚Normalfall‘ im Zuge literarischer Übersetzungen vollzogenen Änderungen, die oftmals entweder sprachstrukturellen oder kulturellen Differenzen geschuldet sind, nahm im Franquismus die Zensurbehörde vor allen Dingen aus ideologischer und politischer Motivation maßgeblichen Einfluss auf den Übersetzungsprozess (cf. García Santos 2017, 7). Da ab 1936 bzw. 1938 alle zu veröffentlichtenden Übersetzungen vor Drucklegung den Zensurapparat passieren mussten und auch mit dem neuen Gesetz von 1966 keine Garantie bestand, dass die Verbreitung des Werks nicht nachträglich unterbunden wurde, passten zahlreiche Übersetzer:innen den Zieltext nicht nur ideologisch an das gewünschte Weltbild an, sondern strichen auch als unangemessen erachtete Textstellen, die beispielsweise Vulgarismen oder ‚obszöne‘ Darstellungen enthielten (cf. Pegenaute 1999, 91). Nahmen sie dies nicht selbst vor, folgte die Zensurbehörde häufig diesem von Merino Álvarez und Rabadán identifizierten Muster:

[...] to publish translations conveniently ‘corrected’ to suit the interests of both the regime and the Church. [...] [T]he most frequently required corrections were cutting passages considered damaging to the regime or the Church, replaced by the addition of favourable comments, cleaning or toning down linguistic expressions [...], modifying morally ambiguous comments [...] and attenuating, if not outright cutting, erotic and sexual references of any type. (Merino Álvarez & Rabadán 2002, 130)

Letztlich griffen hier also wieder die Mechanismen, die die Zensurbehörden auch bei der spanischen Literatur anwandten. Und auch heute noch, über vierzig Jahre nach dem Ende der Diktatur, lassen sich in originalsprachlich spanischen und in übersetzten – teils neu aufgelegten – literarischen Werken einst durch die franquistische Zensur manipulierte Textstellen finden (cf. Cornellà-Detrell 2013, 130).

<sup>2</sup> *Index Translationum* der UNESCO, verfügbar unter: <https://www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx> [17.3.2025].

### **Ernest Hemingway: *For Whom the Bell Tolls* (1940)**

Einer der Autoren, dessen Werke zumindest zum Teil der spanischen Zensur zum Opfer fielen, war der 1899 in Oak Park (Illinois, USA) geborene Ernest Miller Hemingway. Bereits unmittelbar nach seinem Schulabschluss im Jahr 1917 begann er, als Reporter für den *Kansas City Star* zu arbeiten, bevor er 1920 seine Tätigkeit bei der Tageszeitung *Toronto Star* aufnahm, welche er als Auslandskorrespondent ab 1921 in Paris fortführte. Nun in Europa lebend, zog es ihn kurze Zeit später auf mehrere Spanienreisen, wo er unter anderem seinem ersten Stierkampf beiwohnte. Dieser beeindruckte ihn so schwer, dass er 1926 sein erstes ‚Spanienwerk‘ veröffentlichte – *Fiesta*, einen Roman, der sich insbesondere um die spanische Landschaft und die Tradition des Stierkampfes dreht (cf. Bloom 2011, 189). Moncosí Saballs drückt Hemingways tiefe Verbundenheit zu Spanien und seiner Kultur folgendermaßen aus: „Estaba enamorado de este país y, de hecho, le hubiera gustado nacer aquí. [...] Hemingway sentía una enorme curiosidad por todo lo español; por las costumbres del país y su lengua“ (Moncosí Saballs 2019, 15). 1937, ein Jahr nach Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs, begann Ernest Hemingway, als Kriegsberichterstatter für die *North American Newspaper Alliance* zu arbeiten (cf. Bloom 2011, 190). Wie viele ausländische Schriftsteller:innen partizipierte er aus politischer Überzeugung und Solidarität mit der republikanischen Seite am Krieg und schrieb bereits in dieser Zeit an einem Werk, welches Aspekte des Erlebten in eine fiktionale Erzählung einbetten sollte. So entstand *For Whom the Bell Tolls*, eines seiner berühmtesten Werke, welches 1940, also nur ein Jahr nach Ende des Bürgerkriegs, in englischer Originalfassung veröffentlicht wurde (cf. Bauer-Funke 2006, 61). Auf dieses spezifische Werk, welches J. Donald Adams noch in seinem Erscheinungsjahr als „the best, the fullest, the deepest, the truest book that Hemingway had ever written“ (Adams 1940, n.p.) betitelte, soll an späterer Stelle ausführlicher eingegangen werden. Um seine Publikation angemessen kontextualisieren zu können, soll jedoch zuerst ein Überblick zu Hemingways Rezeption in Spanien gegeben werden.

Lediglich ein Werk Ernest Hemingways wurde vor Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs in Spanien publiziert, und zwar die Kurzgeschichte *Los matones*<sup>3</sup>, welche im Jahr 1932 in der Anthologie *10 novelistas americanos* erschien. Erst fünf Jahre später, also bereits im Krieg, wurde der Roman *The Torrents of Spring* aus dem Jahr 1926 auf spanischem Boden veröffentlicht. Allerdings wurde er nicht ins Kastilische, sondern ins Katalanische übersetzt (cf. LaPrade 1995, 46f.). Daher ist zu vermuten, dass er in der frühen Phase der Franco-Diktatur, die besonders auch von sprachlicher Unterdrückung geprägt war, zunächst den Säuberungsaktionen von Bibliotheken, Buchhandlungen und Privatbeständen zum Opfer fiel.<sup>4</sup> 1946 schließlich erschien er in spanischer Übersetzung (*Torrentes de primavera*), gemeinsam mit

<sup>3</sup> Der englische Originaltitel der erstmals 1927 veröffentlichten Erzählung lautet: *The Killers*.

<sup>4</sup> Zeitweise waren Publikation und Verbreitung jeglicher öffentlicher Druckerzeugnisse in nichtkastilischer, i.e. baskischer, katalanischer oder galicischer, Sprache strengstens untersagt.

der Kurzgeschichte *El torero*. Zumindest bei der letztgenannten ist davon auszugehen, dass sie wegen ihres zentralen Themas – der Tradition und Faszination des Stierkampfes –, welches ein identitätsstiftendes Merkmal spanischer Kultur aufgriff, vom franquistischen Zensurapparat befürwortet wurde, obschon Hemingways Werke insbesondere in der früheren Phase des Franquismus offiziell verpönt waren. Denn nach Auffassung der Zensoren bedrohten einige seiner Bücher die „konservativen Werte des spanischen Volkes“ (cf. LaPrade 1995, 71). Das lag nicht zuletzt daran, dass Hemingway im Jahr 1937 dem *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura* beiwohnte und mehrfache Erwähnung in der Zeitschrift *El mono azul* fand, welche von der *Alianza de Intelectuales Antifascista de la Cultura* herausgegeben wurde und die Bürger:innen von Madrid ermutigen sollte, während sie im Krieg die spanische Hauptstadt verteidigten. So tauchte Hemingways Name zum Beispiel in einem Abschnitt auf, in dem die Rede war von: „Toda la América que trabaja y piensa: obreros, intelectuales, estudiantes, está con nosotros“ (LaPrade 1995, 20). Diese Umstände führten dazu, dass er bald auch von den franquistischen Funktionären als „propagandista rojo al servicio de la República“ (LaPrade 1995, 71) gehandelt wurde, was sich durch amtliche Dokumente aus dieser Zeit belegen lässt. So darf es nicht verwundern, dass nicht nur von ihm, sondern auch über seine Person verfasste Texte durch die franquistische Zensur verboten wurden – stellte er doch eine regelrechte Bedrohung für das Regime und die von ihm propagierten konservativen, autoritären und streng katholischen Werte dar (cf. LaPrade 1995, 12).

Derartige Verbote trafen allerdings bei Weitem nicht nur ihn; so wurden besonders im frühen Franquismus, als das gerade emporgekommene Regime sich zunächst konsolidieren musste, neben Hemingways Literatur auch die Werke anderer progressiver Autor:innen, darunter des Franzosen André Gide und des US-Amerikaners William Faulkner, restriktiv. Viele dieser Werke fanden als illegal eingeschmuggelte Exemplare dennoch ihren Weg nach Spanien – allerdings mit fünf bis zehn Jahren Verspätung (cf. Knetsch 1999, 77). Zu ihnen gehörten auch lateinamerikanische Übersetzungen Hemingways, unter anderem eine Fassung seines Bürgerkriegsromans *Por quién doblan las campanas*. Als Hemingway 1953 erstmals nach dem Bürgerkrieg das nun franquistisch unterdrückte Spanien besuchte, ergab sich eine regelrecht paradoxe Situation: Auf der einen Seite wurde nach wie vor der Großteil seiner literarischen Produktionen rigoros zensiert bzw. gänzlich verboten (vgl. LaPrade 1995, 46–48). Auf der anderen Seite sorgte die staatlich kontrollierte Presse für positive Schlagzeilen über Hemingways Besuche. Wie bereits weiter oben dargelegt, fand in diesem Zeitraum eine Annäherung zwischen Spanien und den USA statt, die sich vor allem im ebenfalls 1953 von beiden Landesregierungen unterzeichneten Militärpakt niederschlug. Neben dieser rein politischen Verständigung versuchte das spanische Regime nun, Wohlwollen auch im gesellschaftlichen Bereich zu zeigen – nicht zuletzt, um durch kulturellen Austausch den Tourismus zu fördern und damit die eigene Wirtschaft anzukurbeln. Besonders prägnant ist in diesem Zusammenhang LaPrades Annahme, dass das spanische Publikum Hemingway lediglich als eine von vielen Facetten betrachtete, die der nordamerikanische Kultureinfluss ab den frühen 1950er Jahren ins Land spülte (cf. LaPrade 1995, 67).

Nachdem Ernest Hemingway 1954 im Nachgang der Veröffentlichung seines Romans *The Old Man and the Sea* den Literaturnobelpreis erhalten hatte, begannen sich die spanischen Auflagen seiner Texte zu vermehren. Während deren Publikation teilweise nach wie vor durch die Zensoren unterbunden wurde, warben diese intensiv für diejenigen Werke Hemingways, die in ihren Augen ein positives Licht auf die spanische Nation warfen (cf. LaPrade 1995, 156). So gab z.B. Luis de Caralt im Jahr 1955 eine 16 hemingwaysche Kurzgeschichten umfassende Sammlung heraus, die ohne jegliche Streichung oder Modifikation in Druck gehen durfte – während aber mehrere von ihm betreute und zwischen 1956 und 1991 veröffentlichte Ausgaben durchaus zensorisch bereinigt worden sind. Diese ‚Säuberungen‘ richteten sich vor allen Dingen gegen Verstöße gegen die sexuelle Moral und mangelnden Respekt gegenüber der Heiligen Katholischen Kirche (cf. García Santos 2017, 156). Mit dem neueren Zensurgesetz von 1966 war es schließlich möglich, auch die polemischsten Werke von Ernest Hemingway zu veröffentlichen – allerdings mit dem Risiko der Beschlagnahmung ganzer Auflagen und etwaiger Sanktionen. Als dann 1975 Francisco Franco starb, machten sich zahlreiche Publizisten daran, die Gesamtheit der Werke Hemingways, welcher bereits 1961 verschieden war, aufzulegen und zu vertreiben (cf. LaPrade 1995, 71).

### ***Por quién doblan las campanas* (1968)**

Ernest Hemingways Roman *For Whom the Bell Tolls*, der drei Tage im Leben republikanischer Widerstandskämpfer und internationaler Brigadisten zur Zeit des Spanischen Bürgerkriegs beleuchtet, erschien erstmals im Jahr 1940. Er erzählt von den Grausamkeiten, die in der Auseinandersetzung zwischen Republikstreuen und Faschisten verübt wurden, und beleuchtet dabei die Gräueltaten der einen wie der anderen Partei. Als besonders hervorstechend sind zwei Szenen zu nennen, die im Roman lediglich retrospektiv betrachtet werden und denen der Protagonist Robert Jordan, ein US-amerikanischer Brigadier, nicht selbst beigewohnt hat: In Kapitel 10 berichtet Pilar, die Frau des Partisanenführers Pablo, von einem durch ihre Truppen und örtliche Trunkenbolde an lokalen Faschisten verübten Massaker. Später schließlich, in Kapitel 31, erzählt María davon, wie die faschistischen Soldaten in ihr Dorf eingedrungen sind, demokratisch gewählte Amtsträger – darunter ihren Vater – ermordet und sie selbst anschließend zu mehreren vergewaltigt haben (cf. LaPrade 1995, 15).

Bevor nun einige Textstellen exemplarisch herangezogen werden, um mögliche zensorische Modifikationen oder Streichungen aufzudecken, soll zunächst der Publikationskontext von *Por quién doblan las campanas* dargelegt werden. Bereits vor der erstmaligen Veröffentlichung des hemingwayschen Romans in Spanien wurden Rezensionen über selbigen verfasst, die größtenteils in offiziellen Publikationen der franquistischen Regierung erschienen. LaPrade begründet diesen Umstand folgendermaßen:

La oposición franquista a *Por quién doblan las campanas* fue tan fuerte que los servicios de información y propaganda se veían obligados a criticar el libro cuando la censura oficial todavía no permitía su publicación. (LaPrade 1995, 50f.)

Auf der anderen Seite könnte diese Strategie vor allem auch darin begründet gewesen sein, dass ja bereits, wie sowohl Knetsch als auch LaPrade selbst betonen, eine lateinamerikanische Fassung des Romans im Umlauf war. Vermutlich versuchten die Regierungsorgane also, mit negativer Kritik und indem sie das Werk ins Lächerliche zogen, zu verhindern, dass das spanische Publikum den Inhalt allzu ernstnahm und sich ‚vergiften‘ ließ. So bemängelte beispielsweise Ricardo de la Cierva, ein hochrangiger Beamter des Ministeriums für Information und Tourismus, in einer 1966 in seinem Buch *Cien libros básicos sobre la guerra de España* erschienenen Rezension, dass es Hemingways Roman an jeglichem Realismus fehle (cf. LaPrade 1995, 52).

Der erste Versuch, *Por quién doblan las campanas* in Spanien zu vertreiben, lässt sich auf den argentinischen Verlag *Joker* zurückführen. Der Roman wurde der Zensurbehörde am 16. Dezember 1966 – also bereits nach der Einführung der ‚freiwilligen Konsultation‘ – eingereicht und sollte mit einer Auflage von 5.000 Exemplaren vertrieben werden. Allerdings ließ der zuständige Zensor beim Ausfüllen des entsprechenden Formulars keinen Zweifel daran, dass das Werk sowohl das Dogma als auch die Moral, die Kirche und die Personen angriff, die mit dem Regime zusammenarbeiteten oder zusammengearbeitet hatten. So wies er z.B. darauf hin, dass der Autor die „Befreiung“ aus der roten Perspektive geschildert habe, ohne von der „España nacional“ auch nur die geringste Ahnung zu haben. Auch erwähnte er heikle Textstellen, darunter eine, die beschreibt, wie ein Leutnant der Falange im Anschluss an eine kämpferische Auseinandersetzung die Enthäuptung der Besiegten anordnet, um deren Köpfe als Trophäen mitzunehmen. Als besonders kritisch erachtete er auch die Darstellung franquistischer Soldaten als Folterer und Vergewaltiger. Da allerdings das Buch im Allgemeinen „unserer Sache“ dienlich sei, könne man es nach Streichung der markierten Stellen, die Angriffe auf die franquistische Regierung und ihre Ideologie enthielten, in Umlauf bringen: „Con estas tachaduras, puede ser publicable“ (zit. n. Moncosí Saballs 2019, 18). Nur wenige Tage nach dieser Beurteilung befand allerdings der Abteilungsleiter des Zensurbüros die Verbreitung von *Por quién doblan las campanas* für unangemessen und wies die Anfrage von offizieller Seite ab. Im Antwortschreiben vom 5. Januar 1967 heißt es ohne jegliche Begründung:

En contestación a su consulta de fecha 16 de diciembre de 1967 se le comunica que no es aconsejable la edición de la obra titulada “Por quién doblan las campanas” – Ernest Hemingway. (Ministerio de Información y Turismo 1967, n.p.)

*Joker* verzichtete darauf, den Roman zu veröffentlichen – nach einer klaren Ablehnung durch die Zensurbehörde wäre dies strafbar gewesen und hätte vermutlich weitaus schwerere, rechtliche Sanktionen nach sich gezogen als die bloße Konfiszierung der gesamten Auflage. Nur anderthalb Jahre später wagte auch José María Lara vom Verlag *Planeta* den Versuch, *Por quién doblan las campanas* in Spanien zu veröffentlichen. Er ließ zunächst seine Verbindungen spielen und schrieb am 10. Mai 1968 einen Brief an den *Director General de Cultura Popular y Espectáculos*, Carlos Robles Piquer, dem er versicherte, der *Director General de*

*Información* habe ihm sein Wort gegeben, dass er das betreffende Werk veröffentlichen dürfe. Zudem sei, so führte er weiter an, bereits eine mexikanische Fassung<sup>5</sup> in Umlauf, die die Figur des Robert Jordan wie einen republikanischen Helden feiere – was nicht in Hemingways Sinn gewesen sein könne, als er den Roman schuf, und was eine Neuedition erforderlich mache. In diesem Brief erkundigte Lara sich, ob es auch unter den gegebenen Umständen noch erforderlich sei, *Por quién doblan las campanas* zur Vorzensur einzureichen. Robles Piquer antwortete ihm, dass er als Verleger selbst wissen müsse, ob er dieses Risiko tragen wolle, und bezog sich nachdrücklich auf die Zensuranmerkungen der argentinischen Ausgabe aus dem Vorjahr. Schließlich reichte Lara am 14. Oktober 1968 den Roman zur ‚freiwilligen Konsultation‘ ein (cf. Moncosí Saballs 2019, 30). Es ist zu betonen, dass der franquistischen Regierung keineswegs an seiner Veröffentlichung gelegen war, widersprach er doch der eigenen Art zu handeln und zu denken und gefährdete damit, so meinte man, die in der spanischen Bevölkerung zu wahren Werte; aus diesem Grund wurde das Werk zunächst abgelehnt:

No veo razón para autorizar [esta versión]. “Por quién doblan las campanas” no retrata la verdad de la guerra civil y, como todo el mundo sabe, constituye una exaltación de la España republicana y contiene páginas duras e injustas en relación con el Movimiento nacional. [...] DENEGADA. (Ministerio de Información y Turismo 1968, n.p.)

Allerdings fand sich unter dieser Beurteilung eine weitere, mit Kugelschreiber hinzugefügte, die unmissverständlich auf das Konfliktpotenzial hinwies, welches eine solche Absage mit sich bringen könnte. Denn wenn man eines nicht wollte, so war das doch ein Skandal um ein ‚kritisches‘ Werk, das andernfalls vermutlich weniger Aufsehen erregt hätte:

De todos modos, para evitar una controversia que, de trascender al público, solo beneficiaría al editor, y aun manteniendo los argumentos arriba expuestos, podría adoptarse la posición de SILENCIO ADMINISTRATIVO. (Ministerio de Información y Turismo 1968, n.p.)

Am 23. Oktober 1968 traf der Generaldirektor der Zensurbehörde die finale Entscheidung, dass man amtliches Stillschweigen walten lassen sollte. Dies bedeutete letztlich, dass Lara ab diesem Punkt als Verleger derjenige war, der a) entschied, ob er entsprechende Änderungen vornahm, und b) finanziell in der Verantwortung stehen würde, sofern man die Gesamtauflage von 2.000 Exemplaren mit jeweils 557 Seiten im Nachhinein beschlagnahmen sollte (cf. Moncosí Saballs 2019, 31f.).

Im Folgenden sollen nun exemplarisch Textstellen untersucht werden, die im Hinblick auf die oben dargelegten Zensurnormen problematisch erscheinen. Hierzu wird insbesondere der in den 1940er Jahren von Beneyto entworfene Fragenkatalog herangezogen werden. Um eventuelle Abweichungen aufzudecken zu können, werden die besagten Passagen zunächst anhand des Originalwerks (*Charles Scribner's Sons*, 1940) bewertet, bevor man Lola de Aguados spanische Übersetzung (*Planeta*, 1968) betrachtet und Bezug auf deren Wortlaut nimmt. Treten

<sup>5</sup> Moncosí Saballs zufolge handelte es sich hierbei eigentlich um die argentinische Ausgabe von *Joker*.

Zensurmaßnahmen zutage, wird darüber hinaus ein Abgleich mit einer neueren Ausgabe (*Planeta*, 1993) stattfinden.

Der wohl offensichtlichste Bereich, der aus der Perspektive der franquistischen Moral zensorische Eingriffe erforderte, ist der des sprachlichen Registers und der semantischen Felder, derer sich der Roman bedient; als besonders kritisch sind in diesem Kontext Obszönitäten und Vulgarismen zu erachten. Ein solcher Fall liegt in Kapitel 16 vor, als Pablo – der Anführer der Guerillatruppe um den Protagonisten Robert Jordan – diesen mehrfach fragt, was er und seine Landsleute<sup>6</sup> unter ihren Röcken tragen. In der englischen Originalausgabe antwortet dieser offenkundig genervt: „Los cojones“ (Hemingway 1940, 206), was sich im Spanischen unmissverständlich auf die männlichen Testikel bezieht und damit einer obszönen Sprachverwendung gleichkommt. An dieser Stelle scheint von der Autozensur Gebrauch gemacht worden zu sein; so ist zwar der Wortlaut im übrigen Teil des Gesprächs gleichgeblieben, aber man hat darauf verzichtet, den umgangssprachlichen Vulgarismus auszuschreiben, und ihn mit „los c...“ (Hemingway 1968, 249 & 1993, 187) ersetzt. Obschon Spanischsprecher:innen den Begriff dennoch verstehen, signalisiert diese (auch in der 1993er Auflage noch erhaltene) als *partielle Tilgung* („partial excision“; Baer & Merkle 2025, 4) zu kategorisierende Maßnahme doch, dass eine solche Obszönität gegen einen angemessenen Sprachgebrauch verstößt und man deshalb von der vollständigen Verwendung des Wortes absieht. Auf der anderen Seite sind jedoch auch zahlreiche Textstellen zu finden, die das Gegenteil demonstrieren, denn nicht selten ist der Gebrauch vulgärer Kraftausdrücke nachzuweisen. So beschimpft beispielsweise einer der franquistischen Offiziere während einer Schlacht den Anführer Sordo und seine Männer als „Red swine. Mother rapers. Eaters of the milk of thy fathers“ (Hemingway 1940, 314). Dieser Wortlaut ist auch in der spanischen Version von 1968 beibehalten worden, obgleich er überaus anstößig und vulgär ist: „—Cochinos rojos, violadores de vuestra madre, bebedores de la leche de vuestro padre...“ (Hemingway 1968, 371). Aber auch republikstreuen Partisanen und Brigadisten wird „unmoralischer“ Sprachgebrauch in den Mund gelegt. So wird Agustín von einem wenig begeisterten republikanischen Offizier aufgefordert: „Go obscenity yourself“ (Hemingway 1940, 397). Besonders interessant ist an dieser Textstelle, dass José María Lara und Lola de Aguado in der spanischen Ausgabe darauf verzichtet haben, die ordinäre Ausdrucksweise ebenso zu unterdrücken, wie Hemingway selbst bzw. die Verleger:innen von *Charles Scribner's Sons* es mit „obscenity“ taten. Stattdessen wählten sie mit „Vete a la mierda“ (Hemingway 1968, 471) eine eher offensive Formulierung, deren Inhalt man auch weniger heftig in Worte hätte fassen können.

Ein weiteres Tabuthema stellte in den Augen der franquistischen Zensur auch jeglicher Angriff auf die Moral dar; hierzu gehören insbesondere die Darstellung pornographischer Aspekte und Verstöße gegen die sexuelle Moral. Zunächst ist zu erwähnen, dass der Protagonist und eine junge Frau, die seit ihrer Rettung in Pablos Gefolgschaft lebt, ein Verhältnis beginnen. Bereits bei ihrer ersten Begegnung wird

---

<sup>6</sup> Robert Jordan, der eigentlich Amerikaner ist, wird von den Spanier:innen beinahe ausschließlich als „Inglés“ („Engländer“) bezeichnet. In der erwähnten Szene referiert Pablo mit „skirts“ gar auf die schottischen Kilts.

die erotische Aufladung deutlich, obgleich sie keine explizite Erwähnung findet. Zwar weisen viele Textpassagen es nur subtil aus, aber an einigen Stellen tritt es doch offen zutage und die körperliche Nähe sowie das gegenseitige sexuelle Begehrnis zweier nicht durch die Ehe verbundener Menschen wird expliziert:

Jordan le echó la cabeza hacia atrás, la estrechó entre sus brazos y la besó. Al besarla la sintió temblar, y acercando todo su cuerpo al de ella, sintió contra su propio pecho, a través de su camisa, la presión de sus senos pequeños y redondos; alargó la mano, desabrochó los botones de su camisa, se inclinó sobre la muchacha y la besó. Ella se quedó temblando. (Hemingway 1968, 193f.)

Das obige Zitat weist ebenso wie die anderen Textstellen, die das Verhältnis von Robert und Marí darlegen, keinerlei zensorische Modifikation auf, wie anhand eines Blicks auf die englischsprachige Originalfassung aus dem Jahr 1940 deutlich wird:

[...] he bent her head back and held her to him and kissed her. He felt her trembling as he kissed her and he held the length of her body tight to him and felt her breasts against his chest through the two khaki shirts, he felt them small and firm and he reached and undid the buttons on her shirt and bent and kissed her and she stood shivering [...]

[...] he felt her trembling and then her lips were on his throat [...] (Hemingway 1940, 158)

Die Begrifflichkeiten sind im ähnlichen Register wie semantischen Feld gehalten und es scheint eher der Inhalt als solcher zu sein, der moralischen Verstößen gegen die Zensurnormen gleichkommt. Und selbst in Bezug auf die Szene, die auf homosexuelles Begehrn zwischen zwei Frauen hindeutet, hat sich die Übersetzerin nicht dazu hinreißen lassen, Textstellen zu streichen oder zur inhaltlichen Unkenntlichkeit abzuändern.

“There is always something like that,” the woman said. “There is always something like something that there should not be. [...] Listen, *guapa*, I love thee and he can have thee, I am no *tortillera* but a woman made for men. That is true. But now it gives me pleasure to say thus, in the daytime, that I care for thee.” (Hemingway 1940, 154f.)

—Siempre hay cosas de este estilo —dijo la mujer—; siempre hay algo que no tenía que haber. [...] Escucha, *guapa*, yo te quiero y me parece bien que él te tenga; no soy una viciosa, soy una mujer de hombres. Así es. Pero ahora tengo ganas de decirte a voz en grito que te quiero. (Hemingway 1968, 189 & 1993, 298)

Auf Marías Verwunderung darüber, dass Pilar selbst es doch gewesen sei, die gesagt habe, etwas dieser Art gebe es nicht zwischen ihnen, erklärt diese ihr, sie solle sie nicht missverstehen, sie sei als Frau ohnehin für Männer gemacht. Dabei betont sie, dass sie keine Lesbe sei; dieser Begriff allerdings hat in der Übersetzung eine stilistische sowie inhaltliche Reduzierung erfahren. Ist „*tortillera*“ (1940, englische Originalausgabe) eine äußerst vulgäre und despektierliche – aber explizite! – Bezeichnung für lesbische Frauen, denominiert der von de Aguado eingearbeitete Begriff der „*viciosa*“ lediglich eine lasterhafte Person, sodass nicht zwangsläufig der Aspekt des gleichgeschlechtlichen Begehrns hineingelesen werden muss. Auch in der 1993er Auflage wurde dieser Eingriff beibehalten.

Obschon auch bei den franquistischen Zensurnormen häufig eine gewisse Willkür zu beobachten ist, so schien doch die Unangreifbarkeit der Katholischen Kirche mit

an oberster Stelle zu stehen – hierbei ist nicht außer Acht zu lassen, dass sie auch bei der Machtergreifung Francos keine untergeordnete Rolle spielte und ihm besonders in den ersten Jahren nach dem Bürgerkrieg half, sein Regime zu konsolidieren. Insbesondere im Angesicht dieser Umstände darf es wundern, dass nicht nur die englische Originalfassung von *Por quién doblan las campanas*, sondern auch die spanische Übersetzung aus den 1960er Jahren religions- bzw. kirchenkritische Aussagen zulässt. In einem Gespräch zwischen Anselmo und Robert wird gar auf die Kollaboration zwischen der Kirche und den Faschisten angespielt und diese ‚attackiert‘:

–[...] Desde que no tenemos Dios, ni su Hijo ni Espíritu Santo, ¿quién es el que perdona? [...]  
 –¿Ya no tenéis Dios?  
 –No, hombre; claro que no. Si hubiese Dios, no hubiera permitido lo que yo he visto con mis propios ojos. Déjales a ellos que tengan Dios.  
 –Ellos dicen que es suyo.  
 –Bueno, yo le echo de menos, porque he sido educado en la religión. Pero ahora un hombre tiene que ser responsable ante sí mismo. (Hemingway 1968, 56 & 1993, 298)

In einem inneren Monolog des Protagonisten wird schließlich sogar von Spanien als einem wahrhaftig christlichen Land Abstand genommen, da sich die Menschen aufgrund der engen Zusammenarbeit zwischen Staat und Kirche von der letztgenannten entfernt hätten. Auch diese Textstelle musste keinerlei Wortlaut einbüßen, so heißt es in der spanischen Übersetzung von Lola de Aguado:

El perdón es una idea cristiana, y España no ha sido nunca un país cristiano. Ha tenido siempre una idea especial y su idolatría particular dentro de la Iglesia. [...] La gente del pueblo se apartó de la Iglesia porque la Iglesia era el Gobierno y el Gobierno ha siempre sido algo podrido en este país. (Hemingway 1968, 420)

Ein Phänomen, welches sowohl in der Presse der 1960er Jahre als auch in Hemingways Roman mit äußerster Vorsicht berührt wurde, stellt der Suizid dar, denn „el tema del suicidio estaba prohibido para la prensa franquista“ (LaPrade 1995, 55). Selbst der Tod Ernest Hemingways im Jahr 1961 wurde von den spanischen Medien teils gar nicht näher erläutert, teils als Unfall ausgewiesen. In einem Artikel hieß es, beim Reinigen seines Gewehrs habe sich versehentlich ein tödlicher Schuss gelöst. Allerdings steht außer Zweifel, dass der Schriftsteller sich nach vielen Jahren der Alkoholsucht und Depressionen willentlich das Leben nahm (cf. LaPrade 1995, 55). So darf es auch nicht wundern, dass *Por quién doblan las campanas* in Bezug auf den Selbstmord von Robert Jordans Vater zumindest eine kleine Modifikation im Vergleich zum Original aufweist, die auch in der 32. Auflage von 1993 noch Bestand hat. Zwar wird offen kundgetan, dass er sich selbst erschoss (Hemingway 1940, 337 & 1968, 398), aber dennoch hat man in der spanischen Fassung einen Hinweis darauf untergebracht, dass man als Selbstmörder:in nicht damit rechnen dürfe, in den Himmel zu kommen:

[...] if there was any such thing as ever meeting, both he and his grandfather would be acutely embarrassed by the presence of his father. (Hemingway 1940, 338)

[...] si hubiera encuentros en el más allá, su abuelo y él se verían muy confusos por la presencia de su padre. (Hemingway 1968, 400 & 1993, 298)

Während der originale Wortlaut lediglich Bezug darauf nimmt, dass bei einem Wiedersehen im Jenseits Robert Jordan und sein Großvater gleichermaßen in Verlegenheit gebracht würden, wenn sie auf seinen durch Suizid dahingeschiedenen Vaterträfen, schließt die spanische Übersetzung eine solche Begegnung subtil aus. Denn der im Spanischen gewählte Begriff „confusos“ („verwirrt“) könnte zum einen darauf verweisen, dass die Präsenz des Vaters im „más allá“ den Annahmen darüber, unter welchen Umständen ein Mensch ins Himmelreich aufgenommen wird, widerstrebt. Lola de Aguado und José María Lara könnte es also als nicht ausreichend erschienen sein, den Freitod lediglich wie im Original als etwas Negatives zu porträtieren, indem Robert Jordan seinen Vater als „cobarde“ bezeichnet und darüber sinniert, dass es moralisch verwerflich sei, eine solche Maßnahme zu ergreifen. Gleichzeitig stellt sich die Frage, inwieweit es sich um einen strategisch-restriktiven Eingriff oder möglicherweise eher eine semantische Verbreiterung im Rahmen einer subtilen Selbstzensur handeln könnte: Einerseits wurden vermeintlich naheliegendere Übersetzungen von „embarrassed“ ins Spanische – wie „avergonzados“ – nicht realisiert; auf der anderen Seite finden sich zwischen der gewählten Variante „confusos“ und dem originalsprachlichen Ausdruck durchaus semantische Überschneidungen: Neben der Bedeutung „verwirrt“ oder „verblüfft“ im engeren Sinne sind schließlich auch die Bedeutungskomponenten „verunsichert“ und „bestürzt“ sowohl im Original als auch in der spanischen Übersetzung von 1968 sowie 1993 impliziert.<sup>7</sup>

Der letzte Aspekt, der im Rahmen dieses Beitrags in den Blick genommen werden soll, betrifft etwaige negative Darstellungen des franquistischen Regimes und seiner Kollaborateure bzw. positive Darstellungen der Republik und ihrer Ideale. Wie bereits LaPrades Untersuchungen zeigen, sprechen viele der Romanfiguren von der Spanischen Republik als einem Idealzustand (cf. LaPrade 1995, 34f.). So erklärt z.B. Pilar: „He puesto muchas ilusiones en la República. Creo mucho en la República y tengo fe en ella. Creo en ella como los que tienen fe en la religión creen en los misterios“ (Hemingway 1968, 114). Gleichzeitig werden die Faschisten bzw. die Kollaborateure des (späteren) Regimes auch in der 1968 in Spanien publizierten Fassung des Romans zumeist als brutal und repressiv porträtiert. Dem alten Mann aus Pablos Gefolgschaft, Anselmo, geht bei der Beobachtung franquistischer Soldaten beispielsweise durch den Kopf, dass „los de ese puesto son gallegos. [...] No pueden desertar, porque, entonces, fusilarán a sus familias“ (Hemingway 1968, 234). Auch in einer bereits zuvor angesprochenen Szene tritt die kaltschnäuzige Darstellung der Faschisten zutage; verlangt doch Lieutenant Berrendo nach dem Gefecht mit Sordos Truppe von seinen Männern, allen besiegt Partisanen die Köpfe abzuschneiden und diese mitzunehmen:

<sup>7</sup> Vgl. hierzu die jeweiligen Artikel der RAE („confuso, sa“, <https://dle.rae.es/confuso#sinonimosAHInjO3>, zuletzt abgerufen am 08.02.2025) sowie bei Merriam Webster („embarrassed“, <https://www.merriam-webster.com/thesaurus/embarrassed>, zuletzt abgerufen am 08.02.2025).

"Take that one, too," he said. "the one with his hands on the automatic rifle. That should be Sordo. [...] No. Cut the head off and wrap it in a poncho." He considered a minute. "You might as well take all the heads." (Hemingway 1940, 322)

—Llevad a ese también —dijo—. Ese que tiene las manos sobre la ametralladora. Debe de ser el Sordo. [...] No. Cortadle la cabeza y envolvedla en un capote. —Luego lo pensó mejor—. Podrás también cortar la cabeza a todos los demás. (Hemingway 1968, 381)

Diese Grausamkeit von Seiten des faschistischen Lagers wird im Folgekapitel noch einmal explizit herausgestellt, als ein junger Mann aus Pablos Gefolgschaft, Francisco, auf die „Barbaren“ schimpft und fordert, dass man Spanien von ihnen befreien müsse, da ihnen jedes Gespür für Menschenwürde fehle (cf. Hemingway 1968, 387). Und auch die Aufrichtigkeit der Faschisten wird im Roman offen angezweifelt; so behaupten nämlich die faschistischen Flugschriften, es gebe Hunderttausende Russen in Madrid, während es Robert Jordan zufolge, der u.a. in diesen Kreisen verkehrt, tatsächlich nur sehr wenige seien. Entsprechend weist er die faschistische Propaganda als verlogen aus und bezeichnet ihre Informationen als „mentira“ (Hemingway 1968, 298), eine Einordnung, die ebenfalls von der Zensur nicht weiter berührt wurde.

Die wohl negativste Darstellung der Soldaten der *Falange* sowie der Angehörigen der *Guardia Civil*, ihrerseits beide wichtige Alliierte der franquistischen Truppen, erfolgt, als die junge María schildert, wie ihr Heimatdorf überfallen wurde. Bereits an früherer Stelle erwähnt sie, dass ihr Vater aufgrund seiner Republikstreue erschossen worden ist: „—Mi padre fue republicano de toda la vida —dijo María—. Por eso le mataron“ (Hemingway 1968, 84). In Kapitel 31 schließlich erfährt die brutale Zeichnung der franquistischen Kollaborateure ihren Höhepunkt. Als erste ‚Amtshandlung‘ erschossen die Männer der *Guardia Civil* mit Marías Vater den Bürgermeister und die legitime, demokratisch gewählte Autorität. Auch seine Frau, obwohl treue Katholikin, wurde hingerichtet. Im Folgenden die im Vergleich zum englischen Original nicht weiter modifizierte spanische Fassung:

—[...] Mi padre era el alcalde del pueblo, un hombre honrado. Mi madre era una mujer honrada y una buena católica, y la mataron con mi padre por las ideas políticas de mi padre, que era republicano. Vi cómo los mataban a los dos. Mi padre dijo: ¡Viva la República! cuando le fusilaron [...] (Hemingway 1968, 415)

Die Verachtung, die die Falangisten für die republikanischen Würdenträger hegten, kulminiert in ihrem Umgang mit María, die sie als Tochter des Bürgermeisters bewusst auswählten, um ihr erst den Kopf zu scheren (Hemingway 1968, 416), bevor sie sie anschließend in das Büro ihres Vaters im Rathaus zerrten, um sich sexuell an ihr zu vergehen. All diese Ereignisse werden in der originalsprachlichen ebenso wie in der 1968 publizierten spanischen Ausgabe geschildert und lassen dabei auch keinen Interpretationsspielraum:

[...] they were shoving me across the square, and into the doorway, and up the stairs of the city hall and into the office of my father where they laid me onto the couch. And it was there that the bad things were done." (Hemingway 1940, 353)

–[...] me estuvieron paseando por la plaza y [...] me hacían subir la escalera del Ayuntamiento, hasta llegar al despacho de mi padre, en donde me tumbaron sobre el diván. Y fue allí donde me hicieron las cosas malas. (Hemingway 1968, 418)

LaPrade zufolge steht Marías Vergewaltigung symbolisch für den Angriff auf die rechtmäßigen Amtsträger der republikanischen Regierung (cf. LaPrade 1995, 40). Dabei geht er sogar noch weiter: Auf der Grundlage verschiedener Herleitungen, auf die jedoch an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden soll, weist er die junge Frau als Personifikation Spaniens aus – im übertragenen Sinne bedeutet dies, dass ihre Schändung der Vergewaltigung des jungen, unschuldigen Spaniens<sup>8</sup> gleichkommt (cf. LaPrade 1995, 28f.).

## Fazit

Ernest Hemingways Roman *For Whom the Bell Tolls* entstand bereits während des Spanischen Bürgerkriegs und wurde 1940 in den USA publiziert. Dennoch dauerte es beinahe drei Jahrzehnte, bis er schließlich in Spanien veröffentlicht werden konnte, was der rigorosen Zensur mit dem franquistischen System nicht konformer Texte zuzuschreiben ist. Von 1936 bis 1966 basierte die Arbeit der Zensurbehörden auf dem Prinzip der Vorzensur, welches die Produktion und den Vertrieb nicht genehmigter Bücher unmöglich machte. War es einerseits gänzlich verboten, nicht auf Kastilisch verfasste Texte zu verbreiten, musste andererseits im Ausland produzierte Literatur ungeachtet der Sprache den Zensurfilter passieren. Dieser bremste all jenes aus, was gegen das Regime, den autoritären Staat, die (sexuelle) Moral und die katholischen Werte gerichtet war. Mit dem neueren Zensurgesetz lockerten sich diese Normen, da man Texte nun auch ohne obligatorische Vorzensur publizieren durfte. Jedoch war bei eigenmächtiger Veröffentlichung eines in der Folge als unangemessen empfundenen Druckerzeugnisses mit Sanktionen nicht nur finanzieller Natur zu rechnen. Deshalb reichten nach wie vor die allermeisten Autor:innen und Verleger:innen ihre Werke ein, um von der ‚freiwilligen Konsultation‘ Gebrauch zu machen. Im Falle von Hemingways Bürgerkriegsroman geschah dies gleich zweimal: Während der erste Anlauf des Verlages *Joker* abgelehnt wurde, wurde die Anfrage von *Planeta* aus Angst vor einem öffentlichen Skandal mit dem *amtlichen Stillschweigen* ‚beantwortet‘ – hatte man doch erst wenige Jahre zuvor damit begonnen, Spanien wieder in die Weltgemeinschaft zu integrieren, und insbesondere zu den USA, Hemingways Heimatland, eine engere, insbesondere von Tourismus und dem Militärpakt geprägte Beziehung aufgenommen. Dies bedeutete, dass zwar das Werk nicht explizit genehmigt wurde, der Verleger aber über etwaige finanzielle Einbußen hinaus auf der Grundlage des neuen Gesetzes keine rechtlichen Sanktionen befürchten musste. Es ist aber zu betonen, dass in der letztlich veröffentlichten Ausgabe zahlreiche Passagen erhalten geblieben sind, die keinerlei Modifikation zugunsten der Einhaltung der durch den franquistischen Zensurapparat formulierten Werte erfahren haben.

<sup>8</sup> In diesem Zusammenhang ist vor allem darauf hinzuweisen, dass die auf Primo de Riveras‘ Militärdiktatur folgende Zweite Republik in Spanien nur wenige Jahre vorher, nämlich 1931, ausgerufen worden war. Die demokratische Regierung steckte also gewissermaßen in den ‚Kinderschuhen‘ (cf. Bauer-Funke 2006, 7).

Hierunter fällt neben dem körperlichen Verhältnis zweier unverheirateter Menschen insbesondere die negative Zeichnung des späteren Regimes und seiner Kollaborateure. So werden faschistische Soldaten wiederholt als brutal, gar als Zerstörer der legitimen Autoritäten porträtiert, während man die Ideale der Republik lobpreist. Und auch die Katholische Kirche wird harsch kritisiert. Neben einigen unterdrückten Vulgarismen könnte Lara und de Aguado einzig das Thema des Freitods zu heikel erschienen sein, weshalb an dieser Stelle im Roman zusätzlich zur negativen Darstellung desselben ein subtiler Verweis darauf untergebracht ist, dass Selbstmörder:innen nicht ins Himmelreich gelangen können. Für die weitere Be- forschung des Themas böte sich ein Abgleich zwischen der *Joker*-Übersetzung und der letztlich von *Planeta* veröffentlichten Fassung an; so ließen sich die Modifikationen de Aguados, die auch in aktuelleren spanischsprachigen Ausgaben des Romans noch Bestand haben, näher auf ihre Intention hin untersuchen und genauer beurteilen, ob diese tatsächlich durch die franquistischen Werte und Zensur motiviert waren oder aber der früheren, in Argentinien aufgelegten Übersetzung von *Joker* entnommen wurden.

## Bibliografie

### Primärliteratur

- HEMINGWAY, Ernest. 1940. *For Whom the Bell Tolls*. Philadelphia: Charles Scribner's Sons.
- HEMINGWAY, Ernest. 1968. *Por quién doblan las campanas*. Übers. v. Lola de Aguado. Barcelona: Planeta.
- HEMINGWAY, Ernest. 1993. *Por quién doblan las campanas*. Übers. v. Lola de Aguado. Barcelona: Planeta.

### Sekundärliteratur

- ABELLÁN, Manuel L. 1980. *Censura y creación literaria en España (1939–1976)*. Barcelona: Península.
- ABELLÁN, Manuel L. 1982. „Fenómeno censorio y represión literaria.“ *Diálogos hispánicos de Amsterdam* 5, 5–26.
- ADAMS, J. Donald. 1940. „Worth the Fighting For.“ *The New York Times* 20.10.1940. <<https://www.nytimes.com/1996/10/06/books/worth-the-fighting-for.html>> [15.3.2025].
- BACHLEITNER, Norbert. 2010. *Geschichte der literarischen Zensur*. eBook: Boundinbytes.
- BAER, Brian James & Denise Merkle. 2025. „Introduction. Theorizing Translation and Censorship.“ In *The Routledge Handbook of Translation and Censorship*, ed. Baer, Brian James & Denise Merkle, 1–10. New York: Routledge.
- BAUER-FUNKE, Cerstin. 2006. *Spanische Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Klett.
- BLOOM, Harold (ed.). 2011. *Bloom's Modern Critical Views: Ernest Hemingway – New Edition*. New York: Blooms Literary Criticism.
- CASTELLET, Josep María. 1976. „Tiempo de destrucción para la literatura española.“ In *Literatura, ideología y política*, ed. Castellet, Josep María, 135–136, Barcelona: Anagrama.

- COHEN, Mark. 2001. *Censorship in Canadian Literature*. Montréal & Kingston: McGill- Queen's University Press.
- CORDERA VERDURO, Rebeca. 2011. *El uso de la autocensura literaria, como medio para trasmitir ideas contrarias al régimen franquista, en el marco de la Ley de Prensa de 1966. Estudio del caso: la dictadura, Miguel Delibes, y Cinco horas con Mario*. Madrid: Universidad Europea de Madrid.
- CORNELLÀ-DETRELL, Jordi. 2013. „The Afterlife of Francoist Cultural Policies: Censorship and Translation in the Catalan and Spanish Literary Market.“ *Hispanic Research* 14 (2), 129–143.
- CORNELLÀ-DETRELL, Jordi. 2019. „La invisible censura franquista que sigue viva en los libros que lees.“ *El Diario* 23.04.2019.  
<[https://www.eldiario.es/cultura/invisible-censura-franquista-sigue-libros\\_0\\_891711009.html](https://www.eldiario.es/cultura/invisible-censura-franquista-sigue-libros_0_891711009.html)> [15.3.2025].
- CRAIG, Ian. 2001. *Children's classics under Franco: censorship of the "William" books and The adventures of Tom Sawyer*. Oxford/Bern: Peter Lang.
- GARCIA SANTOS, María. 2017. *La censura en los relatos de Ernest Hemingway en España. Estudio de caso de 'Los asesinos'*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas de Madrid.
- HERRERO LÓPEZ, Isis. 2016. „Jane Austen through Francoist customs: What censorship files can tell about the publishing world of the First Francoism (1936–1959).“ In *Parallèles* 28 (2), 62–75.
- HOLQUIST, Michael. 1994. „Corrupt Originals: The Paradox of Censorship.“ In *PMLA* 109 (1), 14–25.
- JEFATURA DEL ESTADO. 1966. „Ley 14/1966 de 18 de marzo de Prensa e Imprenta.“ *Boletín Oficial del Estado* 67 (19.03.1966), 3310–3315.
- JUNTA TÉCNICA DEL ESTADO. 1936. „Orden de 23 de diciembre de 1936.“ *Boletín Oficial del Estado* 66 (24.12.1936), 470–472.
- KNETSCH, Gabriele. 1999. *Die Waffen der Kreativen. Bücherzensur und Umgehungsstrategien im Franquismus (1939–1975)*. Frankfurt am Main: De Gruyter.
- LAPRADE, Douglas Edward. 1995. *Censura y recepción de Hemingway en España*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel & Rabadán, Rosa. 2002. „Censored Translations in Franco's Spain: The TRACE Project – Theatre and Fiction (English – Spanish).“ *TTR: Traduction, Terminologie et Redaction* 01/2002, 125–152.
- MERKLE, Denise. 2010. „Censorship.“ In *Handbook of Translation Studies* 1, ed. Gambier, Yves & Luc van Doorslaer, 18–21, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO. 1967. *Expediente 8488–66* (05.01.1967).
- MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO. 1968. *Informe del Expediente 8653–68* (15.10.1968).
- MINISTERIO DE INTERIOR. 1938. „Ley de 22 de abril de 1938 de Prensa.“ *Boletín Oficial del Estado* 550 (24.04.1938), 6938–6940.
- MONCOSÍ SABALLS, Mar. 2019. *Hemingway: un análisis de 'Por quién doblan las campanas'*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.
- NEUSCHÄFER, Hans Jörg. 1991. *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933–1976)*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- PEGENAUTE, Luis. 1999. „Censoring Translation and Translation as Censorship: Spain under Franco.“ In *Translation and the (RE)Location of Meaning: Selected Papers of the CETRA Chair Seminars in Translation Studies, 1994–96*, ed. Vandaele, Jeroen, 83–96, Lovaina: KU Leuven Centre for Translation Studies.
- SCHMOLLING, Regine. 1990. *Literatur der Sieger. Der spanische Bürgerkrieg im gesellschaftlichen Kontext des frühen Franquismus (1939–1943)*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- SCHWEITZER, Janina. 2008. *Marketingstrategien und Programmplanung*

*spanischer Verlage vor dem Hintergrund der Kommunikationskontrolle und Wirtschaftspolitik des Franquismus (1939–1975).* Erlangen & Nürnberg: Buchwissenschaft/Universität Erlangen-Nürnberg.