

Von Häusern und Menschen

Literarische und filmische Diskurse
über das Haus im 19. und 20. Jahrhundert

Herausgegeben von
Monika Neuhofer
Kathrin Ackermann

Königshausen & Neumann

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung (Wien)
sowie der Stiftungs- und Förderungsgesellschaft
und des Fachbereichs Romanistik der Universität Salzburg.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2011

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Vincent van Gogh: Das gelbe Haus.

Arles, September 1888. Öl auf Leinwand.

Bindung: Verlagsbuchbinderei Keller GmbH, Kleinlöder

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-4348-2

www.koenigshausen-neumann.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Tote im spanischen Haus: Geister und Gespenster im Film vor und nach Franco

Hanno Ehrlicher

Tote im spanischen Haus: *La casa de Bernarda Alba* und der spanische Bürgerkrieg

Es gibt viele methodische Zugänge zum Haus als einem zentralen anthropologischen Bezugspunkt für die kulturelle Selbstvergewisserung des Menschen. Gaston Bachelard wählte in seiner *Poetik des Raumes* einen phänomenologischen Zugang und postulierte dabei eine dezidierte Topophilie, die von archetypenähnlichen symbolischen „Bildern des glücklichen Raumes“ und vom Haus als intimbergender, schützender Behausung ausgeht und dabei „Räume der Feindseligkeit“ bewusst ausschließt.¹ Bachelard sucht in der Literatur zeitentrückte symbolische Bilder des Wohnens auf, um ihren dauerhaften affektiven Besitzwert für das Individuum zu bestimmen. Ein derartiges Festhalten an einem imaginären, nur in der poetischen Einbildungskraft noch wohlbehalten aufgehobenen, kindlichen Raumglück bezog im Jahr 1957 seinen Reiz gerade aus seinem unzeitgemäßen Charakter, ignoriert es doch programmatisch den sozialen Kontext der Nachkriegszeit, in dem Raumglück keine Selbstverständlichkeit mehr war. Bachelards Raumpoetik wirkt aber nicht nur unzeitgemäß in ihrem Desinteresse gegenüber jeglicher empirischer und sozialer Realität, sondern auch unmodern in ihrer Leugnung (oder Verdrängung) der traumatischen Erfahrungen von Verlust und Zerstörung, die das 20. Jahrhundert als *Zeitalter der Extreme* insgesamt prägen² und die sich spätestens im zweiten der beiden Weltkriege für nicht unbedeutende Teile der europäischen Bevölkerung auch direkt ‚zu Hause‘ ereignen-

¹ Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*, Frankfurt a. M.: Fischer ⁵1999 [1957], S. 25: „Im vorliegenden Buch hat unser Forschungsfeld den Vorzug, genau begrenzt zu sein. Wir wollen nämlich sehr einfache Bilder untersuchen, *die Bilder des glücklichen Raumes*. Dieser Einstellung gemäß verdienen unsere Forschungen den Namen Topophilie. Sie gehen darauf aus, den menschlichen Wert der Besitzräume zu bestimmen, der gegen feindliche Kräfte verteidigten Räume, der geliebten Räume. [...] Andererseits werden auf den folgenden Seiten die Räume der Feindseligkeit kaum erwähnt. Diese Räume des Hasses und des Kampfes können nur studiert werden, wenn es sich um heiße Stoffe, um apokalyptische Bilder handelt. In unserem gegenwärtigen Zusammenhang wollen wir mit Bildern bekannt werden, die *anziehen*.“

² Eric J. Hobsbawm: *Das Zeitalter der Extreme: Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, München u. a.: Hanser ⁵1997 [1994].

ten. Für Spanien stellte bekanntermaßen nicht der Weltkrieg selbst, sondern der diesem vorausgehende Bürgerkrieg das zentrale kollektive Trauma der Gesellschaft dar. Sowohl der literarische als auch der filmische Diskurs über das Haus sind dort, so eine erste These, die ich im Weiteren vertreten möchte, entscheidend von diesem Ereignis geprägt, wobei das Haus weniger in seiner Funktion als Wohnraum des Individuums thematisiert wird, sondern als kleinste gesellschaftliche Einheit, als familiärer *Oikos*, das als Pars pro Toto für das Gemeinwesen der Nation steht. Lorcas 1936 noch kurz vor dem Bürgerkrieg verfasstes Stück *La casa de Bernarda Alba* wirkte in diesem Sinne nicht nur diskursbegründend im expliziten Anspruch, ein einzelnes Haus als repräsentativen (wenngleich gegenderten) Ort der Nation zu behandeln – der Untertitel spricht programmatisch vom „Drama der Frauen in den Dörfern Spaniens“³ –, sondern geradezu prophetisch in der Vorwegnahme einer Atmosphäre des repressiven Verschweigens, in der später nicht nur die Kritiker, sondern auch die Zensoren der Francodiktatur ihre eigene Zeit wiedererkennen konnten.⁴ Das Stück kam in Spanien deshalb erst sehr spät, am 10. Januar 1964, zur Uraufführung und wurde selbst zu diesem späten Zeitpunkt des Franquismus, als die Diktatur sich zur ‚dictablanda‘ zu wandeln begann und sich modernisierte,⁵ noch als durchaus aktuelle zeitkritische Diagnose rezipiert.⁶ Hans-Jörg Neuschäfer stellt Lorcas Text deshalb zu Recht an den Anfang seiner Studie zu Literatur, Theater und Film in Spanien unter den Bedingungen der Zensur und attestiert der zum Schweigen

³ Federico García Lorca: *La casa de Bernarda Alba*, hrsg. von Allen Josephs und Juan Caballero, Madrid: Cátedra 1991, S. 115.

⁴ Zum Umgang der Zensur mit Lorcas Stück vgl. die Auszüge aus den Akten, die Hans-Jörg Neuschäfer präsentiert: *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*, Stuttgart: Metzler 1991, S. 295 f., sowie ders.: „Los dramas de Lorca y el huis clos de la censura. Una lectura política de *La casa de Bernarda Alba*“, in: *Geschichte und Text in der Literatur Frankreichs, der Romania und der Literaturwissenschaft. Rita Schober zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Hans-Otto Dill, Berlin: trafo verlag 2000, S. 207-213.

⁵ Der – wegen seiner impliziten Verharmlosung der Diktatur natürlich höchst umstrittene – Terminus ‚dictablanda‘ wurde in Spanien zunächst auf die der Diktatur von Primo de Rivera folgende Regierungszeit von Alfons XIII. gemünzt, fand aber immer wieder auch Anwendung auf die Spätphase des Franquismus, in der die Bürger bei weiterhin fehlenden politischen Freiheiten zunehmend die Annehmlichkeiten der modernen Konsumwelt genossen und sich der soziale Lebensstil allmählich modernisierte.

⁶ Zumindest war dies die Wirkung der Inszenierung des Stückes durch José Antonio Bardem, in der die Analogien zwischen dem szenischen *huis clos* Lorcas und dem historischen Kontext des Franquismus deutlich wurden: „Bardem pretendía – no importa si conscientemente – hacer ver la profunda relación semántica entre el espacio dramático revelado en el espacio escénico – muros gruesos y altos, pozo en cuyo fondo están atrapados los personajes – y el espacio histórico de los espectadores de la España de Franco: muros políticos, ideológicos, económicos, sociales, religiosos, en cuyo fondo se sentían atrapados los españoles“ (Francisco Ruiz-Ramón: „Espacios dramáticos en *La Casa de Bernarda Alba*“, *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico* 1 (1986), S. 87-100, hier: S. 91).

über die Opfer des Bürgerkriegs verpflichteten Kultur des Franquismus im Ganzen ein „Bernarda Alba-Syndrom“,⁷ wobei das Stück eigentlich sogar doppelt symptomatisch ist, da es nicht nur inhaltlich vom tabuisierenden Verschweigen handelt, sondern als nichtaufgeführter Text selbst zum Stück des Verschweigens wurde. Sein Ende, der Selbstmord von Adela, dessen affektive Bedeutung Bernarda Alba mit einem dreifachen „silencio“ und dem wiederholten Verbot von Gefühlsäußerungen einfach aus dem Leben der Familie zu verbannen versucht,⁸ musste dem spanischen Publikum nach dem Bürgerkrieg geradezu unheimlich vertraut vorkommen.

Neuschäfer bemerkt an anderer Stelle auch die Insistenz, mit der Literatur und Film des Franquismus das von Lorca zum Ort der Tragödie verdichtete Szenarium des isolierten Hauses in der Nachkriegszeit immer wieder aufsuchen⁹ und begründet dieses anhaltende Interesse mit der Notwendigkeit zu symbolischer Sinnverdichtung unter den Bedingungen der Zensur. Das Symbol des isolierten Hauses allein würde aber noch kein Syndrom des Franquismus darstellen, wäre es nicht mit dem Thema des Todes und seiner unzureichenden Verarbeitung verbunden. Die Notwendigkeit zur ständigen Wiederkehr zum Szenarium des isolierten Hauses erinnert strukturell jedenfalls durchaus an den Wiederholungszwang, dem traumatische, von der psychischen Organisation nicht erfolgreich integrierbare reizexzessive Ereignisse unterliegen.¹⁰ Das Haus von Bernarda Alba wäre insofern modellhaft für den franquistischen Diskurs über das Haus nicht nur als Vorwegnahme eines Systems verheimlichender Zensur, sondern auch und vor allem als Ort eines traumatischen Todesfalls in der Familie, der nach 1939 gesamtgesellschaftliche Relevanz bekommen musste, insofern der Bürgerkrieg als Bruderkrieg kaum eine spanische Familie ohne ihre je eigenen Verluste hinterlassen hatte.

Geister im spanischen Haus: Victor Erices *El espíritu de la colmena* (1973)
und Carlos Sauras *Cría Cuervos* (1976)

Natürlich lässt sich der filmische und literarische Diskurs über das Haus in Spanien unter dem Franquismus nicht *tout court* auf die Logik unbewältigter trau-

⁷ Neuschäfer, *Macht und Ohnmacht der Zensur*, S. 31 ff.

⁸ Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, S. 199: „Bernarda: Yo no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! (A otra HIJA) ¡A callar he dicho! (A otra HIJA) ¡Las lágrimas cuando estés sola! Nos hundiremos todas en un mar de luto. Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!“

⁹ Neuschäfer spricht gar davon, man könne „eine eigene Literaturgeschichte des isolierten Hauses schreiben“ (Neuschäfer, *Macht und Ohnmacht der Zensur*, S. 50).

¹⁰ Zur psychoanalytischen Bestimmung des Traumas vgl. Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ¹¹1992 [1967], S. 513-518.

matischer Ereignisse reduzieren. Diese Logik gilt aber zumindest für einen der emblematischsten und künstlerisch wohl gelungensten Filme der spanischen Kultur unter dem Franquismus überhaupt, Victor Erices *El espíritu de la colmena* von 1973. Der Titel kann zunächst als ein Rückgriff auf José Camilo Celas 1951 zunächst außerhalb Spaniens erschienenen Erfolgsroman *La colmena* verstanden werden, wobei die explizite Hervorhebung des ‚Geistes‘ des Bienenkorbs zugleich eine programmatische Abweichung darstellt. Wie bei Cela bildet die unmittelbare Nachkriegszeit Schauplatz der Handlung,¹¹ aber im Gegensatz zu Cela steht dabei gerade nicht der Raum der Großstadt mit ihrem geschäftigen Treiben im Fokus, sondern ein abgelegener Ort der kastilischen Hochebene und dort besonders eine isolierte Landvilla, die von einer Kleinfamilie bewohnt wird, die sich aus Vater Fernando, Mutter Teresa, ihren beiden Töchtern Ana und Isabel sowie der Hausangestellten Milagros zusammensetzt. Ebenso programmatisch wie in seiner Topographie weicht der Film auch in seiner Ästhetik vom literarischen Neorealismus Celas ab, der seinen dokumentarischen Anspruch im Vorwort zur Erstausgabe unter Bezug auf Metaphern des Spiegels („reflejo“) und des fotografischen Lichtbildes („sombra“) formuliert hatte: „*La Colmena* no es otra cosa que un pálido reflejo [...] una humilde sombra de la cotidiana, áspera, entrañable y dolorosa realidad.“¹² Während Cela dabei jedoch gerade die mediale Vermittlung ausblendet und seine literarische Beschreibung der Wirklichkeit als das Leben selbst präsentiert („un trozo de vida narrado sin retenciones [...] exactamente como la vida discurre“¹³), stellt Erice von Beginn an das von ihm eingesetzte filmische Medium in seiner Funktion als Medium aus. Der Vorspann des Films beginnt zunächst als Abfolge statischer Bilder, die aus einer Reihe von Kinderzeichnungen besteht, welche die Hauptcharaktere der Handlung zeigen. Das letzte statische Bild bildet dann aber das Kino als Institution ab, als Versammlung einer Gemeinschaft um eine Leinwand. An diesem Punkt, der Selbstreflexion des Films auf seine institutionellen Voraussetzungen, beginnt dann erst, was im eigentlichen Sinne Kinematographie ist. Mit Hilfe eines Zooms kommt zunächst intra-piktural Bewegung ins Bild, bevor dann mit einem

¹¹ Das Jahr 1943 im Falle Celas, 1940 bei Erice.

¹² [*Der Bienenkorb* ist nichts anderes als ein blasser Spiegel (...) ein bescheidener Schatten der alltäglichen, rauen, tiefgründigen und schmerzhaften Wirklichkeit (Alle Übersetzungen H. E.). Noch expliziter wird der Bezug auf die Fotografie in einem Interview im gleichen Jahr, in dem Cela erklärt: „lo que quise hacer no es más que lo que hice, dicho sea con todos los respetos debidos: echarme a la plazuela con mi maquinilla de fotógrafo y revelar después mi cuidado y modesto trabajito ambulante“ [bei allem gebotenen Respekt: was ich machen wollte ist genau das, was ich gemacht habe: mit meiner kleinen Fotokamera auf die Straße stürmen und anschließend meine sorgsame und bescheidene ambulante Tätigkeit entwickeln.] Beide Zitate übernehme ich aus dem Vorwort Jorge Urrutias: José Camilo Cela: *La colmena*, hrsg. von Jorge Urrutia, Madrid: Cátedra 1990 [1951], S. 13.

¹³ Cela, *La colmena*, S. 13 [ein Stück Leben, ohne Umschweife erzählt (...) genau so, wie das Leben verläuft“].

Schnitt vom Abbild der Leinwand zur ersten Einstellung des Films und damit zum filmischen Bewegungs-Bild übergegangen wird (Abb. 1 - 3).



Abb. 1-3 Der medienreflexive Auftakt von Victor Erices *El espíritu de la colmena*.
Vom Abbild des Kinos zum bewegten Bild.

Ein hochgradig medienreflexiver Auftakt, der durch die Einblendung von Text noch weitreichender wird und zur Problematisierung des Verhältnisses zwischen Realität und Fiktion gerät: Die Montage von abstrakt-symbolischem Kinderbild und kinematographischem Bewegungsbild verknüpft zugleich zwei Satzteile zu einer semantischen Einheit: „Érase una vez“ [Es war einmal] und „un lugar de la meseta castellana hacia 1.940...“ [ein Ort auf der kastilischen Hochebene gegen 1940]. Wichtiger als die Anspielung auf den Auftakt von Cervantes' *Don Quijote* im zweiten Teil des Satzes, die kaum ein Interpret des Filmes zu erwähnen vergisst, ist dabei die syntaktische Fügung als ganze, verknüpft sie doch die zeitentrückte, ‚ewige‘ Einstmaligkeit des Märchenhaften mit der abbildrealistischen Illusion der Wiederbelebung einer genau bestimmten Vergangenheit, ein Zusammenfügen von symbolischer Abstraktion und durch Detailgenauigkeit erreichter Realitätseffekte, die den Film insgesamt auszeichnet. Anders als Celas Schreiben will der Film Erices damit mehr sein als nur ein Aufzeichnungsgerät, das Wirklichkeit möglichst unmittelbar wiedergibt: Er stellt sich als ein Medium aus, in dem sich nicht die Nachkriegszeit selbst, sondern ihr – erst aus der zeitlichen Distanz mit solcher Klarheit wahrnehmbarer – Geist offenbart. Das Geisterhafte durchzieht Erices Film von Anfang bis Ende und ist dabei medienreflexiv als *mise en abyme* in ihm installiert, durch Ausschnitte aus James Wahls *Frankenstein*

von 1931, der im kleinen Dorf Hoyuelos um 1940 von einem ambulanten Filmbetreiber in spanischer Version aufgeführt wird und vor allem die kleine Ana nachgerade bannt.¹⁴ Ana ist dabei nicht nur sichtbar von der Begegnung zwischen dem Monster und dem Mädchen fasziniert, sondern vor allem vom Tod des Mädchens irritiert. Auf ihre noch während der Filmvorführung zweifach an die ältere Schwester gerichtete Frage „¿Por qué la ha matado?“¹⁵ erhält sie zunächst jedoch keine Antwort, erst als sie nachts noch einmal darauf zurückkommt, gibt Isabel ihr eine Erklärung. Dabei gibt sie zwei Gründe dafür an, weshalb das Mädchen und das Monster nicht ‚wirklich‘ tot sein können: als Filmfiguren besäßen sie nur eine uneigentliche Realität, seien Teil der „mentira“ des Films, wie Isabel mit kindlichem Platonismus argumentiert;¹⁶ zum anderen aber sei das Monster ein körperloser Geist und deshalb jenseits des Todes. Als Ana daraufhin den Geist („espíritu“) mit einem Gespenst („fantasma“) gleichsetzt, klärt Isabel sie über die feine, aber wesentliche Differenz zwischen beiden Formen des „Da-Sein eines Abwesenden oder eines Entschwundenen“ auf, auf die in anderem Zusammenhang auch schon Jacques Derrida bestanden hat.¹⁷ Denn anders als das spukende Gespenst kann der Geist vom Menschen aktiv beschworen und von entsprechend begabten Medien erfolgreich adressiert werden,¹⁸ was Isabel ihrer kleinen Schwester denn auch performativ als ein Ritual der

¹⁴ Vgl. die entsprechende Film-im-Film-Sequenz, die allerdings von einigen Einstellungen unterbrochen wird, die Parallelhandlungen der Eltern außerhalb des Kinos zeigen (16:00–19:25 min). Zeitangaben nach der DVD-Ausgabe des Films: Victor Erice: *El espíritu de la colmena* [1976], El País S. L. 2003.

¹⁵ [Warum hat er sie getötet?] Zumindest die Drehbuchversion geht von dieser eindeutigen Frage nach dem Tod des Mädchens aus (vgl. Victor Erice/Fernández Santos: *El espíritu de la colmena*, Madrid: Querejeta 1976, S. 49). Im Film selbst ist sie als solche nicht so klar realisiert, Ana Torrent gibt vielmehr einen erstaunten Hinweis „que la ha matado“ [er hat sie getötet] (19:11–19:20 min).

¹⁶ Ich gebe den Dialog der Schwestern (21.03–22.32 min) im vollständigen Wortlaut des Films wieder, der etwas von der Drehbuchfassung abweicht:

„Ana: ¿Cómo sabes que no mueren?

Isabel: Porque en el cine todo es mentira. Es un truco. Además, yo lo he visto a él vivo.

Ana: ¿Dónde?

Isabel: En un sitio que yo sé, cerca del pueblo. La gente no le puede ver, sólo sale por la noche.

Ana: ¿Es un fantasma?

Isabel: No, es un espíritu.

Ana: Como el que dice doña Lucía.

Isabel: Sí, pero los espíritus no tienen cuerpo. Por eso no se les puede matar.

Ana: Pero en la película tenía brazos, pies, tenía todo.

Isabel: Eso es cuando se disfrazan para salir a la calle.

Ana: Y si solo salen por las noches, cómo puedes hablar tú con él?

Isabel: Ya te he dicho que es un espíritu. Si eres su amiga puedes hablar con él cuando quieras. Cierras los ojos y le llamas. Soy Ana. Soy Ana“.

¹⁷ Jacques Derrida: *Marx' Gespenster*. Frankfurt a. M.: Fischer 1995, S. 21 ff., Zitat S. 21.

¹⁸ Vgl. Heike Behrend: „Geistmedien“, in: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinä-*

Invokation mit begleitendem Augenschließen vorführt. Nimmt man diese kindliche Erläuterung zum titelgebenden Geisterprinzip ernst, so weist es deutlich über die in der Forschung bereits unternommenen möglichen Identifikationen zwischen dem Monstrum des Frankensteinfilms und einzelnen handelnden Akteuren auf der ersten diegetischen Ebene hinaus.¹⁹ Isabels Anregung entsprechend lässt sich Ericas Film vielmehr insgesamt nicht nur als Medium lügnerischer Fiktion begreifen, sondern zugleich auch als ein Geistmedium, das temporären Kontakt mit dem Abwesenden ermöglicht. In dieser Funktion tritt der Film in Konkurrenz zu einer Reihe von Kommunikationsmedien, die ebenfalls Abwesendes vergegenwärtigen und die das Leben der Eltern in der Landvilla bestimmen. Neben dem Radio ist das vor allem die Schrift, mit deren Hilfe sowohl Teresa als auch Fernando Kontakt zu einem Abwesenden suchen, sie im Schreiben von Briefen an einen unbekanntem Adressaten, den sie einst gekannt (und vielleicht auch geliebt) hat, er im Verfassen poetischer existentialistischer Reflexionen über das Leben der Bienen, wobei Maeterlincks *La Vie des Abeilles* zitiert wird.²⁰ Entscheidend ist dabei zum einen die Isolation der beiden Eltern, die zwar im gleichen Haus leben, aber nicht zusammen, sondern jeder in einer eigenen parallelen Welt, wobei besonders Fernando so in sich gekehrt und realitätsvergessen wirkt, dass er selbst einer geisterhaften Gestalt gleicht. Der Film betont bei der Darstellung der genannten individuell benutzten Kommunikationsmedien auch auffällig stark das pragmatische Scheitern der Kommunikation, und das nicht nur, weil zwischen dem Ehepaar durch den vollständigen Rückzug in die je eigene imaginäre Privatkommunikation praktisch kein Gespräch mehr stattfindet,²¹ sondern auch, weil die schriftliche Adressierung an den anderen in

res Lexikon, hrsg. von Nicolas Pethes und Jens Ruchatz, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 215-217.

¹⁹ Die auffälligen Verbindungen zwischen dem Monster und der Vaterfigur betonte z. B. Marsha Kinder: „The Children of Franco in the New Spanish Cinema“, *Quarterly Review of Film Studies*, 8, 2 (1983), S. 57-76. Die etwas weniger dominanten Parallelen zur Mutterfigur unterstreicht dagegen Celestino Deleyto: „Women and Other Monsters: Frankenstein and the Role of the Mother in *El espíritu de la colmena*“, *Bulletin of Hispanic Studies* 76 (1999), S. 39-51.

²⁰ Dass Fernandos Reflexionen zumindest teilweise Maeterlincks Text zitieren, bedeutet keineswegs, dass er selbst die Rolle eines Übersetzers einnimmt, wie Robert J. Mills meint: „Out of Order. ‚Spanishness‘ as Process in *El espíritu de la colmena*“, in: *Spanishness in the Spanish novel and cinema of the 20th – 21st century*, hrsg. von Cristina Sánchez-Conejero, Newcastle: Cambridge Scholars 2007, S. 157-167, hier: S. 158. In der filmischen Inszenierung tritt er als Schreiber von eigenen Gedanken auf, wobei unklar bleibt, ob es sich nur um private Aufzeichnungen oder den Versuch zu einem literarischen Text handelt.

²¹ Verstärkt wird diese Kommunikationslosigkeit der Ehepartner durch eine Bettszene, in der deutlich wird, dass es auch keinen körperlichen Kontakt zwischen den beiden (mehr) gibt (vgl. 27:07–29:05 min). Anders als im Drehbuch zunächst vorgesehen, zeigt die Szene die Frau nicht mit dem Rücken zum Zuschauer „anscheinend“ schlafend (Erica/Santos: *El espíritu de la colmena*, S. 61: „parece dormir“), sondern offenbart, dass sie ihrem Mann den Rücken zukehrt

beiden Fällen ergebnislos verläuft. Teresas Schreiben bleiben offenbar einseitig und unbeantwortet und ihr letzter Brief endet im Feuer (Abb. 4).²² Auch Fernandos Aufzeichnungen bleiben kommunikativ folgenlos und werden immer wieder verworfen (Abb. 5), so dass er am Ende seiner Bemühungen das Papier einer anderen Bestimmung zuführt und Origami-Figuren daraus faltet.

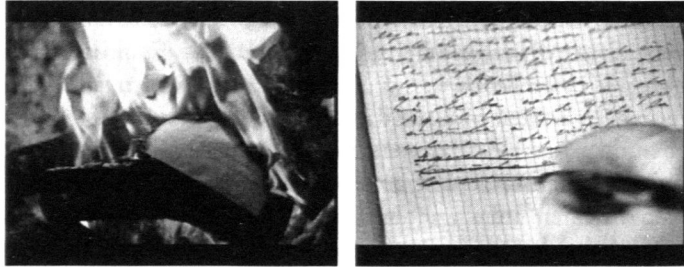


Abb. 4 u. 5 Das Scheitern der Kommunikationsversuche:
Fernando verwirft das Geschriebene, Teresa verbrennt ihren letzten Brief.

Das abgelegene Haus der Familie, das durch die wabenförmigen Gitter vor den Fenstern und das gelbliche Fensterglas, das für eine honigfarbene Atmosphäre im Inneren sorgt, schon optisch mit dem titelgebenden Bienenkorb assoziiert ist, wird so durch die medial erzeugte Präsenz des Absenten, das Da-Sein des Verschwundenen, von Anfang an geisterhaft. Vollends unheimlich und gespenstisch wird es dann aber, als die Eltern das Haus für eine Weile verlassen und in den Spielen der Kinder das sonst voreinander Verheimlichte, der Tod, zum Vorschein tritt. Isabel stellt sich, nachdem sie zuvor im Spiel mit der Katze bereits die Schwelle zum Tod ein erstes Mal erkundet hat, vor ihrer Schwester tot und flößt Ana anschließend als ‚Gespenst‘ noch einmal gezielt Schrecken ein.²³ Dem gespielten Tod folgt wenig später der Tod eines Flüchtlings, der sich in einem verlassenen Bauernhaus versteckt hält, das von den Kindern schon zuvor als Behausung eines Geistes identifiziert worden war, womit der Geist des Bienenhauses eine weitere Verkörperung erhält, bzw. eine „Verkleidung“ („disfraz“), wie Isabel in ihrer kleinen Abhandlung über das Geisterhafte formuliert hatte. Damit hat er aber auch zugleich endgültig den engen Raum der familiären Behausung überschritten und wird als Geist einer ganzen Epoche, der spanischen Nachkriegszeit, markiert. Der Leichnam des unbekanntem Fremden, dessen ge-

und sich absichtlich schlafend stellt, obwohl sie eigentlich wach ist.

²² In der Forschung wurde teilweise spekuliert, der von der Guardia Civil ermordete Flüchtling könnte der Briefadressat der Mutter sein – der Film liefert dafür jedoch keine expliziten Hinweise und eine derartige Beziehung würde das Verhalten der Mutter psychologisch völlig unglaubwürdig machen.

²³ 54:57 min – 1:01:20 h, bzw. im Drehbuch Sequenz 22, S. 100 ff.

naue Identität der Film wie so vieles andere auch bewusst ungeklärt lässt, wird in einer statischen Kameraeinstellung ausgerechnet in dem Raum zur Schau gestellt, der zu Beginn als Schauplatz des Kinos und Ort seiner *mise en abyme* diente. Mit der Positionierung des bedeckten Körpers genau vor der Leinwand, auf der Frankenstein's Monster zu sehen war, verbindet Erice programmatisch den Tod auf der ersten diegetischen Ebene des Films mit dem auf der intradiegetischen Ebene des Films im Film (Abb. 6 und 7).

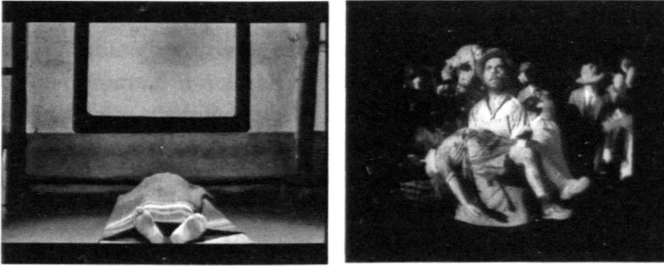


Abb. 6 u. 7 Die Verschränkung von Film und Tod:
Tote auf der Leinwand und jenseits davon.

Der zuvor von den Dorfbewohnern bewohnte und regelrecht zum gemütlichen „hogar“ ausgestattete Gemeinderaum ist zur Stätte der Aufbewahrung vor der ‚letzten‘ Ruhe im Grab geworden. Damit wird aber auch unmissverständlich deutlich, dass Kino für Erice mehr ist als eine Unterhaltungsinstitution und auch nicht nur ein „lugar que se habita“, ein bewohnter Erinnerungsort,²⁴ sondern vor allem ein Medium zur Aufbewahrung des Verlorenen, ein Geistmedium eben, das das Verlorene zwar nicht dauerhaft zu fixieren vermag, aber wenigstens für einen kurzen und intensiven Moment, im Augenblick des Bildes, von ihm besessen wird. Ana, die sich mit ihren großen unschuldigen Augen ganz der Wahrnehmung des Frankensteinfilms hingeeben hatte, verkörpert mit ihrem Schicksal am Ende genau diese Besessenheit: Sie erlebt die filmische Fiktion als

²⁴ Vgl. Jo Labanyi: „El cine como lugar de memoria en películas, novelas y autobiografías de los años setenta hasta el presente“, in: *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*, hrsg. von Joan Ramon Resina und Ulrich Winter, Frankfurt a. M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana 2005, S. 157-171, hier: S. 164: „En esta recreación del cine de pueblo de la primera posguerra, el cine es más que un espectáculo: es un lugar que se habita. Por ser a la vez hogar y viaje, el cine crea una doble conciencia que permitirá a Ana desarrollar una postura crítica. El cine – en este caso representada por una película de terror (Frankenstein) – le sirve a Erice para encarnar el proceso material – es decir, corporal – de la transmisión de la memoria de un acontecimiento traumático – la Guerra Civil recién terminada – que no puede expresarse a través de las palabras. La película no sólo recuerda en 1973 la experiencia del cine de pueblo en 1940, sino que la convierte en un lugar de la memoria que permite revivir un pasado que nadie quiere ni puede contar.“

Realität wieder und wird in ihrer Vorstellung zum Mädchen, das dem Monster Frankenstein begegnet. Gegen das bessere Wissen der aufgeklärten Erwachsenen (im Vorspann zum Frankenstein-Film wird eigens davor gewarnt, den Film ‚ernst‘ zu nehmen²⁵) und gegen den Rat ihrer ebenfalls aufgeklärten Schwester („es un truco“) hat sie den Eindruck des filmischen Todes in sich aufgenommen. Erice lässt die Erwachsenenwelt am Ende diese Besessenheit Anas zwar als Krankheit ‚behandeln‘, sein Film folgt ihr aber und bestätigt sie nicht nur mit der letzten Szene (die Invokation des Geistes durch Ana), sondern mit seiner ganzen Bildsprache, die obsessiv und ritualhaft immer wieder das Absente beschwört. In diesem Sinne erreicht er als medienübergreifendes Bild-Geist-Medium dann aber auch das, was den anderen Kommunikationsmedien, die im Film gezeigt wurden, verwehrt blieb, nämlich mit dem abwesenden Anderen, seinem Publikum, wirklich in Kontakt zu treten.

Obgleich Erice mit seiner besonderen Form der Bildsprache zweifellos als ein Monolith in der Landschaft des spanischen Films dasteht, fand *El espíritu de la colmena* doch einen durchaus würdigen Nachfolger, der das Thema des isolierten Hauses noch einmal aufsuchte und dabei ganz deutlich die Geisterbeschwörung aufnahm, die Erice begonnen hatte. Die Rede ist von Carlos Saura und seinem Film *Cría Cuervos* von 1976, der in der Forschung zwar schon unzählige Male als besonders exemplarisches Produkt der Frühphase der spanischen *Transición* behandelt,²⁶ erstaunlicherweise aber noch kaum im systematischen Zusammenhang mit Erice gesehen wurde.²⁷ Abgesehen von der immerhin schon häufiger konstatierten Tatsache, dass Saura bei seinem Casting direkt an Erice anknüpfte und Ana Torrent erneut als kindliche Protagonistin einsetzte, springen auffällige strukturelle Ähnlichkeiten des Plots in die Augen: das Szenarium des abgelegenen Hauses als Hauptschauplatz (dominant bei Erice, fast ausschließlich im Falle Sauras), die Verarbeitung des Todes aus einer kindlichen Perspektive und vor allem der dabei gewählte Rekurs auf Geister (im Falle Sauras die wiederkehrende Erscheinung der verstorbenen Mutter) bis hin zur kindli-

²⁵ Der Frankenstein-Film wird dem Publikum mit folgenden Worten anempfohlen: „Es una de las historias más extrañas que hemos oído. Trata de los grandes misterios de la creación, la vida y la muerte. Póngase en guardia. Tal vez les escandalice. Incluso puede horrorizarles. Pocas películas han causado mayor impresión en el mundo entero. Pero yo les aconsejo que no la tomen muy en serio“ (Erice/Santos, *El espíritu de la colmena*, S. 36).

²⁶ U. a. von Marvin D'Lugo: *The films of Carlos Saura The practice of seeing*, Princeton, New Jersey: Princeton UP 1991, S. 126 ff.

²⁷ Eine Ausnahme stellt der Aufsatz von Luis O. Arata dar, der allerdings sehr knapp gehalten ist: „I Am Ana: The Play of the Imagination in *The Spirit of the Beehive*“, *Quarterly Review of Film Studies* 8, 2 (1983), S. 27-32. Natürlich wurden beide Filme schon öfters als exemplarische Produkte des Franquismus behandelt (dazu z. B. Virginia Higginbotham: *Spanish Film under Franco*, Austin: University of Texas Press 1988, sowie Kinder, *The Children of Franco*), eine systematischere Vergleichsstudie ist m. W. aber noch ein Desiderat der Forschung.

chen Evokationstechnik (das Augenschließen ist auch bei Saura zentrales Element des Beschwörungsritus). Im Rahmen dieses Beitrages werde ich im Folgenden keine eigenständige Analyse des sehr komplexen Films von Saura leisten können,²⁸ sondern mich nur darauf beschränken, die wesentlichsten Implikationen von *Cria Cuervos* für die Vorstellung des Hauses als Pars pro toto der spanischen Nation aufzuzeigen. Eine erste fundamentale Änderung bei Saura ist die Verschiebung der dargestellten Zeit von der unmittelbaren Nachkriegszeit auf die Gegenwart, zum anderen aber die explizite Markierung der Kindheitswahrnehmung als Erinnerung. Durch die Erzählerstimme aus dem Off wird die filmisch repräsentierte Gegenwart, die mit der tatsächlichen Gegenwart des Zuschauers übereinstimmt und im Jahre 1975 liegt, als Erinnerung der nunmehr 28-jährigen Ana ausgewiesen. Saura greift damit einen von Erice ursprünglich entworfenen und beim Drehen schließlich wieder verworfenen Plan auf und legt seinen Film als Rekonstruktion der Kindheit an,²⁹ macht dabei aber die historische Gegenwart, in einer Art filmischem Futur II, zum Zeitpunkt, der gewesen sein wird, zur antizipierend erinnerten Vergangenheit. Die turbulente und unsichere Gegenwart einer Gesellschaft im Übergang von der Diktatur zur Demokratie, die sich in Anas Geschichte des Erwachsenwerdens spiegelt, wird damit zwar nicht in ihrer Bedeutung fixiert, erhält aber auf jeden Fall einen Wert für die Zukunft. Während Erice den Geist der Vergangenheit und das traumatisch Verlorene in der kindlichen Wahrnehmung Anas beschwörend zu verlebendigen sucht, wird Anas Zeit des Geisterglaubens bei Saura als endliche gezeigt. Abgesehen davon, dass Ana, dem realen Alter der Schauspielerin Ana Torrent entsprechend, nun älter ist und eine wesentlich aktivere Rolle spielt,³⁰ macht sie diesmal eine Entwicklung durch. Nach ihrem vermeintlich zweiten Tötungsakt (nach dem Vater will sie nun auch die als neues Familienoberhaupt agierende Tante ‚vergiften‘), muss sie erkennen, dass ihre Macht über Leben und Tod nur Fantasie war. Damit geht aber auch ihre Fähigkeit zur erfolgreichen Beschwörung des Geistes der Mutter verloren, deren Tod sie nun als endgültig anerkennt.

²⁸ Für eine sehr ausführliche Filmanalyse, die sowohl Form- als auch Inhaltsaspekte berücksichtigt vgl. z. B. Renate Gompper: *Carlos Saura und die „totale Realität“*. *Die Kraft der Erinnerung in seinem filmischen Werk*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1994, S. 111-217.

²⁹ Víctor Erice schildert die ursprüngliche Erzählstruktur wie folgt: „La acción se iniciaba en la época actual, con el personaje de una de las niñas, Ana, convertida en mujer, que volvía al pueblo para asistir al entierro de su padre. A partir de ahí, de una forma fantástica, se producía el salto al pasado, el retorno a la infancia. Cuatro semanas antes de empezar la película descarté toda esa parte, y construí otro arranque“ (Erice/Santos, *El espíritu de la colmena*, S. 145).

³⁰ Während die Protagonistin Ana in Erices Film von ihrer älteren Schwester Isabel immer wieder manipuliert wird, verhält sich ihr homologes Pendant bei Saura viel selbstbestimmter und versucht, die Umwelt aktiv zu beeinflussen und meint dabei sogar, Verfügungsgewalt über den Tod zu bekommen. Sauras Ana ist konsequenterweise in der Geschwisterordnung auch nicht mehr die Kleinste, sondern steht zwischen ihrer jüngeren Schwester Maite und der älteren Irene.

Die Konsequenz dieser Veränderung unterstreicht Saura in den letzten Einstellungen auch durch einen programmatischen Wechsel des Schauplatzes. Am Ende begleitet die Kamera, die bisher ausschließlich Interieurs des Hauses zeigte, in einem Travelling die Kinder, die nach Ferienbeginn wieder zur Schule müssen, ins Freie, mitten in die Stadt und in das Schulgebäude, um schließlich in einer Panoramaperspektive über den Dächern von Madrid zur Ruhe zu kommen. Anders als bei Erice triumphiert so schließlich das Realitätsprinzip über die Fantasie. Die Öffnung vom familiären Inneren, das wie bei Erice sehr deutlich von gestörten Kommunikationsverhältnissen geprägt ist, ins urbane Äußere der Stadt ist dabei aber durchaus ambivalent genug gehalten, um mehr zu sein als einfach nur ein Fortschritt, denn auch jenseits des Geisterhauses scheint Kommunikation offenbar durchaus nicht einfach. Die Wände, an denen die Kinder vorbeilaufen, sind mit schriftähnlichen Zeichen und Graffiti überfüllt, die aber nicht lesbar sind (Abb. 8).



Abb. 8 Der Aufbruch aus dem Geisterhaus in Sauras *Cria Cuervos*.

1975 konnten sich in Spanien zwar endlich auch die bisher unterdrückten Stimmen der Opposition erheben, das hieß aber nicht, dass über alles gesprochen werden konnte. Auf das repressive Schweigegebot der Zensur folgte das, was bisweilen der „Schweigepakt“ der Transitionszeit genannt wird,³¹ das politische Agreement, die Wunden der Vergangenheit besser nicht zu thematisieren. Sofern sie traumatische Ausmaße besitzen, lassen sich Wunden jedoch nicht einfach schließen, sondern suchen nach ihrer Verdrängung das Subjekt im Wiederholungszwang ständig neu heim. So war es auch mit den gewaltsam umgekommenen Toten des Bürgerkriegs und des Franquismus, die gewissermaßen weiterhin im Keller des spanischen Hauses lagerten, aber immer noch kein würdiges Grab erhalten hatten. Der Versuch, diese Toten zu betrauern und damit einhergehend der Versuch zur Wiederherstellung eines historischen Gedächtnisses („recuperación de la memoria“) setzte in Spanien erst seit der

³¹ Vgl. zusammenfassend Arno Gimber: *Kulturwissenschaft Spanien*. Stuttgart: Klett 2003, S. 112 ff.

Jahrtausendwende auf breiter Ebene ein, zunächst in Form privater Initiativen und Vereinigungen,³² inzwischen auch begleitet von einem umfangreichen medialen und publizistischen Diskurs.³³ Pedro Almodóvars Film *Volver* aus dem Jahr 2006, dem wir uns nun in einem zweiten Analyseschritt zuwenden wollen, wäre ohne dieses neue Interesse an einer trauernden kollektiven Erinnerung und dem Bedürfnis zur Bestattung der Toten wohl kaum denkbar.

Das ‚Gespenst‘ der Vergangenheit: Wiederkehr des Verheimlichten und Rückkehr nach Hause in Almodóvars *Volver* (2006)

Die Kontinuität des Verschweigens historischer Verluste im Übergang vom Franquismus zur Demokratie, auf die kulturwissenschaftliche Arbeiten zur *Transición* in den letzten Jahren verstärkt hingewiesen haben, ist allerdings nur eine relative, über die der fundamentale Unterschied, der zwischen einem autoritativ verfügbaren Schweigegebot und einem konsensuellen Schweigepakt liegt, keineswegs vergessen werden darf. Bernarda Albas Haus jedenfalls verlor mit der Abschaffung der Zensur und der Ausbildung einer demokratischen Öffentlichkeit seine Funktion als ein heimliches ‚Syndrom‘ der spanischen Gesellschaft. Veranschaulichen ließe sich das an der erstmaligen Verfilmung des Stoffes durch Mario Camus 1987, in der die sichtbare regionale Verankerung in Andalusien nicht nur den Anspruch des Dramas, repräsentativ für ganz Spanien zu sein, abschwächt, sondern auch die von Lorca theatralisch geleistete Verdichtung des Hauses zum *huis clos* ein Stück weit zurückgenommen wird.³⁴ In der Phase der allmählichen Integration Spaniens in die Institutionen und Strukturen europäischer Politik, deren definitives Gelingen dann mit der Expo und den Olympischen Spielen 1992 auch für die Fernsehwelt spektakulär deutlich wurde, war das

³² Maßgeblich und programmatisch dafür war die Gründung einer *Asociación para la recuperación de la memoria histórica* aus Anlass der ersten Aushebung eines Massengrabes in Prianza del Bierzo in der Provinz León im Dezember 2000.

³³ Dementsprechend leitet Ulrich Winter seine Darstellung der neu entstandenen Erinnerungsdebatte ein: „Nach Jahren der Amnesie kehren Tragödie und Trauma des Jahrhunderts auf breiter Front langsam in das kulturelle Bewusstsein und die öffentliche Debatte zurück. Sie reicht von den Fachkreisen der Historiker über Kulturzeitschriften und Literatur bis zu Publizistik und Fernsehen“ („Spaniens Intellektuelle: Eine neue Diskussionskultur und die Debatte um Identitäten und ‚Erinnerungsorte‘ [1976-2002]“, in: *Spanien heute*, hrsg. von Walther L. Bernecker und Klaus Dirscherl, Frankfurt a. M.: Vervuert 2004, S. 631-655, hier: S. 631).

³⁴ Peter L. Podol spricht in diesem Sinne kritisch von einem „work that breaks through the walls of Bernarda’s house and explores the outside world [...] By violating that claustrophobic structure in order to bring some ‚local color‘ into his film, Camus often undermines the dramatic effects sought by the playwright“ („*La casa de Bernarda Alba* in Performance: Three Productions in Three Media“, *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* 21, 2 (1995), S. 42-44, hier: S. 43).

Szenarium des verlassenen Hauses als gesellschaftliches Pars pro Toto nicht mehr unmittelbar einleuchtend und verlor an Relevanz, zumal der Druck zur symbolischen Artikulation und indirekten Repräsentation entfallen war. Der Film der Movida³⁵ jedenfalls repräsentiert das Gesellschaftliche nicht mehr bevorzugt im Inneren des Hauses, sondern entdeckte und feierte vor allem die Stadt und ihre Öffentlichkeit als Szenarium einer neuen Freiheit der Jugend, die sich scheinbar erfolgreich aus den Komplexen der Vergangenheit entwunden hatte. Für diesen Ausbruch aus dem Häuslichen steht etwa schon der *pre-movida*-Film *Qué hace una chica como tu en un lugar como éste* von Fernando Colomo aus dem Jahre 1978, besonders dann aber die ersten beiden Filme Pedro Almodóvars, mit denen er zur Leitfigur der *movida* avancierte, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) und *Laberinto de Pasiones* (1982). Nicht, dass es dort gar keine häuslichen Szenarien mehr gäbe, aber es ist eine völlig andere, alternative Form von Häuslichkeit. Die Wohngemeinschaft, in der Luci und Bom leben und die sich vergleichsweise direkt aus Elementen aus der Lebenswelt der Movida-Künstler zusammensetzt, steht nicht mehr für die komplexbeladene Geschichte Spaniens und ihre unheimlichen Folgen, sondern für die neuen künstlerischen und sexuellen Möglichkeiten in der Zeit nach Franco, weitgehend ungehinderten Drogenkonsum eingeschlossen. Die hyperrealistische und sehr ‚campige‘³⁶ Selbststilisierung der Movida als ein rastloses libertäres Treiben³⁷ erhebt dabei gar nicht erst den Anspruch, ein repräsentatives Bild der Gesellschaft zu bieten oder gar politische Intentionen zu verfolgen. Politisch deutbare Referenzen werden entweder völlig vermieden oder aber parodistisch eingesetzt und zu Elementen einer pervers-polymorphen, libidinösen Körper-Politik umgestaltet, wie die Austragung von *erecciones generales* in *Pepi, Luci, Bom* beweist, mit der ein Gegenritual zum politischen Urnengang bei den ersten freien Parlamentswahlen, den *elecciones generales*, etabliert wird.³⁸ In dieser Movida-Inszenierung

³⁵ Als *Movida* wird die subkulturelle Aufbruchsbewegung bezeichnet, die nach dem Tode Francos zu Beginn der 1980er in Madrid entstand und dort schnell zu einem Emblem für das ‚neue‘ demokratische Spanien wurde. Zur Geschichte der *Movida* vgl. José Luis Gallero: *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid: Ardora 1991.

³⁶ Zur Ästhetik des Camps vgl. Susan Sontag: „Notes on ‚Camp‘“, in: dies.: *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Noonday Press 1966, S. 275-292. Zentral für die von Sontag im Milieu der homosexuellen Künstler New Yorks beobachtete Stilbildung ist vor allem eine bewusste Künstlichkeit und Übertreibung, „its love of the unnatural: of artifice and exaggeration“ (S. 275).

³⁷ Mehr noch als in den Filmen Almodóvars wird diese Selbstinszenierung der *Movida* in seiner Feuilletonromanserie *Patty Diphusa* deutlich. Vgl. dazu die ausführliche Analyse von Anne Lenquette: *Nowveaux discours narratifs dans l'Espagne postfranquiste, 1975-1995*, Paris: L'Harmattan 1999, S. 185-234.

³⁸ Zur Körperpolitik der *Movida* verweise ich auf meine eigenen Ausführungen in anderem Zusammenhang: 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: *El amor, esa palabra...'. El amor en la novela española contemporánea de fin de milenio*, hrsg.

bleibt von der Vergangenheit des Franquismus und seiner Vorgeschichte kaum mehr als die Spur einer patriarchalen Gewalt, die zwar nicht gänzlich verdrängt, aber mit frivoler Leichtigkeit optimistisch überspielt wird. Patty Diphusa oder Pepi als typische Movida-Kunstgeschöpfe belegen das in ihrem Umgang mit der Erfahrung körperlicher Gewalt: die Vergewaltigungen, die sie erleiden, werden in parodistischer Untertreibung bewusst ent-dramatisiert und bagatellisiert, indem umgekehrt in parodistischer Übertreibung ihre nebensächlichen Folgen als Haupttätigkeiten gewertet werden.³⁹ Der Film der Movida situierte sich so nicht nur jenseits der gesellschaftlichen Tabus, sondern wählte sich auch jenseits des Traumatischen. Umso interessanter ist es, dass Almodóvar 2006, mit Jahrzehnten Abstand zur Movida und längst zum cineastischen Autor gereift, sich mit *Volver* nicht nur durchaus ernsthaft dem Tod zuwendet, sondern dabei auch dem Phänomen des Wiederholungszwangs, das als eines der merkwürdigsten Kennzeichen des Traumatischen angesehen werden kann.

Neben den autoreferentiellen und eher anekdotischen Bedeutungen, welche die im Titel annoncierte „Rückkehr“ im Bezug auf das eigene Filmschaffen für Almodóvar impliziert (Rückkehr zur Komödie, zur heimatlichen Gegend der Mancha, zum „Universum der Frau“, zur Schauspielerin Carmen Maura, die bis einschließlich *Mujeres al borde de un ataque de nervios* als „chica almodóvar“ par excellence fungierte usw.⁴⁰), unterstrich der Regisseur in einem autobiographischen „Bekanntnis“ zum Film auch dessen gleichsam therapeutische Bedeutung als eine Auseinandersetzung mit der Thematik des Todes:

Tengo la impresión de que, y espero que no sea un sentimiento pasajero, de que he conseguido encajar una pieza (cuyo desajuste, a lo largo de mi vida, me ha provocado mucho dolor y mucha ansiedad) [...] La pieza a la que me refiero es „la muerte“, no sólo la mía y la de mis seres queridos sino la desaparición implacable de todo lo que está vivo. [...] Tengo la impresión de que, a través de esta [i.e. película], he pasado un duelo que necesitaba, un duelo indoloro (como el del personaje de la vecina Agustina). He llenado un vacío, me he despedido de algo (¿mi juventud?) que aún no había despedido y necesitaba hacerlo [...] *Volver* es un homenaje a los ritos socia-

von Anna-Sophia Buck und Irene Gastón Sierra, Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2005, S. 67-102.

³⁹ Patty Diphusa empört sich so in ihrem (pseudo)autobiographischen Bericht nicht über die körperlich erlittene Gewalt, sondern über den Umstand, dass sie sich nach der Vergewaltigung durch die Männer, die sie in ihrem Auto mitgenommen hatten, nun ohne Mitfahrgelegenheit außerhalb des städtischen Verkehrsnetzes befindet. Auch bei Pepi im Film *Pepi, Luci y Bom* löst nicht die Vergewaltigung durch den Polizisten Rachegefühle aus, sondern die Tatsache, dass dadurch der Verkauf ihrer Jungfernschaft als mögliche finanzielle Einnahmequelle ausfällt.

⁴⁰ Pedro Almodóvar selbst betont daneben noch die „vuelta a la maternidad“ im Allgemeinen und zu „mi madre“ im Besonderen (*Volver: Guión cinematográfico*, Madrid: Colección Espiral 2006, S. 191).

les que viven las gentes de mi pueblo en relación con la muerte y con los muertos. Los muertos no mueren nunca.⁴¹

Almodóvar behauptet in dieser *confesión*, dem bisher von ihm geleugneten Phänomen des Todes als Verlusterfahrung endlich erfolgreich einen Ort zugewiesen zu haben („he conseguido encajar una pieza“), und zwar durch die Entdeckung, dass der Tod des Einzelnen im lebendigen Gedächtnis der Gemeinschaft aufgehoben sei („los muertos no mueren nunca“). Ausgehend von dieser tröstlichen Aussage lässt sich nun untersuchen, wie sich die Konfrontation mit dem Tod im Film selbst gestaltet. *Volver* konfrontiert zunächst zwei differierende Räume des Heimlichen miteinander: die von der Protagonistin Ramona und ihrer Schwester nach dem plötzlichen Tod der Eltern verlassene dörfliche Heimat in der Mancha und Ramonas ‚neue Heimat‘ in der Stadt, ein ärmliches Apartment eines Madrider Wohnblocks, wo sie mit ihrem Mann und ihrer Tochter in einer kleinbürgerlichen Tristesse haust, die nicht zufällig an das häusliche Ambiente erinnert, das Almodóvar schon in *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984) in den Blick genommen hatte. Die Parallele zwischen beiden Filmen wird vollends deutlich, als erneut die Küche zum Tatort einer unfreiwilligen Tötung wird: Wo die von Carmen Maura gespielte Hausfrau versehentlich ihren Gatten umbrachte, tötet nun die Tochter Paula ihren sozialen (aber, wie sich später herausstellt, nicht leiblichen) Vater in Notwehr, als dieser sie sexuell belästigt (Abb. 9 u. 10).



Abb. 9 u. 10 Patriarchenmorde in der Küche in Pedro Almodóvars *Qué he hecho yo para merecer esto* (links) und in *Volver* (rechts).

⁴¹ Ebd., S. 191 f. [Ich habe den Eindruck und hoffe, dass das nicht nur ein vorübergehendes Gefühl bleibt, dass ich es geschafft habe, ein Stück eingepasst zu haben, das mir, solange es nicht passte, mein Leben lang viel Schmerz und Angst bereitet hat (...). Das Stück, von dem ich spreche, ist der Tod, nicht nur mein eigener und der meiner Lieben, sondern das unausweichliche Vergehen allen Lebendigen. (...) Ich habe den Eindruck, dass ich dadurch (i. e. durch den Film) eine notwendige Trauerzeit durchlaufen habe, eine schmerzlose Trauer (wie die der Figur der Nachbarin Agustina). Ich habe eine Leere gefüllt, mich von etwas verabschiedet (meiner Jugend?), von dem ich mich noch nicht verabschiedet hatte, aber es tun musste. (...) *Volver* ist eine Hommage an die Gemeinschaftsrituale, die die Leute meines Dorfes in Bezug auf den Tod und die Toten leben. Die Toten sterben nie.]

Volver stellt damit auch eine Rückkehr Almodóvars zum schon einmal behandelten Motiv des häuslichen Patriarchenmordes im kleinbürgerlichen Milieu dar. Umso entscheidender sind die Verschiebungen in der Durchführung des Themas. Wo der Gattenmord 1984 mit Movida-typischem Understatement als komischer Unfall inszeniert wurde und Auftakt zu einer grotesk überspannten Kriminalparodie bildete, spart Almodóvar 2006 die Tötung selbst aus, um sich stattdessen den Folgen der Tat zu widmen und ein gefühlsbetontes Melodram daraus zu entwickeln. Auffällig ist dabei die Insistenz, mit der die Folgen der Tötung als eine schwere Belastung für die Beteiligten dargestellt werden, und zwar in einem sehr physischen Sinne. Die von Penelope Cruz gespielte Raimunda wird von der Kamera in aller Ausführlichkeit bei der mühsamen körperlichen Tätigkeit des Spurenverwischens gezeigt, vom Aufwischen des Blutes bis zur Lagerung des Leichnams in der Kühltruhe eines Restaurants. Das Verheimlichen der Mordspuren, das in *Qué he hecho yo* noch als ein aufreizend simpler Vorgang gestaltet war, der durch die rasche Rückkehr zur häuslichen Routine bewerkstelligt wird (das Mordwerkzeug – ein Schinkenknochen – wird gekocht und dann von den ermittelnden Kriminalbeamten verspeist⁴²), wird nun zur regelrechten Schwerstarbeit, deren einzelne Phasen *en detail* gezeigt werden. Almodóvar vertieft so jedoch nicht nur filmisch die unmittelbaren Folgen der Tötung, er widmet sich nun vor allem auch ihrer Vorgeschichte und liefert so eine analytische Erklärung der Gegenwart aus der Vergangenheit. Die Vorgeschichte stellt sich dabei als eine verwickelte Geschichte familiärer Verheimlichung und Verdrängung heraus, die im weiteren Filmverlauf in einem turbulenten, aber souverän verknüpften Plot langsam aufgelöst und geklärt wird. Entscheidendes Ereignis für die analytische Aufdeckung des Verheimlichten ist dabei die Wiederkehr der Mutter, von deren Tod Raimunda und ihre Schwester bislang überzeugt waren, vermeintlich als ‚Gespenst‘. Erst dank ihrer ‚gespenstischen‘ Wiederkehr wird der inzestuöse Schuldkomplex im Inneren der Familie freigelegt (Raimunda wurde von ihrem Vater vergewaltigt und hat so tatsächlich genau das Schicksal erlitten, das ihrer Tochter anfänglich beinahe zu widerfahren drohte) und kann schließlich verarbeitet werden. Auf die Phase unwillkürlicher Rückerinnerungen an das Vergangene, die das mütterliche ‚fantasma‘ gerade durch seine olfaktorisch wahrnehmbare körperliche Präsenz auslöst,⁴³ folgt das Durchbrechen des

⁴² Almodóvar greift das Motiv dabei aus Alfred Hitchcocks *Lamb to the Slaughter* von 1958 auf, der es seinerseits aus der gleichnamigen Kurzgeschichte Roald Dahls übernahm.

⁴³ Als erste ‚wittert‘ Solé die Anwesenheit ihrer Mutter, als sie beim ersten Besuch im Hause der Tante Paula am Sitzfahrrad riecht, auf dem – wie sich später herausstellt – tatsächlich ihre Mutter trainiert. Solé wird dementsprechend auch die Tochter sein, der das ‚Gespenst‘ der Mutter dann leibhaftig erscheint. Raimunda ihrerseits ‚wittert‘ die mütterliche Anwesenheit erst aufgrund eines stärkeren olfaktorischen Reizes in Form eines Furzes. Almodóvar setzt so erneut in durchaus Movida-typischer Weise auf Entsublimierung und bietet eine extrem körperzentrierte Version der durch den Geruchssinn ausgelösten *mémoire involontaire*.

tabuisierenden Schweigegebots, das bislang die Beziehung der Frauen störte und das nun gegenseitiger Mitteilung und einem empathischen Verständnis weicht. Almodóvar setzt mit dieser Familiengeschichte also ein Fanal gegen das Schweigen, das vor dem Hintergrund der äußerst virulenten gesellschaftlichen Auseinandersetzung um das kollektive Gedächtnis in Spanien zumindest implizit durchaus politisch verstanden werden kann. Programmatisch für die Position Almodóvars scheint mir dabei zweierlei. Zum einen die Transformation des ‚Geistes‘ vergangener traumatischer Gewalt ins ‚Gespenstische‘, das sich als nur vermeintlich Gespenstisches allerdings in wohliger Heimlichkeit auflöst und nichts Schreckliches an sich hat. Zum anderen aber die Tatsache, dass das bisher verheimlichte Unheimliche – Inzest und Totschlag – lediglich in innerfamiliärer Kommunikation bearbeitet wird, also gerade nicht Teil der Öffentlichkeit wird, die den Schritt vom mündlich verankerten kommunikativen zum symbolisch konstituierten kulturellen Gedächtnis allererst leisten könnte.⁴⁴ Die Sphäre des öffentlichen Diskurses kommt im Film nur in karikierender Form, als *televasura* [Trash-TV], in den Blick und wird dabei eindeutig abgelehnt. Almodóvar begrenzt in einem der letzten Dialoge seines Filmes, in dem Agustina und Irene sich jenseits der juristischen Frage nach Schuld und Strafe im gemeinsamen Schmerz über die erlittenen Verluste verbinden, entsprechend kategorisch den Anspruch auf „Aufklärung“ auf den Bereich intimer Alltagskommunikation:

Agustina: Tenemos que hablar, Irene...

Abuela: De todo lo que tu quieras, pero no le digas a nadie que he vuelto.

Agustina: No te preocupes.

Abuela: ¡Ah! gracias por no haber hablado de mí en la televisión.

Agustina (*amodorrada*): Eso son cosas nuestras.

Abuela: Desde luego, y no le importan a nadie.⁴⁵

Die Rückkehr der Familie ins heimische Dorf stellt damit kein wirkliches Ende der Heimlichkeiten dar, sondern spaltet die Sphäre ‚wahrer‘ intim-solidarischer Kommunikation von der Öffentlichkeit ab, in der Schweigen weiterhin Gold bleibt.

⁴⁴ Zur Differenz von „kommunikativem“ und „kulturellem Gedächtnis“, die besonders Jan und Aleida Assmann in den Kulturwissenschaften etablierten, vgl. Dietz Bering: „Kulturelles Gedächtnis“, in: Pethes/Ruchatz (Hrsg.), *Gedächtnis und Erinnerung*, S. 329 f.

⁴⁵ Almodóvar, *Volver*, S. 177 f., bzw. 1:47:12–1:47:35 h. im Film (DVD-Edition, Universum Film GmbH, 2007)

[Agustina: Irene, wir müssen miteinander reden.

Großmutter: Worüber du willst, aber sag’ niemandem, dass ich zurückgekehrt bin.

Agustina: Mach dir keine Sorgen.

Großmutter: Ah! Und danke, dass du im Fernsehen nichts über mich gesagt hast.

Agustina (*schlāfrig*): Das sind unsere Angelegenheiten.

Großmutter: Natürlich. Und sie gehen sonst niemanden etwas an.]

Eine zweite kategorische Grenze analytischer Aufklärung bildet in *Volver* die Trennung der Geschlechter. Die weibliche Solidargemeinschaft der Familie, die im Dorf schließlich ganz zu sich findet,⁴⁶ wird zwar durchaus sozial erweitert und sowohl im Kontext des Dorfes als auch in der Stadt als Teil umfassenderer Solidargemeinschaften dargestellt. Eine gesamtgesellschaftlich wirksame Sozialutopie lässt sich daraus allerdings trotzdem nicht gewinnen, solange die männliche Hälfte der Bevölkerung daraus mit brachialer Deutlichkeit ausgeschlossen bleibt. Zwar gönnt Almodóvar dem toten Patriarchen diesmal ein durchaus würdevolles Grab und einen Platz im Gedächtnis der weiblichen Gemeinschaft der Überlebenden, dennoch stellt gerade die einseitige Genderung der Schuldthematik bei Almodóvar neben dem freiwilligen Rückzug ins Private eine weitere Limitierung dar, die den Film als Beitrag zur spanischen Vergangenheitsbewältigung eher problematisch erscheinen lässt. Das Gespenst der Mutter ist zwar wiedergekehrt, um die Töchter um Verzeihung zu bitten, den Männern wird aber kein Pardon gewährt, solange sie nicht unter der Erde sind, weil für sie in diesem Film Almodóvars keine Rolle jenseits machistischer Herrschaftsgewalt vorgesehen ist. Drei Jahrzehnte nach dem Tod des Übervaters Franco haust der unheimliche ‚Geist‘ des Franquismus insofern selbst noch in einem Film, der die Gespenster der Vergangenheit melodramatisch-komödiantisch zu bannen und den traumatischen Zwang zur Wiederholung durch eine programmatische Rückkehr nach Hause zu beenden versucht.

⁴⁶ Als die drei Generationen von (Groß)Mutter, Tochter und Enkelin vereint ins dörfliche Haus ins Dorf zurückkehren, stellt Irene zufrieden fest: „Si estuviera la Paula y nos viera, ahora, a todas juntas, icómo habría disfrutado!“ (*Volver*, *Guión cinematográfico*, S. 170).