

Zwischen Aufbruch und Krise

Narrative Auseinandersetzungen
mit der spanischen Transición
und der deutschen ‚Wende‘

Herausgegeben von
STEFAN SCHRECKENBERG
DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

umfassenderen Desillusionierung. Wie gesehen lassen sich Briones' anfängliche Orientierungslosigkeit, sein Abschied von der Ideologie und schließlich die schmerzhaft Emanzipation von der Vaterfigur als Kernerefahrungen der Transition interpretieren – und zwar parteiübergreifend. Durch die Abkehr von der Ästhetik des *Teatro independiente* illustriert das Stück auch in dieser Hinsicht den Zusammenhang von Desillusionierung und Neubeginn.

Fast ein Vierteljahrhundert später präsentiert das Drama *Imagina* die Überwindung der Diktatur als einen Sehnsuchtsort und utopischen Fluchtpunkt, der niemals erreicht wird. Die Transition findet nicht statt, an ihre Stelle tritt die vorgegenommene Enttäuschung darüber, dass sie die hohen Erwartungen nicht erfüllen wird. Von den drei Stücken zeichnet *Imagina* damit das skeptischste Bild der Demokratisierung, verbunden mit einem Blick auf das Lebensgefühl der späten Franco-Zeit, der nicht frei von Nostalgie ist. Historisch fällt die Uraufführung von *Imagina* im Jahr 2001 zusammen mit einer wachsenden Kritik an der fehlenden Aufarbeitung der Verbrechen der Diktatur und einer sich verschärfenden politischen Polarisierung.⁵⁶ Auch *Transición* bietet 2013 dem (älteren) Publikum nostalgische Identifikationsangebote. Durch die Kombination aus Rekonstruktion und aktualitätsbezogener Analyse der Transition auf den verschiedenen Handlungsebenen adressiert *Transición* aber ebenfalls die Generation der Nachgeborenen. Die ironisch gebrochene und dabei anrührende Hauptfigur Adolfo Suárez lässt die Ereignisse der Transition in einem fragwürdigen Licht zwischen Wahnvorstellung und Amnesie erscheinen. Gleichzeitig steht der ‚falsche‘ Suárez für den Verlust einer Vaterfigur in einer Zeit großer Verunsicherung für die spanische Gesellschaft. Kritik und Hommage an die Protagonisten der Transition halten sich die Waage. Auch fast vierzig Jahre nach Francos Tod ist der Prozess des Erwachsenwerdens noch nicht abgeschlossen.

⁵⁶ 2000 wird der „Verein zur Wiedererlangung der Historischen Erinnerung“ (*Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica*) gegründet, der sich die Suche nach verschwundenen Opfern der franquistischen Repression zur Aufgabe macht.

Hanno Ehrlicher

Zwischen *Huis clos* und *Coming-out*: Sexualität, Politik und Gewalt im Film der spanischen Transitionszeit (mit einem kurzen Blick auf den Film der späten DDR)

Mit meinem Beitrag will ich mich im Folgenden einem Phänomen widmen, das ich für sehr symptomatisch halte, was die Entwicklung des Films der spanischen Transitionszeit betrifft, für das sich jedoch eigentlich nichts strukturell Vergleichbares im Kontext der deutschen Wende finden lässt. Da ich aber der vergleichenden Fragestellung dieses Bandes Rechnung tragen und zumindest die Möglichkeit zur Übertragung auf den deutschen Kontext prüfen wollte, soll nach der Analyse des spanischen Kontextes, die anhand von drei exemplarischen Filmen durchgeführt wird, abschließend an einem Film der späten DDR doch noch ein kurzer Blick auf den Kontext der Wendezeit gewagt werden.

1 Sexualität und Politik in der spanischen Transition

Das Phänomen, das ich als symptomatisch für die Zeit der *Transición* behandeln möchte, ist die Überlagerung des politischen Transformationsprozesses mit einer neuen Entgrenzung im Bereich der sexuellen Moral, die insbesondere auch eine neue Darstellbarkeit von zuvor diskriminierten oder verbotenen sexuellen Identitäten auf der Leinwand bedeutete. Es ist also die Gleichzeitigkeit des politischen Systemwandels mit dem Prozess des sogenannten *destape*, der sich kinematografisch in Spanien am deutlichsten im Bereich der in die Kategorie ‚S‘ eingruppierten Filme zeigte. Mit der S-Kategorie, die nur in Spanien und nur für wenige Jahre Anwendung fand, wurden Filme rubriziert, welche nach Ansicht der Zensurbehörden die ‚Sensibilität‘ des Publikums verletzen konnten. Diese besondere Kategorie stellte einen absoluten Ausnahmefall im europäischen Kino jener Zeit dar und trug der Notwendigkeit Rechnung, der Lockerung der strengen katholischen Sexualmoral, die schon im Spätfranquismus nicht zuletzt unter dem Druck des zunehmenden Tourismus eingesetzt hatte, weiteren Spielraum zu verschaffen. Gleichzeitig sollte sie die Möglichkeit zu einer einheimischen Produktion von Filmen eröffnen, die vom steigenden Konsum an Softpornografie profitieren konnte, der im Rest Europas schon Jahre zuvor im Zuge der sexuellen Liberalisierung nach 1968 eingesetzt hatte. Mit immerhin 424 Produktionen in der von Ende 1977 bis Anfang 1983 nur etwa 5 Jahre dauernden Phase war das spanische S-Kino quantitativ betrachtet ein durchaus relevanter Faktor der

kinematografischen Produktion der Transitionszeit. Zwar sind die meisten dieser Produkte inzwischen nicht mehr zugänglich und vergessen – und das ist angesichts ihrer mangelnden ästhetischen und moralischen Qualität wahrscheinlich auch gut so –, der filmische *destape* bleibt jedoch gleichzeitig zeithistorisch zu relevant, um ihn aus dem großen Narrativ der gelungenen Transition einfach ausschließen zu können.¹ Von der seriösen akademischen Filmhistoriografie ist dieses ‚Schmud-delkino‘ der *Transición* eher selten analysiert und meist mit spitzen Fingern angefasst worden. Erst in dem Maße, in dem die Fokussierung auf die Transition als einem gelungenen politischen Modell einer zunehmenden Kritik gewichen ist (grob gesprochen spätestens seit der Jahrtausendwende und besonders deutlich in den auf die Wirtschaftskrise von 2008 folgenden Jahren), hat auch wieder eine breitere Erinnerung an den weniger rühmlichen *destape* der Transitionsphase eingesetzt.²

Mit *El diputado*, dem 1978 uraufgeführten Film des Regisseurs Eloy de la Iglesia, will ich dabei im Folgenden keine der typischen S-Produktionen der Zeit analysieren, sondern einen innerhalb dieser Sparte ungewöhnlich politischen Film, der in der Folge von Paul Julian Smiths Pionierstudie von 1992 zwar schon häufiger untersucht wurde,³ jedoch vorwiegend im Kontext der Thematisierung von Homosexualität, also quasi als *Special-interest-Kino*.⁴ Innerhalb der spanischen

Filmgeschichtsschreibung gilt der Film nach wie vor meist als vernachlässigbar und es lastet ihm immer noch das Verdikt an, das gerade die linksgerichtete Filmkritik seiner Zeit ihm schnell anheftete, nämlich eine billige Zeitgeistmischung aus Sex und Politik zu bieten, einen zwar leicht konsumierbaren, aber ästhetisch ungenießbaren Cocktail, wie Fernando Trueba formulierte.⁵

In der Tat ist es diese Mischung, die den Film charakterisiert und die ihn besonders typisch für den Zeitgeist der *Transición* macht, ein Zeitgeist, in dem das politische Aufbrechen der Diktatur, die Krise der tradierten politischen Ordnung, einhergehend mit einer transgressiven Lust am Überschreiten bisher gültiger Tabus in Bezug auf die Thematisierung des sexuellen Habitus. Dieser Zeitgeist manifestierte sich deutlich etwa im Erfolg des Satiremagazins *El Papis*, das durch seinen skatologischen und pornografischen Witz viel zu einer Entthemung des Diskurses beitrug – man denke etwa an das legendäre Titelblatt, mit dem das Jahr 1976 als „año de la apertura“ gefeiert und dabei der Blick des Lesers voyeuristisch auf die geöffneten Schenkel einer nur leicht mit einem Body bekleideten Frau gelenkt wurde.⁶ Er zeigte sich ebenso daran, dass Formen einer zuvor als deviant gebrandmarkten und verfolgten Sexualität spektakulär in Szene gesetzt werden konnten, vom Ehebruch bis zur Zoophilie, die als Störung der franquistischen Familienordnung inszeniert wurden,⁷ bis hin zu Homosexualität oder der Transsexualität, die

¹ Die Wertung der Filme des *destape* als „sociológicamente reveladoras, taquilleramente rentables y cinematográficamente olvidables“ bringt die Sachlage wohl ziemlich gut auf den Punkt. Ich zitiere diese pointierte Aussage nach einer Besprechung des Films *Los años desnudos* im Programm *Días de cine*, die TVE 2 am 23.10.2008 ausstrahlte und in der Mediathek vorhält; <http://www.rtve.es/alcarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-anos-desnudos-clasificada-s/322739/>, min 2:39-2:49 (letzter Zugriff 15.12.2021).

² Filmisch etwa mit Produktionen wie *Torremolinos 73* (Pablo Berger, 2003), der an den beginnenden *destape* im Spätfranquismus erinnert, sowie *Los años desnudos* (Felix Sabroso, Dunia Ayaso 2008) mit direktem Bezug auf die S-Filme; seriöse Aufbereitungen des S-Film-Phänomens bieten z. B. Joan Bassa/Ramón Freixas: *Expediente S. Softcore, explotación, cine S.*, Barcelona 1996, oder der knappe Aufriss von Daniel Kowolsky: *Rated S: Softcore Pornography and the Spanish Transition to Democracy, 1977-82*, in: Antonio Lazaro-Reboll: *Spanish popular cinema*, Manchester u.a. 2004, S. 188-208.

³ Vgl. Paul Julian Smith: *Laws of Desire. Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990*, Oxford 1992, darin das Kapitel *Eloy de la Iglesia's Cinema of Transition*, S. 129-162.

⁴ Vgl. Stephen Tropiano: *Out of the Cinematic Closet. Homosexuality in the Films of Eloy de la Iglesia*, in: Marsha Kinder (Hg.): *Refiguring Spain*, Durham 1997, S. 157-177, Alejandro Melero Salvador: *New Sexual Politics in the Cinema of the Transition to Democracy. De la Iglesia's El diputado*, in: Steven Marsh (Hg.): *Gender and Spanish Cinema*, Oxford u.a. 2004, S. 87-102, Laureano Montero: *Le cinéma d'Eloy de la Iglesia, memoire filmique 'politiquement incorrecte' de la Transition*, in: *Hispanística XX 25* (2008), S. 441-451, Raúl López Romo: *Homosexualidad a la cartelera. Dos miradas heteróclitas de Eloy de la Iglesia sobre la transición*, in: Gonzalo Capellán de

Miguel/Julio Pérez Serrano (Hgg.): *Sociedad de masas, medios de comunicación y opinión pública*, Bd. 1, Logroño 2008, S. 355-370. Zur Situierung Eloy de la Iglesias im Kontext der filmischen Thematisierung von Homosexualität außerdem die Doktorarbeit von Alberto Berzosa Camacho: *La sexualidad como arma política. Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*, Universidad Autónoma de Madrid/Université de Reims Champagne-Ardenne 2012. <http://www.theses.fr/2012REIML013.pdf> (letzter Zugriff 15.12.2021).

⁵ Fernando Trueba: *Sexo y política, un cóctel que vende*, in: *El País* 27.01.1979, https://elpais.com/diario/1979/01/27/cultura/286239601_850215.html (letzter Zugriff 15.12.2021).

⁶ Vgl. das Cover zu *El Papis* 4. Jhg., 03.01.1976. Zur politisch-sozialen Funktion der Zeitschrift, auf die im September 1977 ein rechtsterroristischer Anschlag verübt wurde vgl. Marine Lopata: *El Papis (1973-1986). Una revista de humor políticamente comprometida durante la Transición democrática española*, in: Juan Antonio García Galindo/Pierre-Paul Gregorio (Hgg.): *Prensa, cultura y sociedad. Actas de la Jornada de estudios de PILAR (Colegio de España, París, 15-X-2011)*, Bordeaux 2012, S. 35-44, sowie María Iranzo Cabrera: *El Papis, Una revolució satírica que va copar la crítica humorística española de juliol de 1975 a març de 1976*, in: *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi* 30:1 (2013), S. 49-78.

⁷ Dazu Eloy de la Iglesias *La otra alcoba* von 1975 sowie *La criatura* von 1977, ein Projekt, das noch im Franquismus seinen Ursprung hatte. Ausführlichere Inhaltsdarstellungen und Analysen bietet die Arbeit von Carlos Alberto Gómez Méndez: *Eloy de la Iglesia. Cine y cambio político. Discursos del disenso del franquismo a la post-transición*. Dissertation Universidad Carlos III, 2015, <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/22294> (letzter Zugriff 15.12.2021).

nun als Formen legitimer Sexualität Darstellung fanden.⁸ So unbestritten es ist, dass Eloy de la Iglesias Filmschaffen sich während der *Transición* beständig an dieser Schnittstelle von Politik und Sexualität entlangbewegte, so selten ist es bisher in Kontakt gesetzt worden mit Filmen wesentlich besser beleumundeter Regisseure jener Zeit wie Manuel Gutiérrez Aragón oder Imanol Uribe, deren Werke inzwischen kanonischen Status genießen. Dass sich in der Transitionszeit diese Kontaktzonen aber tatsächlich ergaben und die Aushandlung der Spielräume sexueller Identität besondere politische Relevanz besaß, ist die These, die der Zusammenstellung meines filmischen Korpus unterliegt und die durch die folgende Analyse plausibilisiert werden soll.

2 Rechtsterrorismus im pervertierenden *Huis clos* der Familie: *Camada Negra* von Gutiérrez Aragón (1977)

Soweit ich sehe, bin ich der Erste, der versucht, *Camada Negra*, den 1977 mit einer Altersfreigabe ab 18 Jahren in die Kinos gekommenen Film von Manuel Gutiérrez Aragón, mit Eloy de la Iglesias Werk in Verbindung zu bringen. Anlass dafür bietet bereits das in beiden Fällen identische Casting des jugendlichen Protagonisten, der jeweils im Zentrum einer Liebesgeschichte steht, die zu einem tragischen Opfertod führt. Bei Gutiérrez Aragón heißt dieser Jugendliche, den der Schauspieler José Luis Alonso verkörpert, Tatín. Die Tragik der Figur besteht darin, wählen zu müssen zwischen der Liebe zu Rosa auf der einen Seite – eine Liebe, die über die rein sexuelle Beziehung hinausgeht, da Tatín mit der alleinerziehenden Frau und ihrem Töchterchen Rosita bewusst eine prototypische Familienkonstellation zu bilden versucht – und der faschistischen Brüderhorde auf der anderen Seite, welche für eine volle Mitgliedschaft die Erfüllung dreier Regeln verlangt: „Venganza“, „Secreto“ und „Sacrificio“, also Rache, Geheimhaltung und Opferung. Die Erfüllung dieses Regelwerks markiert eine Dynamik eskalierender Gewalt, der am Ende auch Tatíns Wunsch nach einem Leben mit Rosa zum Opfer fällt. Die erste gewalttätige Aktion, die die Gruppe begeht, ist noch auf Sachschäden beschränkt (eine Ausstellung moderner Kunst in der Buchhandlung Delfos wird zerstört und die Buchhandlung in Brand gesetzt). Schon die zweite Gewalttat, die versuchte Vergewaltigung der Buchhändlerin durch Tatín, mit der dieser einen in der ersten Aktion beschämten Kameraden ‚rächt‘, zielt jedoch direkt auf die Herabwürdigung des menschlichen Lebens. Schließlich kommt es zu einem ersten, allerdings nicht vorsätzlichen Homizid, als von der faschistischen Gruppe eine Versammlung von Linksintellektuellen in einem Restaurant gesprengt wird. Alle drei Gewaltszenen deuten bereits klar auf die abschließende

⁸ Zu diesen neuen sexuellen Identitäten auf der Leinwand vgl. insbesondere die Studie von Pietsie Feenstra: *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995). À corps perdu*, Paris 2006.

sakrifizielle Gewalt voraus, die der Film mit geradezu unerträglicher Eindringlichkeit inszeniert und die seinen Kulminationspunkt bildet: die Opferung Rosas. Damit ist die Trias der Gebote erfüllt, denn Tatín hatte nach seiner gewaltsamen Rache zuvor auch schon das zweite Gesetz befolgt, die Pflicht zur Geheimhaltung, als er sein Wissen nicht preisgibt, dass kein Außenstehender die geheimen Unterlagen im Versteck der Gruppe zerstört hat, sondern sein eigener Stiefbruder José.

Manuel Gutiérrez Aragón setzt auch in diesem Film die für ihn charakteristische Technik einer metaphorisch verdichteten Bildsprache ein und wählt einen Schauplatz – das stillgelegte Institut für Serologie, das der faschistischen Horde als Versteck dient –, der die mythisch-zeitentrückten Qualitäten eines märchenhaften Chronotopos zu besitzen scheint. Dennoch ist dieser Film gleichzeitig wesentlich direkter in der zeitgeschichtlichen Realität seiner Entstehungszeit verankert als die meisten anderen Filme im Werk des Regisseurs.⁹

Symptomatisch ist in dieser Hinsicht die Verwendung zeitgenössischen Dokumentarmaterials, das einen Aufzug von Falangisten zeigt und mit dessen Hilfe der Regisseur seiner fiktiven Geschichte eine eindeutige referentielle Verankerung in der sozialen Gegenwart des Publikums verleiht. Die Epoche der Transitionszeit war bekanntlich auch charakterisiert von einer seit den Repressionen des Franquismus in der unmittelbaren Nachkriegszeit nicht mehr gekannten Welle politischer Gewaltmorde.

Obwohl der Linksradikalismus der ETA rückblickend die stärkste mediale Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, wurden nicht wenige Gewalttaten auch von Seiten radikaler rechtsterroristischer Vereinigungen durchgeführt, die in der Presse der Zeit und in den Justizprozessen jedoch meist als „grupos incontrolados“ behandelt wurden und scheinbar autonom agierten. Unabhängig von der Frage, welche realgeschichtlichen Ereignisse den Regisseur dabei genau zum Aufgreifen des Themas bewogen haben,¹⁰ zeigen die Daten zur „blutigen Transition“, die Mariano Sánchez Soler in seiner ausführlichen Studie zu den Opfern politischer Gewalt dieser Zeit bereitstellt,¹¹ dass das Thema des Rechtsterrorismus im Jahr 1979 keineswegs ein marginales Problem darstellte. Dazu kommt die Tatsache,

⁹ Zur Einordnung des Films im Gesamtwerk des Regisseurs vgl. insbesondere die Monografien von Miguel Juan Payán/José Luis López: *Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid 1985, insb. S. 45-53, und Vicente Molina Foix: *Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid 2003, insb. S. 49-57. Den größeren mimetischen Realismus des Films weist der Regisseur selbst dem Anteil José Luis Boraus zu, der mit am Drehbuch gearbeitet hat. Vgl. Augusto M. Torres: *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid 1992, S. 69.

¹⁰ Vgl. dazu das Interview des Regisseurs mit Augusto M. Torres, *ibid.*, S. 68, wo er von der Erfahrung einer Sprengung einer linken Protestversammlung in der Madrider Kirche Santo Niño del Remedio durch rechtsradikale Schläger als dem entscheidenden Ausgangsergebnis zum Film berichtet.

¹¹ Mariano Sanchez Soler: *La Transición sangrienta, Una historia violenta del proceso democrático de España (1975-1983)*, Barcelona 2010.

dass der Film selbst bei den ersten Aufführungen zum Ziel rechter Anschläge wurde.¹² Die Logik dieses Terrors, der dem vigilantistischen Funktionstyp zuzuordnen ist, wird im Film durch ein zum Gleichnis verdichtetes Handlungsgeschehen erfolgreich symbolisch generalisiert, was dem Film deutlich über das Tagesgeschehen hinaus Relevanz gesichert hat, so dass er zu einem ‚Klassiker‘ der Transitionszeit avancieren konnte. Kennzeichnend für den vigilantistischen Terrorismus ist vor allem die Tatsache, dass er mit seinen Gewaltaktionen nicht darauf abzielt, staatliche Autorität zu untergraben, sondern im Gegenteil zu stärken, weil sie als gefährdet eingeschätzt wird.¹³ Diese ideologisch paradoxe soziale Funktion des Rechtsterrorismus als einer Ordnungsverteidigung durch Ordnungsverletzung verdeutlicht *Camada negra* durch einen Plot, der die Familienordnung ins Zentrum des Geschehens rückt. Ideologische Herrscherin über die männerbündische Gruppe, die aufgrund einiger voyeuristischer Kamerafixierungen auf entblößte Männeroberkörper latent homoerotisch erscheint, ist die Mutter des Hauses, die den sprechenden Namen „Blanca“ trägt (gespielt von María Luisa Ponte) und den Terror als ein Mittel zur Säuberung der mit dem Demokratisierungsprozess einhergehenden sozialen Unordnung rechtfertigt. Sie schwört die Gruppe auf die Einhaltung einer familiären Gegenordnung ein, in der die schon erwähnten drei fundamentalen Verhaltensnormen gelten sollen. Sie tritt dabei zugleich als fürsorgliche Ernährerin und strenge Erzieherin auf, eine Strenge, die gegenüber ihrem Sohn Tatán darin zum Ausdruck kommt, dass sie ihn zu zwingen versucht, die für ihn ekelregenden Kutteln zu essen. Diese dominante und potentiell kastrierend wirkende Mutterfigur findet sich im spanischen Kino der Transitionszeit häufiger. In der Gestalt der Saturna in José Luis Borau's *Furtivos* von 1975 besitzt Blanca unverkennbar eine direkte Vorläuferin.¹⁴ Die Forschung hat diese Mutterfigur wechselweise mit der von Bachofen in seiner anthropologischen Theorie des Matriarchats erläuterten demetrischen Frau in Verbindung gesetzt¹⁵ oder mit dem von Otto Rank und Carl Jung herausgearbeiteten

¹² Vgl. zu diesen Anschlägen den Bericht von Ángel S. Harguindey, *Camada negra, ante los ataques constantes de la sinrazón*, in: *El País* 05.10.1977, https://elpais.com/diario/1977/10/05/cultura/244854006_850215.html (letzter Zugriff 15.12. 2021).

¹³ Vgl. dazu die Kurzdefinition des vigilantistischen Funktionstypus durch Peter Waldmann in: Dieter Nohlen (Hg.): *Kleines Lexikon der Politik*, München 2001, S. 514-518, hier S. 515, rechte Spalte.

¹⁴ An diesem Film wirkte Gutiérrez Aragón in einer im Verhältnis zu *Camada negra* umgekehrten Arbeitsrolle beim Verfassen des Drehbuchs mit, inhaltliche und formale Bezugslinien zwischen beiden Filmen sind schon von daher naheliegend.

¹⁵ Vgl. dazu Marsha Kinder: *Blood Cinema. The reconstruction of national identity*, Berkeley/Los Angeles/London 1993, S. 204, die ihrerseits die Bachofensche Typologie dem bekannten Aufsatz zum Masochismus von Gilles Deleuze verdankt. Vgl. Gilles Deleuze: *Sacher-Masoch und der Masochismus*, in: Leopold von Sacher-Masoch: *Die Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze*, Frankfurt a. M. 1968, S. 163-281, hier S. 205.

psychischen Archetypus der „Großen Mutter“.¹⁶ Wesentlicher als die Rückführung der Figuration auf eine kulturelle Ausgangsquelle ist für das Verständnis der im Film entfalteten Familiendynamik jedoch die Ambivalenz von Blancas Position als Gründerin zweier unterschiedlicher Genealogien, die sich im Inneren des Hauses vereinen, aber bis zum Ende in einem Rivalitätsverhältnis zueinander stehen. Ihr ältester Sohn Juan ist nämlich Spross ihrer ersten Ehe mit einem Mann, dem sie einen regelrechten Totenkult widmet und der dem Sohn – wie das entsprechende Foto beweist – absolut gleicht (Abb. 1).

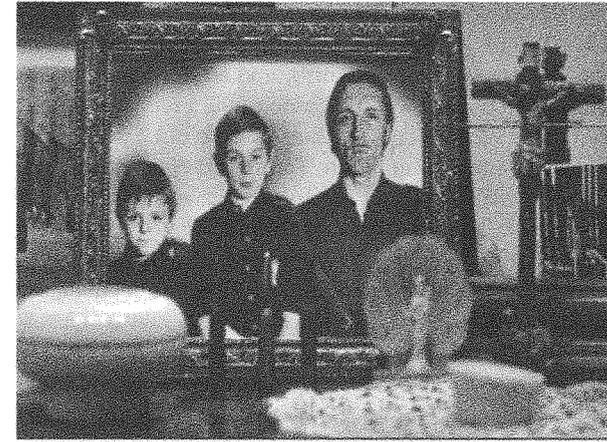


Abb. 1: Familienbande. Filmstill aus *Camada negra*, 00:06:05

Die Tatsache, dass das Abbild des Verstorbenen direkt neben anderen religiösen Devotionalien (einer kleinen Statue der Madonna mit dem Kinde sowie einem Kreuzifix) positioniert ist, belegt die sakrale Aura, mit der hier das persönliche Familiengedenken sinnstiftend zur Religion überhöht wird. Ihr eigenes ideologisches Ordnungskonstrukt ist durch diese Ahnenreihe als ein Projekt gekennzeichnet, das weniger eine Fortsetzung des Franquismus darstellt als vielmehr eine Rückkehr zu faschistischen Idealen, denen der nach dem Krieg etablierte Neue Staat Francos dann nur bedingt entsprach, weil er weniger ideologisch ausgerichtet war als die Falange, sondern viel stärker machtpragmatisch agierte.¹⁷ Zentral in diesem Ordnungsdenken ist die militante Abwehr von Fremdkultur, wobei die in der

¹⁶ In diese Richtung argumentiert Vicente Molina Foix: *Manuel Gutiérrez Aragón*, a.a.O., S. 46. Der Regisseur selbst setzt seine Muttergestalt mit der ägyptischen Göttin Isis in Bezug: Torres, *Conversaciones*, a.a.O., S. 70.

¹⁷ Verstärkt wird die Assoziation von Blancas Reinheitsideologie mit dem Faschismus auch durch den Architekturstil des Hauses, der deutlich dem neoklassischen Stilmodell des italienischen Faschismus entspricht. Vgl. dazu Torres: *Conversaciones*, a.a.O., S. 73, wo die Legende, das tatsächliche Bauwerk sei von Mussolini für Clara Petacci in Auftrag gegeben worden, allerdings dementiert wird.

falangistischen Rhetorik dominante Abwehr des äußeren Feindes des Kommunismus nun zu einer Abwehr der zeitgenössischen Gesellschaft *tout court* geworden ist. Deshalb ist die Gruppe, die im Namen der geopfert Falange in einem großen Landhaus operiert und auf unbedingte Geheimhaltung setzt, vom Regisseur auch in ein Gebäude versetzt worden, das als ehemaliges „Nationalinstitut für Serologie“ ausgewiesen wird, also als ein Ort der Wissenschaft, die sich der Bekämpfung der Antikörper und der Aufrechterhaltung des Immunsystems widmet. Die so zugleich metonymisch wie auch metaphorisch hergestellte Verbindung zwischen der chirurgischen Reinigungslogik des frühen spanischen Faschismus und dem neuen vigilantistischen Rechtsterrorismus wird aber durch die zweite genealogische Linie im Hause Blancas verwirrt und in Unordnung gebracht. Neben den beiden leiblichen Söhnen des ersten Mannes, José und Ramiro, und an der Seite der anderen Aktivisten der Gruppe, die sich als Chor erfolgreich eine gesellschaftliche Oberflächentarnung zu verschaffen weiß, leben im Haus ja auch noch der zweite Mann Blancas sowie deren gemeinsamer Sohn, Tatín. Tatín verkörpert also gleich zweifach die Möglichkeit einer Fortführung der alternativen zweiten Familiengenealogie, als Sohn seines Vaters, dessen libidinöse Avancen von Blanca in einigen Szenen handfest abgewehrt werden, sowie als mögliches zukünftiges Familienoberhaupt einer mit Rosa zu bildenden Kleinfamilie. Rosa ist dabei schon durch ihre Namenssymbolik als nuanciertere und mit mehr Zärtlichkeit ausgestattete weibliche Alternative zu dem gewaltförmigen Reinheitsdenken der ‚weißen‘ Mutter gekennzeichnet.¹⁸ Im Hause selbst wird die Reinheitsideologie Blancas einerseits akustisch verklärt und gleichsam geheiligt, wenn ausgerechnet das sterile Ambiente eines vormaligen OP-Saals als Proberaum für die frommen Choräle des Männerchors fungiert (Abb. 2). Dieser ‚sakralisierte‘ Raum reinigender Gewalt wird andererseits auch ins Lächerliche gezogen, wenn die Kamera den Nebenraum fokussiert, in dem die Männer, die als Chor als eine disziplinierte Körperschaft auftreten, beim Umziehen eine Unordnung hinterlassen haben, die eher für Jugendliche in der Pubertät typisch ist und die das Eingreifen der Übermutter Blanca notwendig macht. Dass dabei eine bunt angemalte Pferdeatrappe, die etwas funktionslos im Raum steht, das Blickfeld bestimmt, bringt die filmische Verhandlung männerbündischer Gewalt in die Nähe des Surrealismus und lässt die pseudosakrale Auratisierung viriler Potenz endgültig ins Karnevaleske kippen (Abb. 3).

¹⁸ Zu dieser Kontrastierung der Frauenfiguren gehört auch, dass Rosa Tatín Zärtlichkeit und Einfühlbarkeit als neue Verhaltensnormen und Voraussetzung erfüllter Sexualität beibringt: „Si me haces daño me voy. Joder. Las cosas hay que hacerlas de otra manera, con suavidad. Ves. Toca.“ / „Wenn Du mir weh tust, gehe ich. Verdammte. Man muss die Sachen anders machen, sanft. Schau, so. Fass an.“ (*Camada negra*, 00:50:20-00:50:29). Diese und alle weiteren Übersetzungen stammen vom Verfasser des Beitrags.

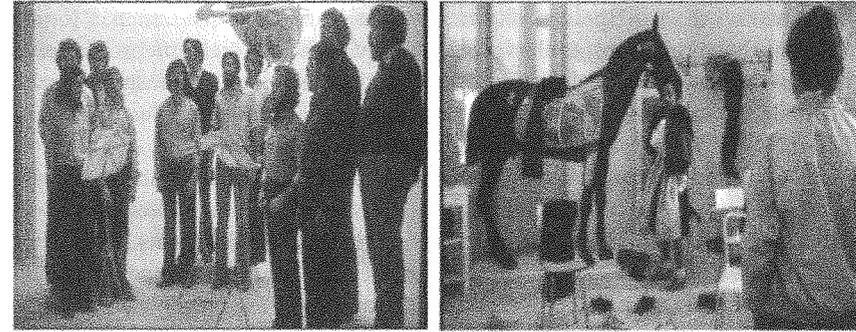


Abb. 3 u. 4: Vigilantistischer Terror zwischen chirurgischem Reinheitswahn und Karneval. Filmstills aus *Camada negra*, 00:06:30 und 00:43:58

Die gewaltsam zur Vergangenheit zurückorientierte, involutive Ordnung des Hauses wird dann endgültig und noch vor der abschließenden Opferungstat, in der Tatíns sexuelle Begegnung mit Rosa umschlägt in einen Tötungsakt, als karnevaleske Inversion ausgestellt, wenn José die klandestinen Materialien der Gruppe vernichtet und es dabei zum allgemeinen Aufruhr unter den Tieren kommt. José ist zu diesem paradoxen Akt der schützenden Selbstschädigung gezwungen, um seine eigene Doppelrolle zu verbergen, denn er fungiert ganz offenbar nicht nur organisatorisch als Bandenchef der Gruppe, sondern steht gleichzeitig auch als Polizeispitzel im Dienst des spanischen Staates, den die Gruppe eigentlich im Namen einer Rückkehr zu einer besseren und älteren Ordnung durch Destabilisierung zu bekämpfen versucht. Tatín wird in diesem Moment zur tragischen Figur, die sich zu entscheiden hat zwischen dem Befolgen des mütterlichen Befehls, den Namen des ‚Verräters‘ preiszugeben, und dem von ihr zuvor als fundamentales Gruppengesetz verkündeten Zwang zur Geheimhaltung, der nun seinem Stiefbruder José zugutekommt. In diesem Dilemma wählt der Jugendliche die Geheimhaltung, doch ist ab diesem Zeitpunkt in der Logik der Filmhandlung klar, dass die vermeintliche komplette Abschottung des ‚schwarzen Rudels‘ gegenüber der sozialen Außenwelt bloßer Schein ist. Ein Schein, den José aus strategischen Gründen aufrechterhält, um seine Mutter und den Rest der Gruppe für die eigenen Ziele instrumentalisieren zu können.

Mit dem Opfer des eigenen heterosexuellen Begehrens zugunsten der Gruppenordnung vollzieht Tatín dann den logischen letzten Schritt in der Gewaltdynamik und schließt sich dem ideologischen Phantasma Blancas an. Den blutigen Leichnam der jungen Frau begräbt er, um damit nach eigener Aussage den Boden zu ‚düngen‘, in den er anschließend einen der Bäume pflanzt, mit der die Gruppe Spanien wiederaufstehen will. So wie hinter der titelgebenden naturalisierenden Metapher von der Gruppe als Wolfsrudel ein gewalthaltiges Zuchtprogramm zum Vorschein kommt, wenn Bilder von kupierten Hundewelpen gezeigt werden, so wird auch die zweite ideologische Naturmetapher im Diskurs

der Faschisten – die von Spanien als einem weiten Wald („bosque inmenso“) – als ein Zerstörungsprogramm entlarvt. Der Wald erweist sich nicht als eine zurückgewonnene ursprüngliche Ordnung, sondern als eine phantasmagorische Ersatznatur, der die tatsächliche erste Natur des Menschen, zu der auch sein sexuelles Begehren gehört, bedenkenlos geopfert wird.

Die in *Camada negra* inszenierte ideologische Familie des Faschismus, die sich im *Huis clos* des nach außen hin abgeschlossenen Hauses tummelt, wird so als eine monströse Perversion kenntlich gemacht. Gutiérrez Aragóns Film greift damit ein Szenarium wieder auf, das García Lorca mit seinem Drama *La Casa de Bernarda Alba* noch in den Zeiten der Republik in emblematischer Weise in Szene gesetzt hatte. Er kehrt zu diesem Topos der Familie als repressiv abgeschottetem *Huis clos* zurück, aber leistet dabei doch eine historisch bedingte Verschiebung. Denn wo das Drama der geschlossenen Familiengesellschaft bei Lorca auf eine Repression vorauswies, die geschichtlich mit dem Franquismus erst noch kommen sollte,¹⁹ versucht Gutiérrez Aragón in seinem filmischen Gleichnis die rückwärtsgerichteten ideologischen Reinheits- und Ursprungsphantasmen zu demaskieren, die der zeitgenössische Rechtsterrorismus hinter verschlossenen Türen kultivierte und am liebsten im Verborgenen gehalten hätte.

3 Die Transition als *coming out* mit Hindernissen: Sexualität und Politik in Eloy de la Iglesias *El diputado* (1978)

Manuel Gutiérrez Aragóns Film war in seiner politischen Grundmotivation sicherlich progressiv und kritisch ausgerichtet, auch wenn er nicht mit der didaktischen Klarheit arbeitet, die sich offenbar manche Vertreter der zeitgenössischen Linken gewünscht hätten.²⁰ In Sachen Geschlechterkonstellationen bleibt der Film allerdings recht konservativ, denn zum pervertiert-hypervirilen, latent homoerotischen und gerade deshalb auch manifest homophoben Ambiente der *camada* kennt er als Gegenbild lediglich das häusliche Idyll der Kleinfamilie mit Vater, Mutter und

¹⁹ In diesem Sinne sprach Hans-Jörg Neuschäfer von einem „Bernarda Alba-Syndrom“; vgl. ders.: *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*, Stuttgart 1991, S. 31ff.

²⁰ Zumindest schätzte der Regisseur so die Rezeption seines Films durch die „izquierda militante“ ein: „A la izquierda española tampoco le gustó mucho. No era obvia y, evidentemente, la izquierda militante va al cine no a conocer nada, no a aprender nada, sino a asegurarse en sus supuestos políticos e ideológicos, a reafirmarse en sus ideas. En *Camada negra* no se reafirmaba en nada, sino que le resultaba muy incómoda“ / „Der spanischen Linken gefiel er auch nicht besonders. Er war nicht eindeutig, und die militante Linke geht selbstverständlich nicht ins Kino, um etwas zu erfahren oder zu lernen, sondern um sich ihrer politischen und ideologischen Voraussetzungen zu versichern, um sich in ihren Ideen zu bestätigen. *Camada negra* diente ihr nicht zur Bestätigung, sondern war ihr unangenehm.“ Torres, *Conversaciones*, a.a.O., S. 72.

Kind. Hinsichtlich der Darstellung der traditionellen Geschlechterordnung erscheint Eloy de la Iglesias Film im Vergleich deutlich gewagter, mit seiner offenen Darstellung von Homosexualität und der Inszenierung einer amourösen Dreierbeziehung, in der homo- und heterosexuelles Begehren für einen utopischen Moment harmonisch koexistieren und in einer Synthese aufgehoben scheinen. Dieser Moment ist nicht nur inhaltlich und formal, durch den Einsatz einer ungewöhnlichen Kamerastellung, im Film hervorgehoben: Die Kamera filmt die in Seitenlage auf dem Boden liegenden Schauspieler so, dass sie aus einer Perspektive über den Köpfen betrachtet werden (vgl. Abb. 4). Dass es sich um eine Schlüsselsequenz des Films handelt, wird aber auch jenseits der filmischen Diegese deutlich in der Gestaltung des Filmplakats, auf dem dieses Bild des küssend vereinigten Trios aufgegriffen und auf der Sonnenbrille des Protagonisten in beiden Gläsern gleich doppelt gespiegelt wird (vgl. Abb. 5).

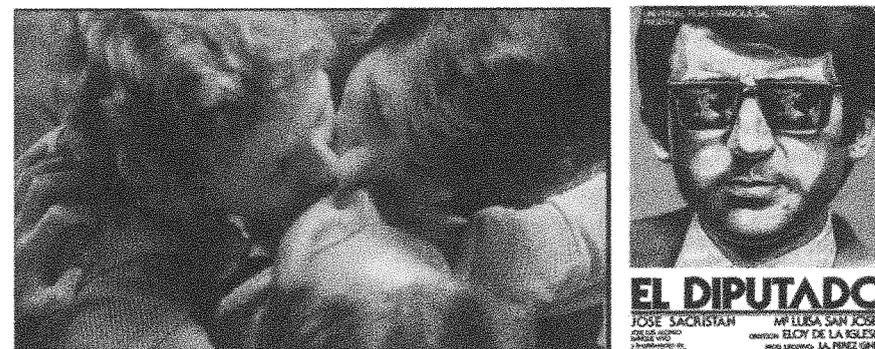


Abb. 4 und 5: Die Inszenierung der Freiheit sexuellen Begehrens als Utopie im Film (Filmstill, 01:25:18) und auf dem Filmplakat von *El diputado*

Protagonist des Films ist Roberto Orbea, Abgeordneter einer fiktiven linken Partei, die allerdings in deutlicher Analogie zur tatsächlichen Geschichte des PCE gezeichnet ist und wie das reale historische Modell auch erst nach dem Tod Francos legalisiert wurde. Roberto Orbea soll nach seiner Wahl ins Parlament nun auch zum Generalsekretär seiner Partei gewählt werden. Ausgehend von dieser Gegenwartssituation, in der sich der Protagonist als Teil der Macht („parte del poder“) fühlt,²¹ führt uns der Film zunächst in Rückblenden in seine Vergangenheit, die durch doppelte Klandestinität gekennzeichnet ist: Neben seinem politischen Enga-

²¹ „Soy un político legal, un parlamentario elegido democráticamente, un representante de la voluntad popular, y aunque esté en la oposición, de alguna manera también soy parte del poder“ / „Ich bin rechtmäßiger Politiker, ein demokratisch gewählter Parlamentarier, ein Repräsentant des Volkswillens, und auch wenn ich als solcher in der Opposition bin, bin ich in gewisser Weise auch Teil der Macht.“ *El diputado*, 00:02:47-00:02:56.

gement als Strafverteidiger für ETA-Terroristen und Sympathisanten bzw. Mitglieder kommunistischer Gruppen, das ihn in den Untergrund zwingt, kann Roberto auch seine homosexuelle Neigung nur heimlich ausleben, nach ersten flüchtigen Kontakten zum ersten Mal im Gefängnis mit dem jungen Nes. Politisches Engagement und sexuelle Orientierung finden also zunächst gleichermaßen *in the closet* statt, im Verborgenen bzw. direkt „en un ambiente sórdido, marginal“ wie dem Gefängnis²² oder als flüchtige Begegnungen auf der Basis von Prostitution. Doch während mit der Demokratisierung die politische Aktivität Robertos nun legal geworden ist, muss seine Homosexualität weiterhin im Verborgenen bleiben, auch nachdem sich durch die Begegnung mit Juanito (erneut von José Luis Alonso verkörpert) nun zum ersten Mal die Möglichkeit einer tiefgreifenden homosexuellen Liebesbeziehung zu eröffnen scheint, die sich nicht auf reine Bedürfnisbefriedigung reduziert.²³ Dieser Beziehung will auch Robertos Frau Carmen nicht im Wege stehen. Carmen ist zwar bereit, die Homosexualität ihres Mannes zu akzeptieren, sie will jedoch nicht, dass diese öffentlich als solche wahrgenommen werden kann, weil sie fürchten muss, dass damit auch die politische Karriere ihres Mannes beendet wäre. Eine sicherlich nicht unbegründete Furcht, wenn man sich vergegenwärtigt, dass zum Zeitpunkt des Erscheinens des Films die franquistische Gesetzgebung, die Homosexualität in allen Spielarten unter Strafe stellte (*Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social*), noch ohne Modifikationen gültig war. Carmen lässt sich daher auf eine *Ménage à trois* vor allem deshalb ein, um den Schein der Normalität zu wahren und trotzdem ihrem Mann (und in geringerem Maße auch sich selbst) die individuelle Erfüllung des Begehrens zu ermöglichen. Das gemischtgeschlechtliche Freundschaftstrio, das bereits im vorangegangenen Film, *Los placeres ocultos* (1977), zu finden war und dort vor allem dazu diente, zu einer sozialen Normalität des homosexuellen Protagonisten beizutragen, kehrt in diesem Film also wieder, allerdings in entsublimierter Form. Auch hier bleibt die liberale Ersatzgesellschaft, die homosexuelles Begehren akzeptiert bzw. integriert, ein flüchtiges utopisches Konstrukt, das unter dem Druck der sozialen Normen und Zwänge zerbricht. Denn Juanito ist von einer rechten politischen Gruppe engagiert worden, die mit dem erzwungenen ‚Outing‘ Robertos dessen Karriere beenden will. Als Juanito, für den die Beziehung auch emotional tiefgreifender geworden ist als ursprünglich

²² So Robertos eigene Aussage während seiner Erklärung, mit der er Carmen nach dem Gefängnisaufenthalt die Rückkehr zur Homosexualität, die er nach seiner Heirat mit Carmen zu überwinden geglaubt hatte, erläutert (*El diputado*, 00:17:18).

²³ Die längere Darstellung homosexueller Akte, die Eloy de la Iglesias zuvor in einer langen Szene ungewöhnlich tabulos und direkt inszeniert (*El diputado*, 00:23:57-00:24:42), dient vor allem der Kontrastierung, denn das ‚schmuddelige‘ Ambiente, in dem ‚käufliche Liebe‘ betrieben wird („amores de cartera que no son la solución“ heißt es explizit im begleitenden Liedtext) bildet eine klar negative Vergleichsfolie zur romantisch-zärtlichen Liebesgeschichte zwischen Roberto und Juanito, die sich anschließend entfaltet.

geplant, sich dieser politischen Instrumentalisierung zu entziehen versucht und seinen älteren Geliebten vor der Gruppe warnen will, wird er brutal getötet.

Erneut verlangt die Logik des Rechtsterrorismus also ein Opfer, aber an die Stelle der unschuldigen Frau bei Gutiérrez Aragón ist in Eloy de la Iglesias Film der Junge getreten. Die wahre Liebesromanze, mit der sich das Publikum empathisch identifizieren soll, ist nicht mehr hetero-, sondern homosexuell ausgerichtet. Roberto, der sich als Vorsitzender eines Parlamentsausschusses zur Bekämpfung von Terrorismus auch entschieden vom ETA-Terror distanziert, der nach Franco seine politische Legitimität verloren habe, ist so erneut vom Terror eingeholt worden. Aber er ist offensichtlich nicht bereit, sich diesem Terror zu beugen. Am Ende scheint er entschlossen zu einem öffentlichen *coming out* vor der Partei, was allerdings im Film nur suggeriert wird und gut vorstellbar, in der Diegese aber nicht direkt ausgeführt ist und deshalb zweifelhaft bleibt.²⁴ Erst aus den sozialen Folgen eines solchen *coming out* würde sich aber eine eindeutige politische Konsequenz aus der in *El diputado* betriebenen systematischen Parallelisierung von politischem Demokratisierungsprozess und der Ent-Heimlichung der Homosexualität ergeben. Der Regisseur wählt stattdessen wie schon in seinem vorangegangenen Film, *Los placeres ocultos*, bewusst ein offenes Ende.²⁵ Das ist insofern konsequent, als ein Ende des politischen Demokratisierungsprozesses, den er hier mit der zunehmend direkten Thematisierung und Veröffentlichung von Homosexualität verbindet, ja noch längst nicht absehbar war.

²⁴ In diesem Punkt stimme ich nicht mit Ryan Prout überein, der von einem faktisch vollzogenen *Coming-out* ausgeht: „Although Confessions of a Congressman ends with a level of ambiguity about the details of how Orbea will organise his outing as the older gay lover of a dead ‚golfillo de barrio‘, it remains relatively clear that the event will become news and will enter the public domain“ (*El Diputado. Confessions of a Congressman*, in: Alberto Mira (Hg.): *The Cinema of Spain and Portugal*, London/New York 2005, S. 159-168, hier S. 162). Tatsächlich ist am Anfang des Films die ausdrückliche Intention des Protagonisten, sich vor der Partei zu bekennen, unmissverständlich ausgedrückt, allerdings steht am Ende nicht wirklich fest, ob Roberto tatsächlich den Mut zu diesem Akt des freiwilligen Outings findet. Die Bedeutung der Tränen, die auf seinem Gesicht in Nahaufnahme gezeigt werden, bleibt ambivalent. Sie sind ein Zeichen von innerer Bewegtheit, das sowohl auf die Umsetzung als auch auf die Absage vom ursprünglichen Vorhaben deuten könnte. Ausgespart und damit logisch unklar bleiben in der Filmdiegese also nicht nur die Details der Ausführung des intendierten *Coming-out*, sondern dessen Realisierung im Ganzen.

²⁵ Im Falle von *Placeres ocultos* liegt die Ambivalenz im Einfrieren der Filmhandlung beim Blick des Protagonisten durch den Türspäher, so dass unklar bleibt, von wem er am Ende Besuch erhält. Handlungslogisch ergeben sich zwei diametral entgegengesetzte mögliche Enden: die Möglichkeit einer Rückkehr des Protagonisten Eduardo zum alten Lebensstil und der geldbasierten Beziehung zu jugendlichen Prostituierten oder aber die überraschende Rückkehr seines Geliebten, Miguel, obgleich dieser zuvor offen mit Eduardo gebrochen und dabei auch dessen Homosexualität öffentlich gemacht hat.

Die unmittelbaren Reaktionen der Kritik auf den Film fielen dagegen wenig ambivalent aus. Ungeachtet des politischen Spektrums, dem sie sich zuordnen lassen, waren sie in überraschender Einmütigkeit negativ, bisweilen auch mit offen homophoben Untertönen. Im Rückblick mutet es schon ein wenig merkwürdig an, wenn etwa Fernando Trueba, der wenig später die Erfolgsgattung der neuen „comedia madrileña“ mit begründen sollte, als Kritiker von *El País* den Vergleich der Filme aus der „etapa libre“ Eloy de la Iglesia zu den üblichen softpornografischen Produkten des *destape* nur deshalb einsetzt, um dem Regisseur vorzuwerfen, aus lauter Lust an der Provokation die basalen Bedürfnisse nicht zu befriedigen, die der Zuschauer in der Dunkelheit des Kinos suche, nämlich Unterhaltung und Emotion.²⁶ Diese Wertung hat sich nicht bestätigt und es ist in der Rezeptionsgeschichte anders gekommen: Gerade die narrative Verschränkung von sexuellem und politischem Freiheitsbegehren (vom „*destape tanto sexual como político*“ spricht Trueba), die der baskische Regisseur in seinen Filmen der Transitionsphase vorantrieb und die in *El diputado* ihren Kulminationspunkt fand, ist in der kulturellen Erinnerung geblieben, während der auf rein voyeuristische Bedürfnisbefriedigung zielende Mainstream des *destape*-Films inzwischen vergessen ist.

Mit der Offenheit bezüglich des Rechts auf sexuelle Selbstbestimmung war es in der Realität um 1979 in Spanien der Transitionszeit jedenfalls noch nicht weit her und die Möglichkeit, dass das öffentliche *coming out* eines Politikers nicht mit ‚logischer‘ Konsequenz das Ende seiner Karriere bedeuten muss, blieb auch für die gesellschaftlichen Akteure aus dem linken politischen Spektrum lange Zeit nicht vorstellbar. Insofern bleibt Eloy de la Iglesia angedeutetes *Coming-out*-Szenarium, das in jedem Fall den politischen Machtverlust des Protagonisten voraussetzt, im Rahmen der zeitgenössischen Realität, die nur probeweise utopisch überschritten wird. Was in der Phase der Transition schon denkbar war, musste seiner Erfüllung in der politischen Realität der real verwirklichten Demokratie noch länger harren.²⁷ Insofern ist es bezeichnend, dass ein anderer baskischer Regisseur das von Eloy de la Iglesia eröffnete Szenarium genau zu dem

²⁶ „Tras su machacona intención de chocar, desagradar y agredir al espectador, ¿no late una completa impotencia para proporcionarle cualquiera de los muchos placeres – diversión, emoción, etcétera – que éste busca en la sala oscura?“ / „Pocht hinter seiner stumpfsinnigen Intention den Zuschauer zu schockieren, abzustoßen und anzugreifen nicht die völlige Unfähigkeit, ihm eine der vielen Freuden – Unterhaltung, Emotionen usw. – zu verschaffen, die er im dunklen Saal sucht?“; Fernando Trueba: *El cine de Eloy de la Iglesia*, in: *El País* 01.06.1979, https://elpais.com/diario/1979/06/01/cultura/297036006_850215.html (letzter Zugriff 15.12.2021). Durch die Wortwahl ist im Spanischen die homophobe Implikation dieses Vorwurfs kreativer Impotenz („impotencia“) kaum zu überhören.

²⁷ Ryan Prout: *El Diputado. Confessions of a Congressman*, a.a.O., S. 163f., weist in seinem Beitrag aus dem Jahr 2005 zu Recht darauf hin, dass von einer gesellschaftlichen Akzeptanz der Homosexualität von Politikern auch zu diesem Zeitpunkt in Spanien immer noch nicht die Rede sein konnte.

Zeitpunkt wieder aufgriff und eine pessimistische Antwort darauf fand, als die spanische Demokratie sich durch die Parlamentswahlen von 1982, die dem PSOE unter Felipe González die absolute Mehrheit brachten, endlich konsolidiert hatte.

4 Zurück ins *Huis clos*: *La muerte de Mikel* (1983) von Imanol Uribe

Die Verbindung zwischen *Camada negra* und *El diputado* ergibt sich, wie gezeigt, neben dem Casting des jugendlichen Protagonisten vor allem aus der in beiden Fällen vorliegenden Thematisierung des Rechtsterrorismus und seiner Opfer. Der nun in einem nächsten Schritt zu leistende Vergleich zwischen *El diputado* und Imanol Uribes vier Jahre später erschienenem Film *La muerte de Mikel* liegt aufgrund der thematischen Ähnlichkeiten beider Werke noch näher und so kann es nicht verwundern, dass in der Forschung auch schon Vergleiche vorgenommen wurden.²⁸

Uribe war zu diesem Zeitpunkt bereits dafür bekannt, in seinen Filmen den Linksterrorismus der ETA und seine ideologischen Anliegen mit vergleichsweise großer Sympathie dargestellt zu haben. Zusammen mit *El Proceso de Burgos* aus dem Jahr 1979 und *La Fuga de Segovia* von 1981 wird *La Muerte de Mikel* deshalb gerne als Teil einer Trilogie („trilogía de la realidad vasca“) verhandelt.²⁹ Zu einem doch sehr ähnlichen Plot rund um einen Protagonisten, in dessen Lebenslauf sich politisches Engagement und homosexuelle Orientierung überschneiden, gelangt Uribe also von einer sehr verschiedenen Ausgangsposition aus: Während Eloy de la Iglesia Hauptanliegen eine Kritik der tradierten franquistischen Sexu-

²⁸ So beispielsweise von Marvin D’Lugo, der davon spricht, dass Uribe das Material des frühen baskischen Films von Eloy de la Iglesia neu durcharbeite, dabei aber zu einer kritischen Infragestellung regionaler Identität gelange (*Re-Imagining the Community. Imanol Uribe’s La muerte de Mikel (1983) and the Cinema of Transition*, in: Peter W. Evans (Hg.): *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*, New York 1999, S. 194-209). Nicht das baskische Setting, sondern die Darstellung der Homosexualität motiviert dagegen die Einordnung der beiden Filme unter der Rubrik des homosexuellen Körpers bei Pietsie Feenstra: *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol*, a.a.O., S. 149-178, sowie den direkten Vergleich im Rahmen des Aufsatzes von Alberto Mira: *El significante inexistente. Cinco calas en la representación de la homosexualidad en el cine español*, in: *Archivos de la Filmoteca* 54 (2006), S. 70-94, insb. S. 88. In jedem Fall ist es nicht nötig, auf Filme außerhalb Spaniens wie *The Crying Game* (Neil Jordan, 1992) oder *The Kiss of the Spiderwoman* (Héctor Babenco, 1985) zu rekurren, um Vergleiche für eine Kombination von „revolutionary politics with homosexuality“ zu finden, wie es Jo Evans in seiner Analyse des Films von Imanol Uribe unternimmt: *Imanol Uribe’s La muerte de Mikel. Policing the Gaze/Mind the Gap*, in: *Bulletin of Hispanic Studies* LXXVI (1999), S. 101-109, hier S. 101.

²⁹ Zur Bedeutung von Uribes Trilogie innerhalb der Geschichte der filmischen Thematisierungen ETAs vgl. insbesondere Luis Miguel Carmona: *El Terrorismo y ETA en el cine*, Madrid 2004, S. 92-104.

almoral und das Eintreten für die individuelle Freiheit sexueller Lebensführung darstellte und die Thematisierung des politischen Terrors (von rechts) mit *El diputado* innerhalb dieses kontinuierlichen Interesses als neues Thema hinzukam, näherte sich Imanol Uribe umgekehrt dem Thema der Homosexualität neu an, ausgehend von seinem Hauptinteresse, der filmischen Verarbeitung des im Baskenland besonders ausgeprägten Terrorismus.

Auch *La muerte de Mikel* inszeniert die diegetisch dargestellte Lebensgeschichte des Politikers, der sich für eine linksorientierte baskisch-nationalistische Partei engagiert, als eine große Rückblende, wobei das zentrale, einschneidende Moment nun nicht mehr das mögliche öffentliche Bekenntnis zur Homosexualität ist, das sich mit dem ebenso möglichen politischen Aufstieg zum Generalsekretär überschneidet und überkreuzt, sondern der Tod. Das letale Ende des Protagonisten kann als eine durch repressiven Zwang verordnete Rückkehr in die tradierte Familienordnung interpretiert werden. Obgleich der Film das konkrete Geschehen, das zum Tod Mikels führt, als diegetische Leerstelle offenlässt, machen die Darstellung des Konflikts zwischen Mikel und seiner Mutter, die seine Entscheidung zu einer offen homosexuellen Lebensführung nicht zu akzeptieren bereit ist, und die Inszenierung des Endes deutlich, dass sich mit Mikels Tod der Wille der Mutter erfüllt hat und dass er erst *post mortem* wieder ein nützliches Mitglied der Partei geworden ist. Unabhängig davon, ob es sich um Mord oder um Selbstmord aus Verzweiflung über die entstandene soziale Isolation gehandelt haben mag, exponiert der Film eine Strukturhomologie, die sich hier zwischen einer vermeintlich progressiv orientierten Parteipolitik und einer konservativen Geschlechterordnung hinsichtlich des Drangs nach sexueller Selbstbestimmung des Individuums ergibt. Hatten die Parteifreunde auf das Bekanntwerden der ‚Andersartigkeit‘ Mikels, der sich nach anfänglichem Zögern schließlich zu seiner Beziehung zu Fama, dem homosexuellen Transvestiten (Fernando Telechea), bekennt, zunächst mit seinem Ausschluss aus der Wahlliste reagiert, ist Mikel nun, da er mit dem Tod gleichsam ins absolute soziale *closet* verdammt ist, wieder in die Logik des linksrevolutionären nationalistischen Widerstands integrierbar.

Der Sarg fungiert damit quasi als ultimativer Kleiderschrank, aus dem es keinen Ausgang mehr geben wird, Mikels Wille zum *coming out* ist durch den konstanten sozialen Druck erfolgreich gebrochen worden. Auch Uribe kehrt also zu der von Lorca vorgeprägten repressiven, freiheitsberaubenden Ordnung der Familie zurück und schafft mit seiner Mutterfigur Doña Luisa (gespielt von Montserrat Salvador) ein Pendant zu Bernarda Alba. Allerdings ist diese Mutterinstanz durch die Strukturhomologie mit dem Agieren einer konkreten Partei nun zu einer direkten Allegorie der politischen Situation der *Transición* geworden. In dieser Geschichte steckt also ein gutes Stück *desencanto* und Enttäuschung hinsichtlich der Potentiale des gesellschaftlichen Wandels, denn aus dem Widerstand der ETA gegen eine spätfranquistische Staatsordnung, dem Uribe in seinem Dokumentarfilm zum Auftakt seiner baskischen Trilogie noch mit klarer Sympathie begegnete, hat sich nun ein resignatives Bild der herrschenden sozialen Kräfte er-

geben. Bürgerlicher Konservatismus, wie ihn Mikels Mutter repräsentiert, und radikale nationalistische Linke unterscheiden sich in ihren sozialen Haltungen kaum und begrenzen gemeinsam den Freiheitsanspruch des Individuums drastisch. Dass diese veränderte politische Diagnostik mit einer deutlichen Veränderung in der Darstellung von Homosexualität einhergeht, dürfte allerdings andere Gründe haben, denn wie erwähnt nähert sich Uribe diesem Thema eher von außen und setzt es als Instrument für ein Melodram ein, das vorrangig politisch wirksam sein soll. Im Vergleich zu Eloy de la Iglesias direkter Darstellung homosexueller Liebe, die ein Tabu seiner Zeit bricht, ist Uribes Thematisierung der Sexualität metaphorischer und damit indirekter. Filmästhetisch ist auch bei ihm – ähnlich wie die Inszenierung des erotischen Dreierpakts bei de la Iglesia – eine Sequenz besonders hervorgehoben, nämlich der Umschlag einer intimen sexuellen Begegnung zwischen Mikel und seiner Frau in Gewalt, wobei die auslösende Gewalttat des Mannes, die unter der Decke stattfindet, nur durch die dargestellte Reaktion seines Opfers für den Zuschauer ersichtlich wird.

Durch Einsatz von *Slow Motion* ist diese Szene deutlich aus dem Rest der Diegese herausgehoben und wird als eine Metapher der in Gewalt ausschlagenden aggressiven Verdrängung der homosexuellen Neigung des Protagonisten verstehbar.³⁰ Dieses deviant-aggressive Sexualverhalten Mikels seiner Frau gegenüber ist der Handlungslogik des Films zufolge zwar als eine Reaktion auf die von der sozialen Umwelt normativ geforderte Unterdrückung seiner homosexuellen Neigung begründet, dient also in erster Linie der Sozialkritik. Nichtsdestoweniger stellt diese Rückkehr zu einem Bild von Homosexualität als Devianz im Film Uribes zugleich gesellschaftspolitisch betrachtet einen Rückschritt dar, wenn man sie mit dem Bemühen Eloy de la Iglesias um eine ‚Normalisierung‘ der Homosexualität vergleicht. In *Los placeres ocultos* findet sich ein Dialog, der besonders programmatisch diesen Willen zur Normalisierung verdeutlicht. Aus der Sicht des heterosexuellen Jugendlichen Miguel (gespielt von Tony Fuentes) wird dabei den sozial angepassten Homosexuellen gerade das Fehlen ihrer äußerlich sichtbaren Devianz vorgeworfen, was sein Gesprächspartner Raúl (Antonio Corencia), der anders als der mit ihm befreundete Eduardo (Simón Andreu) offen zu seiner Neigung steht, ihm als einen mittelalterlichen und unaufgeklärten Willen zur Stigmatisierung des Anderen vorwirft:

Miguel: Wissen Sie was: was mich am meisten anekelt, ist, dass Sie und Eduardo wie zwei normale Typen wirken, so dass keiner sagen kann, wie ihr in Wirklichkeit seid.

Raúl: Ich nehme an, dass dir die besser gefallen, die überall ihre Federn sehen lassen.

³⁰ Dies wird auch durch eine mit der ersten Gewaltszene korrespondierenden zweiten Gewaltszene deutlich, in der Mikel Fama schlägt, nachdem dieser ihn als „maricón“ titulierte hat: „Al principio, todos los maricones sois iguales“ / „Am Anfang seid ihr Schwulen doch alle gleich.“ *La muerte de Mikel*, 00:43:44.

Miguel: Denen sieht man es wenigstens an.

Raúl: Das erinnert mich an die Glöckchen, die man den Leprakranken umgehängt hat. Damit man sie von weitem schon erkennen konnte.³¹

Ziel der Filme von de la Iglesia in der Transitionsphase war es, den Zuschauer durch entsprechende filmische Einfühlung in die Welt der Marginalisierten zur Distanznahme gegenüber einer solchen Stigmatisierungslogik aufzufordern. Als Strategien, die er wählte, um die Einfühlung auch beim breiten Publikum zu erreichen, sind neben der bewussten Besetzung der Protagonistenrolle mit einem bekannten und gerade nicht mit Homosexualität konnotierten Schauspieler wie José Sacristán vor allem zwei Techniken zu nennen, die in allen Filmen der Transitionszeit, die Eloy de la Iglesia verantwortete, mehr oder weniger starke Anwendung fanden: zum einen der Rekurs auf populäre Plotschemata des Melodrams, die eben auch reduktionistisch und unterkomplex ausfallen durften. Zum anderen sticht als filmisches Mittel aber auch die Nutzung einer auf Einfühlung zielenden subjektiven Kameraführung heraus, die den Zuschauer in entscheidenden Momenten eine mit der Wahrnehmung des Protagonisten identische Perspektive einnehmen lässt. In *El diputado* kommt zu diesen Mitteln zusätzlich noch die homodiegetische Anlage der Erzählung hinzu.

Im Vergleich dazu inszeniert Imanol Uribe die Lebensgeschichte Mikels heterodiegetisch und bleibt viel stärker auf Distanz zu seinem filmischen Protagonisten. Distanzierter bleibt er damit aber notwendig auch zu dessen Homosexualität, die als deviante Abweichung markiert bleibt, sei es als eine – wie auch immer zu erklärende – Störung heterosexueller Ordnung in der schon erwähnten Gewaltszene zwischen Mikel und seiner Frau, sei es als Transvestismus in Gestalt der Figur, die den sprechenden Namen Fama trägt. Als zentrale Nebenfigur verkörpert Fama eine öffentliche Zurschaustellung von Homosexualität, die in Uribes Film aber am sozialen Widerstand der Mehrheitsgesellschaft scheitert. Ohne die Melodramatik, auf die Eloy de la Iglesia setzt, besitzt dieses filmische Narrativ vielleicht mehr gesellschaftskritisches Potential, es verliert zugleich aber auch die Möglichkeit zur subjektiven Identifizierung des Zuschauers mit dem Homosexuellen, der bei Eloy de la Iglesia nicht als deviant erscheinen soll, sondern als ein elementar nach Liebe Begehrender, ein Mensch, dessen Begehren das Publikum unabhängig von der eigenen sexuellen Orientierung nachvollziehen und affirmieren können soll.

Im Durchlauf der drei hier analysierten Filme, in denen sich die Frage nach den Gründen und Auswirkungen politisch motivierter Gewalt mit der Frage nach der individuellen Freiheit zur sexuellen Selbstbestimmung verknüpft, ergibt sich insgesamt eine Art regressiver Zirkel: von der Kritik des repressiven *Huis clos* einer pervertierten und pervertierenden Familienordnung in Manuel Gutiérrez Aragóns *Camada Negra* über die Frage nach der Möglichkeit zu einem radikalen *coming out* der Demokratie, das auch den Einschluss der bisher kriminalisierten sexuellen Lebensgewohnheiten implizieren würde, in Eloy de la Iglesias *El diputado* bis zur pessimistischen Verneinung dieser Möglichkeit in Imanol Uribes *La muerte de Mikel*. Diese filmische Linie liefert einen eher dysphorischen Kommentar zur Zeit der Transition und lässt diese Zeit nicht nur als Fortschritt erscheinen, sondern auch als eine Phase vergebener Chancen, die gar Rückfälle in alte Ordnungsmuster beinhalten konnte. Allerdings ist dies, und dass muss abschließend betont werden, nur eine Filiationslinie, die sich alternative entgegenstellen ließen, die das Bild der Transitionszeit noch komplexer machen. Die Filme der sogenannten *Movida* etwa, für die das Frühwerk Pedro Almodóvars paradigmatisch steht, stellten sich der in den hier analysierten Filmen vorgenommenen Engführung von individuellem sexuellen Freiheitsstreben und öffentlicher Politik konsequent entgegen, indem sie dem Diskurs der offiziellen Politik ostentativ den Rücken kehrten bzw. diesen offen parodierten. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, Almodóvars erster Langfilm von 1980, ist in dieser Hinsicht programmatisch, wenn er den kurz bevorstehenden Parlamentswahlen, den „Elecciones generales“, in einer lustvoll am Körper orientierten Bühnenshow „Erecciones generales“ entgegenstellt, also das unverblümt hedonistische Recht auf Geilheit.³² In der Logik dieser Filme der *Movida* wurden die moralischen Schranken der gesellschaftlich tradierten Normen quasi schon als unwirksam erachtet und konnten daher ganz spielerisch überschritten werden. Allerdings war diese Zeit eines filmisch vorgestellten Hedonismus jenseits von Gut und Böse auch nur von beschränkter Dauer und nicht das letzte Wort zur Transitionszeit.

5 *Coming Out* im Sozialismus – ein kurzer abschließender Blick auf Heiner Carows Film von 1989

Um wie angekündigt dem Anliegen dieses Bandes, der nach Vergleichbarkeiten zwischen dem Prozess der spanischen Transition und der Zeit der Wende in Deutschland fragt, zumindest tentativ entgegenzukommen, soll am Ende doch

³¹ „Miguel: Pues sabe lo que le digo: que eso es lo que más me revienta, que tanto usted como Eduardo parecen dos tíos normales, sin que nadie pueda decir que son como son. Raúl: Supongo que te hacen más gracia los que van por ahí soltando plumas. Miguel: Al menos a esos se les ve venir. Raúl: Eso me recuerda a las campanillas que les ponían a los leprosos. Lo hacían para poder distinguirlos de lejos.“
Eloy de la Iglesia: *Los placeres ocultos*, 00:56:01-00:56:20.

³² Zum filmischen Umgang Almodóvars mit der Sexualität in der Phase der *Movida* verweise ich hier nur auf meine eigene Vorarbeit: Hanno Ehrlicher: 'Últimamente estás más preocupado por mi corazón que por mi coño'. *Sexo, amor y las escenificaciones del deseo en el cine de Pedro Almodóvar*, in: Anna-Sophia Buck/Irene Gastón Sierra (Hgg.): "El amor, esa palabra...". *El amor en la novela española contemporánea de fin de milenio*, Madrid/Frankfurt a. M. 2005, S. 67-102.

noch die Suche nach Korrespondenzen zu den hier als transitionstypischen Filmen dargelegten Beispielen unternommen werden. Es ist nicht ganz einfach, Pendants zu finden, denn einerseits ist in der deutschen ‚Wende‘ der für die untersuchten spanischen Filme prägende Hintergrund des politischen Terrors nicht gegeben, andererseits fehlt auch die Überlagerung von sexuellem und politischem Aufbruch weitgehend. Während in der sogenannten Wendeliteratur immerhin die Novelle *Nox* von Thomas Hettche zu nennen wäre, wo der Fall der Grenze als eine sexuelle Entgrenzung thematisiert und der politische Diskurs von Nachtbildern sadomasochistischer Ausschweifung überlagert wird,³³ wird es für den Film sehr schwer, vergleichbare Engführungen von Politik und Sexualität zu finden – sieht man ab vom eher karnevalesk eingesetzten Sexualmotiv in der Verfilmung des Erfolgsromans *Helden wie wir* von Thomas Brussig durch Sebastian Peterson (1999). Die Unterschiede scheinen damit doch zu deutlich, als dass hier ein Vergleich gewagt werden könnte, der nur bei grundsätzlich ähnlichen Phänomenen sinnvoll sein kann. Erfolgversprechender ist es, Eloy de la Iglesias Film *El diputado* mit dem DEFA-Film von Heiner Carow in Bezug zu setzen, der noch in der Spätphase der DDR zum ersten Mal offen das *Coming-out* (so auch der Titel des Films) eines schwulen Protagonisten behandelte, weshalb schon Paul Julian Smith beide Filme in Verbindung zueinander bringen konnte. Seine Vermutung, dass die *Coming-out*-Problematik gekoppelt mit einer bestimmten Präsentation homosexuellen Begehrens generell in gesellschaftlichen Umbruchszeiten Konjunktur genieße,³⁴ wäre eine gründlichere Überprüfung wert. Was die Vergleichbarkeit zwischen Carows Werk und dem von Eloy de la Iglesia betrifft, funktioniert der Vergleich aber nur auf einem sehr abstrakten Niveau und unter Vernachlässigung der doch sehr grundlegenden Unterschiede zwischen dem jeweiligen Entstehungskontext. Die zeitliche Koinzidenz zwischen dem Ende des real existierenden Sozialismus und der Forderung nach öffentlicher Akzeptanz schwuler Lebensformen war bei Carow ja gar nicht geplant, sondern schlicht ein historischer Zufall.³⁵ Die im Film artikulierte Forderung, die offizielle Verdrängung von Homosexualität in einem Staat, der rechtlich betrachtet ja

³³ Vgl. dazu Helmut Schmitz: *Unification as pornographic nightmare. Thomas Hettches Nox.*, in: Arthur Williams (Hg.): *Literature, markets and media in Germany and Austria today*, Oxford 2000, S. 213-227.

³⁴ Paul Julian Smith: *Laws of Desire*, a.a.O., S. 160: „Thus the British *The Leather Boy* (1963) and the German *Coming Out* (1989) both confront us with Good Homosexuals whose existing relationships with women are disturbed by their attraction to men. This would suggest that plots such as that of *El diputado* are to be expected at moments of social and political transition comparable to that of Spain (the liberalization of post-war Britain, the disintegration of Communism in East Germany).“

³⁵ Zur Entstehungsgeschichte und der Veröffentlichung des Films vgl. z.B. Steven Geyer: *25 Jahre Kultfilm Coming out. Die Party der Anderen*, in: *Berliner Zeitung* 5.11.2014, <https://www.berliner-zeitung.de/berlin/25-jahre-kultfilm--coming-out--die-party-der-anderen-508324> (letzter Zugriff 15.12.2021).

wesentlich liberaler war als Spanien im Jahr 1979 und liberaler auch als die Rechtsprechung in vielen Demokratien Ende der 1980er (einschließlich der BRD), kam schlicht zu spät auf die Leinwand,³⁶ um die weitere Politik dieses Staates noch mit prägen zu können. Carow ging beim Dreh des Films noch von der Dauerhaftigkeit der Staatsform aus, die er höchstens modifizieren und liberalisieren, aber sicher nicht radikal ‚wenden‘ wollte. Anders liegt der Fall Eloy de la Iglesias, der tatsächlich auf eine politische Wendesituation reagierte und die Entwicklung der spanischen Demokratie in ihrer instabilen Aufbruchphase bewusst in Richtung zunehmender Individualrechte drängen wollte. Die Kluft, die in Heiner Carows Film zwischen rechtlicher und sozialer Wirklichkeit in der DDR hinsichtlich der Akzeptanz homosexueller Lebensformen klafft, stellt zudem sicher kein Spezifikum für eine sozialistisch konstituierte Gesellschaft dar. Das subjektive Streben nach sexueller Selbstbestimmung und die Forderung nach gesellschaftlicher Ankererkennung dieses Strebens haben jedenfalls den Wechsel von franquistischer Diktatur zu Demokratie in Spanien ebenso überdauert wie den Wechsel von real existierendem Sozialismus zum ebenso real existierenden demokratischen Kapitalismus.

Auch wenn die ästhetischen und formalen Unterschiede zwischen beiden Filmen also ganz erheblich sind, lieferten sowohl Eloy de la Iglesia als auch Heiner Carow doch jeweils auf ihre Weise ein engagiertes Plädoyer für die Anerkennung individueller Freiheitsrechte, die ein Lackmustest für das Funktionieren liberaler Demokratien bleibt. Denn dass die Entwicklung der Demokratien als ein stetiger Fortschritt zum Besseren verlaufen muss, wird nur behaupten können, wer die Geschichte nicht kennt.

³⁶ Der Film hatte einen langen Vorlauf von mehreren Jahren und musste mit langen und massiven Widerständen rechnen, was schon allein als Beleg dafür dienen kann, dass der in ihm behauptete Widerspruch zwischen rechtlicher und faktischer Liberalität des Staates durchaus bestand.