



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Eine Generation des Schweigens -
cineastische Blicke auf eine Kindheit
im Franquismus“

Verfasserin

Anja Kolmanics (BA. phil.)

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt: Romanistik / Spanisch

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	4
I Das Kino der Franco-Ära (1936 - 1975).....	10
1. Historischer Kontext.....	10
1.1 Spanischer Bürgerkrieg.....	10
1.2 Der „Neue Staat“.....	11
1.3 Franquistische Propaganda und kollektives Gedächtnis.....	12
2. Kino zwischen 1939 und 1975.....	14
2.1 Kino unter franquistischer Kontrolle.....	14
2.1.1 Franquistisches Propagandakino	15
2.1.2 Das „cine de la disidencia“ der 60er Jahre.....	15
2.1.3 „El nuevo cine español“ im tardofranquismo.....	16
2.2. Cine de oposición.....	17
2.2.1 Tabuthema Bürgerkrieg.....	18
2.2.2 Tabuthema Gesellschaftskritik.....	19
2.2.3 Kritischer Realismus	20
2.2.4 „Doble lectura“ – Metapher – Symbol	21
3. Kinder im Spanischen Kino 1939 bis 1975	22
3.1 Historischer Abriss der Einzelgattungen mit Kinderfiguren.....	22
3.2 Kinder im franquistischen Kino.....	23
3.2.1 „Raza“ – Kinder im Propagandakino.....	23
3.2.2 Von Kreuzzügen, Königen und Kostümen	24
3.2.3 Schlüsselerlebnis Kindheit.....	25
3.3 Kinder im kommerziellen Unterhaltungsfilm.....	25
3.3.1 Die singenden Kinderstars.....	25
3.3.2 Komödie mit Kind.....	26
3.3.3 Marcelino, Kind unter Mönchen.....	26
3.4 Kinder im „cine de la disidencia“.....	27
3.4.1 Ein pessimistischer Blick in die Zukunft.....	28
3.4.2 Das Kind und sein erwachsener (Anti-)Held	28
3.5 Das kindliche Universum im NCE.....	29
3.5.1 Die erste Jugendliebe	29
4. Zusammenfassung.....	30
II Zur Inszenierung von Kindern.....	32
5. Kinderfilm - erste Überlegungen und Definitionen.....	32
5.1 Filme „für“ Kinder.....	32
5.2 Filme „mit“ Kindern.....	34
5.3 Filme „über“ Kinder	35
6. Das Kind und die Kamera	37
6.2 Sprachentwicklung – soziale vs. universelle Symbole	38
6.2.1 Kindliche Körpersprache lesen.....	39
6.2.2 Umsetzung im Film	40
7. Das Kind und der Zuschauer.....	41
7.1 Rezeption von Kindern.....	41
7.1.1 Authentizität, Spontanität, Unschuld.....	42
7.1.2 Symbolischer Wert von Kindern.....	43
7.1.3 Wirkungspotenzial: Empathie und Identifikation	43
7.2 Der kindliche Blick - Perspektivenwechsel.....	45

7.2.1 Verfremdung – Fantasie – Wirklichkeit.....	47
7.2.2 Verlässlichkeit des Erzählers.....	48
7.2.3 Kindliche Wahrnehmung vs. Zuschauerwahrnehmung	50
7.2.4 Perspektivenwechsel und Wirkungsintention	51
8. Der Regisseur und das Kindsein.....	52
8.1 Autobiographie als Inspirationsquelle	53
8.2 Individuelles vs. kollektives Gedächtnis.....	54
8.3 Film als Bewusstmachung eines kollektiven Traumas.....	55
9. Medienwissenschaftliche Analyse mit dem Fokus „Kinder im Film“.....	56
9.1 Anmerkungen zur methodischen Vorgehensweise.....	57
III Saura, Erice und Camino zwischen Bürgerkrieg, Zensur und Erneuerung.....	58
10. „El espíritu de la colmena“	58
10.1 Víctor Erice – Leben und Werk.....	58
10.1.1 Die Arbeit mit Kinderdarstellern.....	59
10.1.2 Kindheitserinnerungen.....	59
10.1.3 Erices poetischer und sozialer Realismus.....	60
10.2 Formale Filmanalyse.....	62
10.2.1 Handlungsanalyse.....	62
10.2.1.1 Inhalt.....	62
10.2.1.2 Erzählstruktur.....	62
10.2.1.3 Erzählte Zeit – Spielort.....	63
10.2.2 Figurenanalyse.....	63
10.2.2.1 Charakterisierung von Ana.....	65
10.2.2.2 Dynamische Entwicklung zwischen Ana und Isabel	66
10.2.2.3 Figurenkonstellation.....	66
10.2.2.4 Spiele und Rituale.....	69
10.2.2.5 Metaphern auf Figurenebene.....	69
10.2.3 Der Kinderblick: Gestaltungsmittel des Erzählens	70
10.2.3.1 Musik – Farben – Kameraeinstellungen	70
10.2.3.2 Der atmosphärische Raum.....	71
10.2.3.3 Anas Sicht auf die Welt.....	72
10.2.3.4 Augen – Mimik – Körpersprache.....	75
10.2.4 Wirkung des Perspektivenwechsels.....	76
10.2.4.1 Verfremdung.....	76
10.2.4.2 Leerstellen.....	77
10.2.5 Interpretation der Grundaussage.....	78
10.2.5.1 Schlussfolgerungen.....	79
11. „La prima Angélica“	80
11.1 Carlos Saura – Leben und Werk.....	80
11.1.1 Saura und der Bürgerkrieg.....	81
11.1.1.1 Individuelle Erinnerung und kollektive Erfahrung.....	82
11.1.2 Autobiographische Elemente.....	83
11.1.2.1 Die bürgerliche Familie	84
11.1.3 Saura und die Zensur.....	84
11.2 Formale Filmanalyse.....	86
11.2.1 Handlungsanalyse.....	86
11.2.1.1 Inhalt.....	86
11.2.1.2 Erzählstruktur.....	86
11.2.1.3 Erzählte Zeit – Spielort.....	87
11.2.2 Figurenanalyse	88

11.2.2.1	Tonebene	89
11.2.2.2	Charakterisierung von Luis.....	90
11.2.2.3	Mimik und Körpersprache.....	91
11.2.2.4	Figurenkonstellation.....	92
11.2.2.5	Figuren als Typen der spanischen Gesellschaft	93
11.2.3	Der Kinderblick: Gestaltungsmittel des Erzählens	95
11.2.3.1	Kameraeinstellung – Achsenverhältnis – Erzählperspektive.....	95
11.2.3.2	Nahaufnahme von Luis' Gesicht.....	97
11.2.4	Wirkung des Perspektivenwechsels.....	98
11.2.4.1	Verfremdung.....	98
11.2.4.2	Leerstellen.....	99
11.2.4.3	Montage.....	100
11.2.5	Interpretation der Grundaussage.....	102
11.2.5.1	Schlussfolgerungen.....	104
12.	„Las largas vacaciones del 36“	106
12.1	Jaime Camino – Leben und Werk.....	106
12.1.1	Erinnerungen an die Kindheit im Bürgerkrieg.....	107
12.1.2	Camino und die Zensur.....	108
12.2	Formale Filmanalyse.....	109
12.2.1	Handlungsanalyse.....	109
12.2.1.1	Inhalt.....	109
12.2.1.1	Erzählte Zeit – Spielort.....	110
12.2.1.2	Erzählstruktur.....	111
12.2.2	Figurenanalyse.....	112
12.2.2.1	Bildkomposition und Figurenkonstellation	114
12.2.2.2	Charakterisierung von Quique	116
12.2.2.3	Junge vs. Mann.....	117
12.2.2.4	Verdichtung durch Kriegsspiele	119
12.2.3	Der Kinderblick: Gestaltungsmittel des Erzählens	121
12.2.3.1	Tonebene – Ausstattung – Kameraeinstellung.....	121
12.2.3.2	Der subjektive Kinderblick auf den Krieg.....	121
12.2.3.3	Nahaufnahmen von Körpersprache und Mimik	123
12.2.4	Wirkung des Perspektivenwechsels.....	124
12.2.4.1	Verfremdung.....	124
12.2.4.2	Leerstellen.....	127
12.2.5	Interpretation der Grundaussage.....	129
12.2.5.1	Schlussfolgerungen.....	130
13.	Vergleich der drei Filme und ihrer Inszenierung von Kindern.....	131
13.1	Erzählte Zeit und Spielort.....	131
13.1.1	Darstellung des Bürgerkrieges.....	131
13.1.2	Intermedialität als historische Referenz.....	132
13.2	Die Kinderperspektive.....	132
13.2.1	Verfremdung – Leerstellen – Spiegel der Gesellschaft.....	133
13.3	Die Kinderdarsteller.....	133
13.3.1	Wirkungspotenzial und Intention des Regisseurs.....	135
	Schlussfolgerung.....	136
	Resumen en español.....	140
	Bibliographie.....	152
	Anhang.....	159

Einleitung

Gelida 1936

“¡Los moros! Quieren tomar Barcelona los de África!”, hört der kleine Manolo die Männer auf der Straße schreien. Im Laufe der Zeit versteht er, dass es zwei Gruppen gibt, die gegeneinander kämpfen. Weil sein Onkel für eine der beiden Seiten kämpft und stirbt, wohnt dessen Sohn Quique nun bei Manolos Familie.

“Las largas vacaciones” (1975) de Jaime Camino.

Segovia 1936

“¡Cerrad las ventanas!”, ruft Onkel Miguel nervös, als auf der Straße eine Schießerei stattfindet. Der elfjährige Luis verbringt den Tag des Militärputsches im Hause seines Onkels, voller Angst, dass seinen Eltern in Madrid etwas zustoßen könnte.

“La prima Angélica” (1974) de Carlos Saura.

Hoyuelos 1940

“Es la historia del doctor Frankenstein ... trata de los grandes misterios de la creación: la vida y la muerte ... puede horrorizarles”, ängstigt der Kommentator im Kino die fünfjährige Ana und ihre Schwester Isabel. Vor dem Krieg haben sich ihre Eltern Fernando und Teresa eine ganz andere Zukunft für die beiden Mädchen ausgemalt, als den tristen Alltag der Nachkriegsjahre, den sie nun leben.

“El espíritu de la colmena” (1973) de Víctor Erice.

Nachdem ich diese eindringlichen Szenen von drei nahezu zeitgleich entstandenen spanischen Filmen gesehen hatte, fragte ich mich, wie Kinder wirklich den Alltag im spanischen Bürgerkrieg und in der Franco-Diktatur erlebten, in der Väter und Großväter, Mütter und Tanten, Nachbarn und Dorfpfarrer verfeindet waren?

Die Gräueltaten des Spanischen Bürgerkrieges, die Preston bildhaft als „Carnicería sin sentido“¹ beschreibt, sind zwar in den Filmen nicht in direkten Darstellungen präsent, doch initiierten das bedrückende Schweigen der Figuren, die triste Farbstimmung der Landschaft und die Gesten der Kinder zahlreiche Assoziationen die schrecklichen Ereignisse der kriegerischen Auseinandersetzung betreffend: Isabel (aus „El espíritu de la colmena“) presst den Hals ihrer Katze so lange fest zusammen, bis diese sich kreischend aus dem Würgegriff befreit. Als Zuschauer interpretiert man die Gewaltbereitschaft als Trauma eines Kindes,

¹ Preston, Paul: La guerra civil española. 5. ed. Barcelona: DeBolsillo, 2006, S. 205.

welches Bürgerkrieg, Repression und Verfolgung miterlebt hat; Quique (aus „Las largas vacaciones del 36“) bedroht seinen faschistischen Onkel im Affekt mit einer Pistole, ohne wirklich zu wissen, was er tut. Als Zuschauer erkennt man in der intuitiven Handlung einen verzweifelten Racheimpuls des Jungen, dessen Vater im Kampf gegen die faschistischen Rebellen starb.

Die Inszenierung der Kinderfiguren in den drei Filmen von Carlos Saura, Víctor Erice und Jaime Camino erschien mir ungewöhnlich, aber höchst authentisch im Umgang mit der polemischen Thematik des Spanischen Bürgerkrieges. Die Regisseure erreichten, dass ich mich mit der Gefühlswelt der Kinder identifizierte, ohne dass ich je eine nur annähernd vergleichbare Situation erlebt hätte. Daraufhin entschloss ich mich, mich in meiner Diplomarbeit mit den drei außergewöhnlichen Werken auseinanderzusetzen, um zu erforschen, wieso gerade in den letzten Jahren des Franquismus vermehrt die Kinderperspektive in Filmen eingesetzt wurde, um den Bürgerkrieg zu inszenieren?

In meinen ersten Recherchen bemerkte ich, dass die filmischen Darstellungen von Kindern im Spanischen Bürgerkrieg (1936-39) und der Nachkriegszeit (1940-50) in Zeit, Ort und soziopolitischem Kontext mit der Kindheit der Regisseure übereinstimmten. Carlos Saura wurde 1932 geboren, Jaime Camino 1936 und Víctor Erice 1940. Mehr als dreißig Jahre nach Kriegsende machten sich die drei Künstler daran, Ereignisse des Bürgerkrieges zu verfilmen, welche als das „größte kollektive Trauma der modernen Geschichte Spaniens“² gesehen werden. Die künstlerische Arbeit der Regisseure war einem strengen Zensurapparat des Regimes unterstellt, welches aus ideologischen Gründen keine freien Darstellungen des Bürgerkrieges zuließ.

Nach dieser ersten Orientierung eröffneten sich drei Forschungsgebiete: die Biografie der Regisseure, das kollektive Gedächtnis und die franquistische Zensur.

Aus diesen drei Anhaltspunkten ergibt sich meine These, warum gerade in den siebziger Jahren Filme über den Bürgerkrieg aus der Sicht von Kindern veröffentlicht wurden: Die drei Filme könnten Versuche sein, durch Orientierung an persönlichen Kindheitserinnerungen traumatische Erlebnisse der spanischen Gesellschaft zu visualisieren und den unpolitischen Kinderblick gleichzeitig zu nutzen, um die Zensur zu umgehen.

Als Methode für den Beleg meiner These soll eine formale Filmanalyse aus soziologischem Blickwinkel dienen. Es sollen die filmtechnischen Gestaltungsmittel zur Inszenierung von

² Torreiro, Casimiro: Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982) in Gubern, Román (u.a.): Historia del cine español. 5. ed. Madrid: Eds. Cátedra, 2005, S. 344.

Kinderfiguren analysiert werden mit dem Schwerpunkt auf den Einsatz von Kindern bei der Verfilmung der spanischen Geschichte, der gesellschaftlichen Situation unter dem Franquismus und der Biografien der Regisseure. Ein Feinziel wäre es herauszufinden, wie diese außergewöhnlichen Werke auch heute noch funktionieren, bei einem Publikum, welches ein Leben im Spanischen Bürgerkrieg oder der autoritären Diktatur nie selbst erlebt hat?

Meine Arbeit unterteilt sich in drei Teile, wobei der erste Teil einen Einblick in den soziohistorischen Kontext vermitteln soll. Der zweite Teil umfasst theoretische Überlegungen zur Inszenierung von Kindern im Film und im dritten Teil komme ich zur formalen Filmanalyse der drei Werke und somit zur praktischen Anwendung der Ergebnisse aus dem theoretischen und dem geschichtlichen Teil.

Im ersten Teil werde ich den soziohistorischen Hintergrund präsentieren, mit dem sich die Regisseure in ihren Filmen beschäftigen: Spanischer Bürgerkrieg, die Nachkriegszeit und die gesellschaftliche Situation unter dem Regime Francos. Danach komme ich von der Geschichte Spaniens zur Filmgeschichte zwischen 1939 und 1975. Zerschnittene Filmrollen und eine spitze Schere zieren Román Guberns Buch³ über die franquistische Zensur, repräsentativ für all die nicht wiederherstellbaren Szenen, Sequenzen und Momente der spanischen Filmgeschichte, die der franquistischen Zensur zum Opfer gefallen sind. Auch Saura, Erice und Camino blieb dies nicht erspart. Die Beschreibung der Arbeitsumstände der Regisseure unter dem autoritären Regime soll untersuchen, ob die strenge Zensur ein Grund sein könnte, zeitkritische Themen hinter der Kinderperspektive zu tarnen. Anhand konkreter Beispiele werde ich die Ausdrucksmittel, Themen und Probleme mit der Zensur des so genannten *cine de oposición* vorstellen, dem auch Saura, Erice und Camino angehören.

Da die ausgewählten Filme alle zwischen 1973 und 1975 veröffentlicht wurden, widme ich mich im Detail nur diesen Jahren des *tardofranquismo*. Bei der Präsentation der allgemeinen Entwicklungen im spanischen Film zwischen 1939 und 1975 orientiere ich mich an den für die vorliegende Arbeit relevanten Themen. Zum einen wäre das die filmische Darstellung des Bürgerkrieges und des Lebens unter dem franquistischen Regime; zum anderen die filmischen Ausdrucksmittel, mit denen sich die Regisseure der franquistischen Zensur stellten.

Auch wenn unter Francos Führung Subventions- und Protektionsmechanismen einen großen Einfluss auf die gesamte Filmproduktion hatten, gilt mein Interesse vor allem den filmischen Ausdrucksmitteln, da ich die Wahl der Kinderperspektive als einen Aspekt der Filmsprache verstehe. Ich beziehe mich daher in den folgenden Kapiteln mit dem Begriff

³ Vgl. Gubern, Román: *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936 – 1975)*. Barcelona: Eds. Península, 1981.

„Filmproduktion“ auf den künstlerischen Entstehungsprozess eines Filmes und gehe nicht weiter auf den komplexen Begriff der „Filmindustrie“ mit Fragen der Distribution, Subvention und Vermarktung ein. Des Weiteren bezieht sich mein Forschungsvorhaben nur auf Spielfilme, weshalb ich eine Analyse von Dokumentarfilmen ausspare.

Die allgemeinen politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen zwischen 1939 und 1975 stehen in Wechselwirkung mit den strukturellen Veränderungen der Zensur und den Inhalten künstlerischen Schaffens. Den wichtigsten politischen Ereignissen und gesellschaftlichen Veränderungen widme ich allerdings kein eigenes Kapitel, vielmehr sehe ich den soziopolitischen Kontext als Teil der filmgeschichtlichen Entwicklungen und lasse ihn immer wieder einfließen. Im letzten Unterkapitel des historischen Teils gebe ich einen Überblick über die Präsenz von Kinderdarstellern in den drei großen Sparten des spanischen Kinos zwischen 1939 und 1975: franquistisches Kino, *cine de la disidencia* und NCE (*nuevo cine español*).

Im zweiten Teil meiner Arbeit möchte ich anhand theoretischer Konzepte aus der Filmwissenschaft und Psychologie eine Methodik für eine formale Filmanalyse erstellen, mit dem Fokus auf die Inszenierung von Kindern. Der Theorieteil teilt sich in vier Unterkapitel.

Ein erstes Unterkapitel dient einer Unterscheidung der Gattung Kinderfilm in Filme „für“, Filme „mit“ und Filme „über“ Kinder in Anlehnung an praktische Beispiele aus der spanischen Filmgeschichte.

Das zweite Unterkapitel („Das Kind und die Kamera“) beschäftigt sich mit den Besonderheiten eines Kinderdarstellers im Vergleich zu erwachsenen Schauspielern. Mich interessieren die filmtechnischen Gestaltungsmittel (Kamerawinkel, Einstellung, Musik etc.) zur Inszenierung eines authentischen Kinderuniversums mit dem Fokus auf Körpersprache und Innenleben von Kindern.

Im dritten Unterkapitel („Das Kind und der Zuschauer“) beschäftige ich mich mit rezeptionstheoretischen Überlegungen zur Wirkung von Kindern auf den Zuschauer. Ich möchte dem Prozess der Identifikation mit Kinderfiguren nachgehen, der hohen Sentimentalität, die Kinder im Zuschauer bewirken, und dem natürlichen Vertrauen an die Unschuld von Kindern sowie ihrer Authentizität und Spontanität. Besondere Aufmerksamkeit werde ich der Wirkung des Perspektivenwechsels schenken, den ich für ein wichtiges Gestaltungsmittel halte, um zeitkritische Themen durch den neutralen, unschuldigen Kinderblick zu filtern und somit den ideologischen Aspekt abzuschwächen.

Von der Perspektive des Zuschauers wechsele ich im vierten Unterkapitel auf die Seite des künstlerischen Entstehungsprozesses eines Filmes über Kindheit, die in Zeit, Ort und sozio-

politischem Kontext mit der Kindheit des Regisseurs übereinstimmt („Der Regisseur und seine Kindheit“). Ein Thema ist hierbei die individuelle Erinnerung der Regisseure an konkrete Ereignisse aus der Kindheit sowie an eine kollektive Stimmung ihres sozialen Umfeldes als Inspirationsquelle. Des Weiteren stelle ich theoretische Überlegungen zu den Auswirkungen von Unterdrückungsmechanismen auf die Kommunikation zwischen einer Kriegsgeneration und der nachfolgenden Generationen an. Es gilt herauszufinden, ob eine Interpretation der Filme als Verkörperung unterdrückter Themen einer ganzen Nation überhaupt angebracht ist oder ob sie in einer intuitiven Überinterpretation mündet.

Für die Überlegungen zur Rezeption und Inszenierung von Kindern im Film dient mir ein theoretischer Rahmen aus der Filmwissenschaft (Bazin, Sinyard, Faulstich), ergänzt um Theorien von Freud, Piaget und Rousseau, deren Forschungen das Konzept „Kindheit“ in der modernen Gesellschaft prägten. Dem Zusammenhang zwischen persönlicher Erinnerung, kollektivem Trauma und Unterdrückungsmechanismen nähere ich mich in Anlehnung an Freud an.

Im dritten und letzten Teil möchte ich die Methodik, die ich aus den unterschiedlichen Theoriegebieten und dem geschichtlichen Teil erarbeitet habe, in den einzelnen Filmanalysen praktisch anwenden. Zunächst stelle ich den jeweiligen Regisseur und seine Arbeit vor. Ich werde die Biografie auf Parallelen der Filminhalte hin überprüfen, in Interviews mit den Regisseuren nach eigenen Aussagen zu Intention und Vorstellung der filmischen Darstellungen von Kindheit suchen und ihre filmästhetischen Auffassungen präsentieren. Außerdem möchte ich herausfinden, wie das Publikum auf die Filme reagierte. Sollten die Regisseure tatsächlich traumatische Erlebnisse einer breiten Masse widerspiegeln und nicht nur individuelle Geschichten, müsste die Reaktion dem entsprechend groß sein.

Im nächsten Schritt werde ich in einer Handlungsanalyse die Parallelen zwischen den Ereignissen im Film und den realen Gegebenheiten der spanischen Geschichte rund um den Bürgerkrieg aufzeigen. Auf Figurenebene werde ich mich der Charakterisierung der Kinder widmen und der Konstellation zu anderen Figuren. Bezüglich der filmtechnischen Gestaltungsmittel des Erzählens interessiert mich, ob und wie die Regisseure Techniken der Verfremdung durch die Kinderperspektive einsetzen, um die kritische Perspektive auf die kriegerische Situation und die sozialen Strukturen unter dem Regime hinter einem unschuldigen Kinderblick zu tarnen. Wichtig ist es auch herauszufinden, welche Grundstimmung die Filme durch Musik, Licht und Setting vermitteln, um neben den individuellen Geschichten der Kinder das Ambiente der sie umgebenden Figuren in die Interpretation einfließen lassen zu können.

Ziel dieser Arbeit ist es keinesfalls, eine rein psychoanalytische Interpretation der Filme hinsichtlich individueller Traumata der Regisseure zu geben, was die Reichweite der Filme gleichsam mindern würde. Vielmehr möchte ich mit meiner Analyse den außergewöhnlichen Blickwinkel auf die historischen Ereignisse herausstreichen und in der Analyse den soziologisch-geschichtlichen Aspekt nie aus den Augen verlieren. Ebenso strebe ich keine vollständige formale Filmanalyse der Werke an, wie es bereits in mehreren Publikationen nachzulesen ist, sondern möchte mich ganz auf die Inszenierung von Kindern in den Filmen konzentrieren.

Zuletzt möchte ich die Aktualität der Filme betonen, die es durch die Präsenz von Kindern schaffen, eine Verbindung alter Konflikte mit der Gegenwart Spaniens herzustellen. Denn die Kinderfiguren der Filme repräsentieren die letzte lebende Generation, die den Bürgerkrieg noch selbst erlebt hat und bis heute das Erbe dieser düsteren Epoche der spanischen Geschichte weiterträgt.

I Das Kino der Franco-Ära (1936 - 1975)

1. Historischer Kontext

1.1 Spanischer Bürgerkrieg

Der Spanische Bürgerkrieg (1936 – 1939) war die Kulmination der vorangegangenen Spannungen zwischen unterdrückten Volksgruppen, der reformorientierten Regierung der II. Republik und den bis dahin privilegierten Klassen der Oligarchie. Am 17. Juli 1936 versuchte jene privilegierte Klasse mittels eines Militärputsches gegen die demokratisch gewählte II. Republik, die „alte, vor-republikanische Ordnung“ wieder herzustellen. Konservative Strukturen wie die Einheit des spanischen Staates, der Katholizismus und das Eigentum der großen Landbesitzer sollten gegen den aufkommenden Bolschewismus, mit dem die sozialen Reformen der II. Republik identifiziert wurden, verteidigt werden.⁴

Die geplante Machtübernahme dehnte sich auf einen dreijährigen Bürgerkrieg aus. Ein Krieg, in dem zwei grundsätzlich entgegengesetzte Weltanschauungen das spanische Volk in zwei Lager teilten. Nach der Farbe ihrer Uniformen wurden sie *rojos* (Verteidiger der Republik) und *azules* (Anhänger des Militärputsches) genannt. Unter General Francisco Francos Führung konnten die nationalen Rebellen Schritt für Schritt das ganze Land in ihre Gewalt bringen. Der gezielte Terror der nationalen Bande, die Uneinigkeit innerhalb der wenig homogenen republikanischen Bande, sowie die Beteiligung der großen europäischen Mächte entschieden „en gran medida, tanto el curso como el resultado de la Guerra Civil“⁵.

In den Filmen, die ich analysieren werde, dient der Bürgerkrieg als referentieller Kontext. Die Kinder im Film „Las largas vacaciones del 36“ verbringen die drei langen Kriegsjahre teils hungernd, teils gelangweilt, teils verängstigt in einem kleinen Dorf nahe Barcelona, welches während des Bürgerkrieges bis zu den letzten Kriegstagen in republikanischer Hand blieb. Der elfjährige Luis aus dem Film „La prima Angélica“ erlebt den Ausbruch des Bürgerkrieges in der Obhut seiner Tanten - Anhängerinnen der nationalen Rebellen - während seine Eltern in Madrid zur Republik stehen.

In „El espíritu de la colmena“ begleiten wir ein kleines Mädchen im Alltagsleben eines spanischen Dorfes im Jahr 1941. Der Film spiegelt die Stimmung der Nachkriegsjahre wider, geprägt durch Unterdrückung, Isolation und eine verfeindete Bevölkerung. Diese Folgen, welche General Francos Sieg mit sich brachte, werden im folgenden Kapitel kurz beschrieben.

⁴ Vgl. Preston 2006, S. 20ff.

⁵ Preston 2006, S. 99.

1.2 Der „Neue Staat“

Bereits in den letzten Kriegsmonaten führte Franco das *Ley de Responsabilidades*⁶ ein. Durch dieses Gesetz deklarierte Franco die Verbündeten der Republik zu Kriminellen und initiierte eine „purga salvaje“⁷, eine brutale Säuberung des Landes von politischen Feinden. Mit Francos Siegeseinzug in Madrid am 1. April 1939 begannen Verhaftungen und Hinrichtungen von „republicanos de todo tipo [...] anarquistas, troskistas, socialistas moderados, republicanos centro-izquierdistas [...] bastaba haber tenido el carnet de un sindicato, haber sido masón, haber votado por la República“⁸, wie sich Preston an die Erfahrungen des nordamerikanischen Journalisten John Whitaker erinnert. 400.000 Spanier flohen ins Exil, ebenso viele kamen in überfüllte Gefängnisse und wurden in Arbeits- oder Konzentrationslager gebracht. Die im März 1940 gegründeten speziellen Tribunale für Massenprozesse wurden unter flüchtiger Einhaltung legaler Prozeduren innerhalb weniger Minuten über die Bühne gebracht und endeten meist mit Verurteilungen zur Todesstrafe mittels Strangulation an der *garrote*. Zu der halben Million Todesopfer des Krieges summierten sich nochmals 200.000 Tote in den Nachkriegsjahren, unter ihnen politische und kulturelle Leitfiguren der Republik. Als letzter Versuch des Widerstandes gegen die totale Machtübernahme Francos wurde ein Guerillakampf organisiert, der so genannte *maquis*, der allerdings bis ins Jahr 1950 zum Rückzug gezwungen wurde.⁹

Neben der direkten physischen Verfolgung wurde auch ideologischer Widerstand unterdrückt. Die Teilnahme an nicht genehmigten Versammlungen, Streiks oder Mitgliedschaft in einer illegalen Vereinigung und die Verbreitung illegaler Druckerzeugnisse wurden bestraft.¹⁰ Durch den Sieg über die II. Republik legitimiert, wurden die demokratischen Strukturen eliminiert und durch einen „Neuen Staat“ ersetzt, den Franco als Staatsoberhaupt, Regierungschef und Oberbefehlshaber des Heeres bis zu seinem Tod im Jahre 1975 anführte. Einzig legale Partei war die Falange, welche die unveränderlichen Normen und Werte des *Movimiento Nacional* vertrat: faschistisches Gedankengut, militärische Traditionen, Katholizismus, ständestaatliche Vertretung und monarchische Staatsformen.¹¹

Franco stützte seinen „Neuen Staat“ auf die Institutionen, welche während des Krieges zu ihm gestanden waren, um die neuen Strukturen und Ideale im Volk zu festigen. Die

⁶ Vgl. Preston 2006, S. 204.

⁷ Preston 2006, S. 77.

⁸ Whitaker, John in Preston 2006, S. 77.

⁹ Vgl. Preston, Paul: *The politics of revenge: Fascism and the military in twentieth-century Spain*. 1. publ. London [u.a.]: Unwin Hyman, 1990, S. 41 f.

¹⁰ Vgl. Bernecker, Walther L./ Pietschmann, Horst: *Geschichte Spaniens: von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. 3. Aufl. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer, 2000, S. 347 f.

¹¹ Vgl. Bernecker/ Pietschmann 2000, S. 336.

katholische Kirche übernahm beinahe das gesamte Bildungswesen und bildete ein Meinungsmonopol, welches eine ganze Generation von Spaniern durch Doktrinarismus und Autoritarismus prägte.¹² Militär und *guardia civil* waren für die strenge Aufsicht des spanischen Volkes bis zum endgültigen Ende der Diktatur verantwortlich, wie Preston beschreibt:

*„Desde 1939 hasta la muerte de Franco, España estuvo gobernada como un país ocupado por un ejército extranjero [...] la estructura del ejército español estaba planteado con el objetivo de prepararlo para la acción contra la población nativa“.*¹³

Die Bevölkerungsgruppen, welche die Rückkehr zu einem traditionellen, vorrepublikanischen Wertesystem des „Neuen Staates“ unterstützten, wurden unter Francos Führung zur dominanten Klasse erhoben: Industrielle, Milizen, Landherren und die *bourgeoisie*. Die ehemaligen Kämpfer der Republik, die unter den Bauern, Arbeitern, Intellektuellen und Künstlern zu finden waren, wurden zur benachteiligten Klasse degradiert. Die Spaltung der Gesellschaft zerrüttete viele Familien. Innerhalb der „natürlichen Urzelle der spanischen Gesellschaft“¹⁴, wie die Familie vom Regime titulierte wurde, gehörten nämlich Vater und Sohn oft den beiden verfeindeten Banden an.

Neben der physischen Unterdrückung durch Hinrichtungen, Verfolgung und Gefängnis, sollte ein gigantischer Propagandaapparat die Ideale des Regimes bis in die Häuser, die Köpfe und das Gewissen der Spanier tragen.

1.3 Franquistische Propaganda und kollektives Gedächtnis

*„The Franco regime used a distorted historical memory as a major weapon in its propaganda armoury.“*¹⁵

In Militärakademien herrschte ein faschistischer Tonfall, Kriegsmonumente für die gefallenen nationalen Rebellen zierten das Land, falangistische Hymnen ertönten mehrmals täglich im Radio und die franquistischen Geschichtsbände beschrieben den Spanischen Bürgerkrieg als erfolgreichen „Kreuzzug“. Franco verwendete in seinen offiziellen Reden ein spezifisches Vokabular, um die gesellschaftliche Teilung in „Verlierer und Gewinner“, „gute und böse“

¹² Vgl. Bernecker/ Pietschmann 2000, S. 341 f.

¹³ Preston 2006, S. 209.

¹⁴ Bernecker/ Pietschmann 2000, S. 336.

¹⁵ Preston 1990, S. 34.

Spanier, sowie „Patrioten und Verräter“¹⁶ zu festigen. Gezielt sollten Gegenpositionen eliminiert, der politische Feind etikettiert und die Sicht auf die Vergangenheit beeinflusst werden - Propagandatechniken (nach Faulstich¹⁷), wie sie auch im Film genutzt wurden, wie wir später sehen werden.

Die nächsten Generationen, zu denen auch die Regisseure Saura, Camino und Erice gehören, sollten ebenso die franquistische Sicht auf den Bürgerkrieg und die Ideale des Regimes vermittelt bekommen. Arbeitsplätze mit Einfluss auf große Menschenmengen wie Schulen oder Universitäten wurden nur an politisch sowie religiös „vertrauenswürdige“ Personen vergeben. Siebentausend Lehrer und beinahe alle Universitätsprofessoren und Forscher wurden verhaftet, republikanische Journalisten eliminiert. Es wurden neue Schulbücher, das Fach *formación del espíritu nacional*, getrennter Unterricht von Jungen und Mädchen sowie verpflichtender Religionsunterricht bis an die Universität eingeführt.¹⁸ Der *Caudillo*, wie Franco genannt wurde, erreichte somit einerseits, dass die Ereignisse des Krieges aus franquistischer Sicht im Gedächtnis der Spanier verankert blieben, wie es Preston beschreibt:

*„The past continued for nearly forty years after the war's conclusion and indeed beyond“.*¹⁹

Andererseits sollte die nachfolgende Generation in die Zweiklassengesellschaft eingegliedert werden, wie sich Carlos Saura erinnert:

*„Während der Herrschaft Francos, den Gott in der Hölle schmoren lassen möge, legte man uns allen, die wir irgendwie zur Opposition gehörten, den Gattungsbegriff »Kommunisten« bei“.*²⁰

Das Interesse des Regimes, die öffentliche Meinung und das kollektive Gedächtnis durch die Kontrolle von Erziehung und Publikationen zu beeinflussen, lässt sich am besten mit Guberns Überlegungen zur Zensur nachvollziehen. Denn durch die Kontrolle der Informationsmedien (sei es Buch, Film, Lehrer) hatte das Regime sowohl Einfluss auf den Sender der Nachricht, als auch auf die Empfänger²¹. Im Falle der Filmproduktion steht eine kleine Gruppe an Sendern (Regisseur, Drehbuchautor, Produzent etc.) zahlreichen Empfängern aller spanischen Gesellschaftsschichten gegenüber. Das Massenmedium Film ist durch sein emotionales Wirkungspotenzial sowie die Möglichkeit, Ereignisse realistisch darzustellen, ein besonders

¹⁶ Vgl. Preston 1990, S. 37.

¹⁷ Vgl. Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. 2. Aufl. München: Fink, 2008, S. 169.

¹⁸ Vgl. Preston 1990, S. 37 ff.

¹⁹ Preston 1990, S. 33.

²⁰ Saura, Carlos in Arnold, Frank [u.a]: Carlos Saura. München; Wien: Hanser, 1981, S. 44.

²¹ Vgl. Gubern, Román: La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936 – 1975). Barcelona: Eds. Península, 1981, S. 8f.

geeignetes Medium zur Manipulation der öffentlichen Meinung.²² Aus der Sicht des Regimes war Film also auch ein gefährliches Medium, um unangenehme Wahrheiten und unerwünschte Emotionen zu verbreiten. Das folgende Kapitel untersucht, welche Rolle das Medium Film innerhalb der franquistischen Machtstrukturen spielte und unter welchen Bedingungen Carlos Saura, Víctor Erice und Jaime Camino arbeiteten.

2. Kino zwischen 1939 und 1975

2.1 Kino unter franquistischer Kontrolle

Alle inländischen und auch ausländischen Filme mussten den ideologischen und moralischen Richtlinien des Regimes dienen, wie es in den Zensurnormen formuliert wurde:

*„Al orden público, a la Patria, a los principios fundamentales y leyes del Estado, a la Iglesia católica, su dogma, su moral y su culto etc.“.*²³

Die gewünschte Moral sollte durch die *Comisión de Censura Cinematográfica* und die *Junta Superior de Censura Cinematográfica* überprüft werden. Die Kommission setzte sich aus Vertretern der Kirche, dem Militär und Ministern zusammen. Begutachtet wurden Drehbücher aller Projekte, die fertigen Filme sowie das Werbematerial. Es mussten Lizenzen für die Erlaubnis zum Dreh, für die Veröffentlichung in Spanien und Teilnahme an internationalen Filmfestivals beantragt werden. Ein Subventions- bzw. Protektionssystem sicherte die ideologische Kontrolle auf Ebene der Finanzierung. Dem Regime unangenehme Filme bekamen keine Subventionen, wurden durch Kürzungen verändert oder gar verboten. Die Eingriffe erfolgten dabei höchst willkürlich und basierten auf der subjektiven Meinung der Zensoren²⁴, wodurch die Filmemacher nie einschätzen konnten, was erlaubt war und was nicht, wie Saura die Zensur der fünfziger und sechziger Jahre beschreibt:

*„Era todo muy caprichoso y dependía siempre de quién estaba a cargo de tu película“.*²⁵

Die Zensur der siebziger Jahre beschreibt Saura wie folgt:

*„Der Franquismus der siebziger Jahre war nicht der der fünfziger [...]. Es ging bei der Zensur etwas liberaler zu [...] wenn auch immer mit dem Risiko eines möglichen Verbots“.*²⁶

²² Vgl. Gubern 1981, S. 12 f.

²³ Vgl. Gubern 1981, S. 276 ff.

²⁴ Vgl. Gubern 2005, S. 189 f.

²⁵ Saura in Heredero, Carlos F./ Monterde, José Enrique [Hrsg.]: Los "nuevos cines" en España: ilusiones y desencantos de los años sesenta. Valencia: IVAC, Inst. Valencià de Cinematografia [u.a.], 2003, S. 366.

²⁶ Saura in Arnold 1981, S. 38.

Auch wenn die Zensur in den siebziger Jahren an Strenge einbüßte, blieben die Doppelzensur von Drehbuch und Film sowie die damit verbundenen Risiken von Eingriffen, Kürzungen oder Verboten bis ans Ende der Diktatur bestehen und betreffen damit auch die Veröffentlichung der drei ausgewählten Filme.

2.1.1 Franquistisches Propagandakino

Durch die strenge Zensur dominierten in den ersten Jahren nach dem Bürgerkrieg Propagandafilme des Regimes die Kinowelt. Übertreibung des Nationalgefühls, Verehrung der glorreichen Vergangenheit Spaniens, militärische Traditionen, Exotismus, katholische Moralvorstellungen und seichte Unterhaltung füllten die vom Regime bevorzugten Genres: Ausstattungsfilme über das 19. Jhd, Literaturverfilmungen, reaktionäre Melodramen, antikommunistische Bürgerkriegsverfilmungen und Folklore-Filme.²⁷ Ein repräsentatives Beispiel für die filmische Anhäufung der franquistischen Ideale ist der Film „Raza“ (1942). Regie führte José Luis Sáenz Heredia nach einer Vorlage von Franco selbst. Eine Geschichte im antikommunistischen Tonfall über franquistisches Heldentum während des Bürgerkrieges, eingebettet in eine historische Rahmenerzählung aus den glorreichen Zeiten der spanischen Kolonialherrschaft in Amerika.

Auch den Sektor des Dokumentarfilmes dominierte die Produktion des Regimes. In- und ausländische Dokumentarfilme waren verboten, während die vom Regime produzierten NO DOs (*noticiarios documentales cinematográficos*) in allen Kinosälen verpflichtend ausgestrahlt werden mussten. Der Informationsgehalt glich eher einer „desinformación“²⁸ und beschränkte sich auf Darstellungen verschiedener Zeremonien Francos sowie trivialer Information. Ein idyllisches Bild des Landes sollte gezeigt werden, welches oft im starken Gegensatz zu der Realität stand.²⁹

2.1.2 Das „cine de la disidencia“ der 60er Jahre

Nach jahrelanger Isolation, wirtschaftlicher Stagnation und Nahrungsmittelmangel sah sich das Regime in den fünfziger und sechziger Jahren zu einer politischen Öffnung gezwungen. Der Eintritt in den europäischen Handel führte zu wirtschaftlichem Aufschwung, kultureller Austausch mit anderen Ländern zu gesellschaftlichen Veränderungen und wachsendem Widerstand der Spanier gegen das Regime.

²⁷ Vgl. Seguin, Jean-Claude: Historia del cine español. Trad. de José Manuel Revuelta. 6. ed. Madrid: Acento Ed., 2003, S. 34.

²⁸ Monterde in Gubern 2005, S. 195.

²⁹ Vgl. Gubern 2005, S. 194.

Bei den Filmemachern äußerte sich das regimiekritische Bewusstsein in Forderungen nach mehr Ausdrucksfreiheit. Erstmals fanden zeitkritische Themen, getarnt durch schwarzen Humor und Metaphern, ihren Weg auf die Leinwände: Die Todesstrafe („El verdugo“ 1963) und die egoistischen karitativen Aktionen der Reichen („Plácido“ 1961) von Luis Berlanga; die Alltagsprobleme der jungen Arbeiterklasse („Esa pareja feliz“ 1953) oder die Dekadenz der bürgerlichen Klasse („Muerte de un ciclista“ 1955) von Julio Bardem sowie das Wohnungsproblem in Marco Ferris „El pisito“ (1959), um nur einige der wichtigsten Filme zu nennen, zu denen ich Zugang hatte. Diese sarkastischen Vertreter des sogenannten *cine de la disidencia*, am sozialkritischen und antiformalistischen italienischen Neorealismus orientiert, stießen bald an die Grenzen der Toleranz des Regimes und wurden gezwungen, das kritische Potenzial ihrer Filme zu verringern.³⁰

2.1.3 „El nuevo cine español“ im tardofranquismo

Die Spannungen zwischen den demokratieorientierten Plänen der nächsten Generation und dem eisernen Widerstand des konservativen Blocks rund um Franco stiegen von Jahr zu Jahr. Zu Studentenprotesten und Arbeiterstreiks summierten sich Demonstrationen gegen das autoritäre Regime Francos auch in anderen demokratischen Staaten Europas. Franco, Anfang der siebziger Jahre bereits schwer krank, repräsentierte weiterhin die Härte des Regimes und unterzeichnete die letzten Todesurteile. Sein offizieller Nachfolger, Luis Carrero Blanco, starb am 20. Dezember 1973 bei einem Attentat der baskischen Separatistenorganisation ETA, welche im Gegenzug mittels eines dauerhaften Ausnahmezustands im Baskenland unter Kontrolle gebracht werden sollte.³¹

In der Kinoindustrie versuchte sich das Regime außerhalb Spaniens progressiv zu präsentieren und legte Wert auf eine Beteiligung niveauvoller spanischer Werke von jungen Regisseuren an internationalen Filmfestivals. Zu diesem Zweck wurden junge Regisseure finanziell gefördert. Neben dem Ziel, ein modernes und niveauvolles heimisches Kino zu exportieren, sollten die finanziellen Förderungen gemeinsam mit der Zensur die staatliche Kontrolle über die Produktion sichern. Vor allem bei politischen Themen änderte sich trotz neuer Zensurnormen im Jahr 1975 nichts an der strengen Haltung des Regimes:

*„Se mantiene la rigidez sobre los límites permitidos en lo que a contenidos políticos se refiere“.*³²

³⁰ Vgl. Gubern 2005, S. 290 ff.

³¹ Vgl. Bernecker/ Pietschmann 2000, S. 363 ff.

³² Torreiro in Gubern 2005, S. 351.

Die neue Generation an Regisseuren, die im *tardofranquismo* in die Filmindustrie einstiegen, wurde global unter dem Namen NCE (*Nuevo Cine Español*) zusammengefasst, kann aber aufgrund der individuellen Stile keineswegs als homogene Gruppe gesehen werden.³³ Víctor Erice, Jaime Camino und Carlos Saura werden ebenso in die Reihe des NCE eingebettet. Saura meint diesbezüglich:

„En ese momento no éramos conscientes de que estábamos haciendo un Nuevo Cine Español. Queríamos cortar con el pasado, con el cine franquista, y cada uno quería hacer el cine que le salía de dentro“.³⁴

Sauras Wunsch veranschaulicht den Zeitgeist dieser spannungsgeladenen Jahre des *tardofranquismo* (1969 – 1975) zwischen Umschwung und Festhalten an alten Strukturen. Aus dieser Notion entstehen einer Reihe von regimekritischen Werken des *cine de oposición*, zu denen man auch die Filme „Las largas vacaciones del 36“ (Camino, 1975), „La prima Angélica“ (Saura, 1974), und „El espíritu de la colmena“ (Erice, 1973) zählt. Wie der Name „Opposition“ schon sagt, zeichnet sich diese Strömung dadurch aus, sich sowohl stilistisch als auch inhaltlich gegen die vom Regime propagierten Filme zu stellen und einen antifranquistischen Diskurs zu initiieren.³⁵

Neben dem *cine de oposición* wurden weiterhin kommerzielle, vom Regime unterstützte Filme produziert. Diese sogenannten *subgéneros* sind dem spanischen Markt und dessen Zensurnormen angepasste Varianten der verschiedenen Hollywoodsparten (Spaghetti-Western, Thriller, spanische Komödie, *comedia sexy*, *cine de terror*).³⁶ Als dritte Sparte finden sich Filme des sogenannten *cine de la tercera vía* in den Filmproduktion des *tardofranquismo*. Inhaltlich orientiert an aktuellen Problemen, wie etwa dem gesellschaftlichen Umbruch oder der sexuellen Repression durch strenge katholische Erziehung, bieten jene Filme allerdings eine nur oberflächliche Auseinandersetzung mit diesen Themen.³⁷

2.2. Cine de oposición

Die Werke von Saura, Erice, Camino und deren Kollegen werden als Autorenfilme bezeichnet. Verantwortlich dafür sind die individuelle *mise-en-scène*, die direkte Beteiligung

³³ Vgl. Monterde 1993, S. 43.

³⁴ Saura in Heredero/Monterde 2003, S. 365.

³⁵ Vgl. Gubern 2005, S. 352 ff.

³⁶ Vgl. Monterde, José Enrique: Veinte años de cine español (1973 – 1992): un cine bajo la paradoja. Barcelona [u.a.]: Ed. Paidós, 1993, S. 34 f.

³⁷ Vgl. Pérez, Pablo: Entre la apertura, el búnker y la disidencia. In Monterde, José Enrique [Hrsg.]: Ficciones históricas: el cine histórico español. Madrid: Acad. de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1999, S. 69.

der Regisseure bei der Gestaltung des Drehbuches und die Nähe der Filminhalte zu den persönlichen Erfahrungen der Regisseure. Mit dem letzten Punkt beziehe ich mich auf die Intention der Regisseure, Aspekte des alltäglichen Lebens, wie sie es selbst unter dem Francoregime erlebten, kritisch zu hinterfragen: fehlende Meinungs- und Ausdrucksfreiheit, politische Starre, autoritäre Erziehung und patriarchale Familienstrukturen - Grundpfeiler des Regimes, welche die Regisseure für die vielen Probleme der anachronistischen spanischen Gesellschaft verantwortlich machten. Die Legitimität und Aufrechterhaltung jener Strukturen basierte auf der ständigen Erinnerung an die Gräueltaten des Bürgerkrieges. Dem entgegenwirkend versuchten die Vertreter des *cine de oposición* mittels einer filmischen *recuperación* (Wiederherstellung) der Vergangenheit filmische Repräsentationen des Bürgerkrieges abseits der franquistischen Versionen zu veröffentlichen.³⁸

Peréz bezeichnet die Filme des *cine de oposición*, die sich auf den Spanischen Bürgerkrieg beziehen, als *ficciones históricas* und beschreibt sie als:

*„modelos filmicos [...] para otorgar voz a los sectores de la sociedad española que habían permanecido obligatoriamente mudos a lo largo de los años“.*³⁹

Durch den zeitlichen Abstand zum Spanischen Bürgerkrieg scheinen die jungen Regisseure nicht mehr den emotionalen Wunden und alten Konflikten verhaftet zu sein, die einst innerhalb der verfeindeten Kriegsbanden durch den „*pacto de sangre*“⁴⁰ geschlossen worden waren. Das jahrelang obligatorische Schweigen scheint von jener Generation erstmalig gebrochen zu werden. Allerdings konnte Kritik am Regime nicht frei und gerade heraus stattfinden, was einige Beispiele im folgenden Kapitel veranschaulichen sollen. Im Zuge dessen nenne ich so auch die wichtigsten Filme und Regisseure des *cine de oposición*.

2.2.1 Tabuthema Bürgerkrieg

*„En la realización de la película se deberá evitar cuidadosamente todo aquello que, de una manera implícita o explícita, puede suponer una referencia o interpretación de nuestra guerra que no tenga un carácter absolutamente integrador.“*⁴¹

³⁸ Vgl. Monterde 1999, S. 68 ff.

³⁹ Pérez in Monterde 1999, S. 71.

⁴⁰ Preston 2006, S. 11.

⁴¹ Guber in Heredero/ Monterde [Hrsg.] 2003, S. 76.

So lauteten die Anweisungen der Zensoren nach der Sichtung des Drehbuches zu Caminos Film „España otra vez“ (1968) bezüglich der integren Darstellung des Bürgerkrieges. Camino verlieh als erster Regisseur in der spanischen Filmgeschichte einer Verliererfigur des Spanischen Bürgerkrieges eine Stimme: einem amerikanischen Arzt, der auf Seiten der Republik kämpfte und dreißig Jahre nach Kriegsende nach Barcelona zurückkehrt.

Über Francos Diskurse, Geschichtsbücher und Radiohymnen habe ich bereits ausführlich gesprochen. Im Film als audiovisuelles Medium konzentrierten sich die Zensoren sowohl auf visuelle als auch auf auditive Zeichen, welche Pérez *iconos anatematizados*⁴² nennt. Eines dieser *iconos anatematizados* betraf zweifelsohne die Verliererbande des Bürgerkrieges. In Sauras „El jardín de las delicias“ (1970) stießen eine republikanische Flagge sowie republikanische Hymnen auf Widerstand der Zensoren.⁴³ Jaime de Armiñán musste in seinem Film „Jo, Papá“ (1975) das Wort „rojos“ durch „Feind“ oder „Gegner“ ersetzen.⁴⁴ Basilio Martín Patinos Film „Canciones para después de una guerra“ (1971) - eine Collage aus dokumentarischen Bildern der Nachkriegsjahre, Zeitungsartikeln und populären Liedern - wurde nach siebenundzwanzig Kürzungs-„Vorschlägen“ gänzlich verboten. Auf Anfrage der *Los Angeles International Film Exposition* wurde der Film von der *Dirección General de Cinematografía* schlichtweg für nicht existent erklärt.⁴⁵ So weit ging das Regime auch noch mehr als dreißig Jahre nach Kriegsende, um Aspekte der spanischen Vergangenheit zu verbergen. Es blieb allerdings nicht nur bei Eingriffen bezüglich der Bürgerkriegsthematik.

2.2.2 Tabuthema Gesellschaftskritik

„Se deberá evitar [...] la presentación de aspectos negativos de la vida española actual a los que pudiera darse, dentro del contexto de la obra, un significado inconveniente.“⁴⁶

Neben der Darstellung des Bürgerkrieges ist das Leben der Spanier im *tardofranquismo* das zweite Thema, welches eine Vielzahl an Tabus einschließt, wie die Anmerkungen der Zensoren zu Caminos „España otra vez“ zeigen. In Caminos Film werden Dialoge über Tourismus verändert, damals eine der Hauptquellen des wirtschaftlichen Aufschwungs in Spanien.⁴⁷ Ebenfalls unabhängig vom Thema Bürgerkrieg sollten im Film „Furtivos“ (1975)

⁴² Pérez in Monterde 1999, S. 77.

⁴³ Vgl. Besas, Peter: Behind the Spanish lens: Spanish cinema under fascism and democracy. Denver, Colo.: Arden Press, 1985, S. 122.

⁴⁴ Vgl. Besas 1985, S. 145.

⁴⁵ Vgl. Gubern 1981, S. 270.

⁴⁶ Guber in Heredero/ Monterde 2003, S. 76.

⁴⁷ Vgl. Besas 1985, S. 149.

von José Luis Borau alle Sexszenen herausgeschnitten werden.⁴⁸ Die nackten Brüste der Hausangestellten in Sauras „Jardin de las delicias“ (1970) wurden zensiert und zahlreiche Warnungen an den Regisseur gerichtet, um die bürgerliche Familie nicht abwertend zu zeigen und immer ihre „unzerbrechliche Union“ zu bewahren. In José María Forns Literaturverfilmung „La respuesta“ (1969) wurden 41 Schnitte durchgeführt, um alle Szenen der Studentenrevolte zu eliminieren (kritische Massenbewegungen waren ein aktuelles Thema im Spanien des *tardofranquismo*). Carlos Duráns Fiktion „Liberxina 90“ (1970-71) wurde des Ausdrucks „hacer el amor“ beraubt und alle „policias“ mussten durch „agentes“ ersetzt, sowie im Film zitierte Texte aus der (realen) spanischen Presse herausgenommen werden. Die Gewaltszenen in Pedro Oleas „El bosque del lobo“ (1970) wurden verharmlost und Luis Buñuels „El discreto encanto de la burguesía“ (1972) um eine kirchenkritische Szene erleichtert.⁴⁹

Generationenkonflikt, veraltete institutionelle Strukturen und sexuelle Repression waren die Themen, für die sich die jungen Regisseure interessierten, die vom Regime aber gleichzeitig als nicht existent erklärt und daher in den Filmen verboten wurden. Als Gegenpol zu den zeitkritischen Themen im Kino des Jahres 1974 zeigt das Regime Berichte in den NO DOs über „dreißig Jahre Frieden“ in Spanien, die goldene Hochzeit des Ehepaares Franco und der Taufe des ersten Urenkelkinds des *Caudillo*.⁵⁰

2.2.3 Kritischer Realismus

In Kinozeitschriften und Filmkritiken wurde in den sechziger Jahren eine Diskussion über die Notwendigkeit eines realistischen Stils zur Verfilmung gesellschaftlicher Themen geführt. Einer der aktiven Theoretiker dieser intellektuellen Bewegung war Víctor Erice mit seinen Artikeln in der Zeitschrift *Nuestro cine*. Neben der Intention ein kritisches und realistisches Kino zu produzieren wollten die jungen Regisseure aber auch stilistisch das spanische Kino an die neuesten europäischen Strömungen annähern, die bis dato durch die Zensur ausländischer Filme nur begrenzt oder verspätet in die spanische Filmwelt einfließen. Zurückgehend auf die Intentionen des *cine de la disidencia* der sechziger Jahre die Themen und Ästhetik des offiziellen franquistischen Kinos zu erweitern, strebte die Generation des NCE noch radikaler eine „pequeña revolución en contra del cine del régimen“⁵¹ an.

Die Zensur zwang die Regisseure allerdings, realistische und zeitkritische Darstellungen nicht

⁴⁸ Vgl. Besas 1985, S. 137.

⁴⁹ Vgl. Gubern 1981, S. 266 ff.

⁵⁰ Vgl. NODO 1973: Se apaga la voz de Nino Bravo. Barcelona: Planeta-De Agostini, D.L. 2006.

⁵¹ Torreiro in Gubern 2005, S. 309.

mit direkter Kritik zu füllen, weshalb sich jene Regisseure einer elliptischen Filmsprache bedienten. Die Strömung ist deshalb auch als *cine metafórico* bekannt. Viele Situationen, Personen oder Dialoge konnten mehrdeutig interpretiert werden. Somit wurde dem Zuschauer eine *dobles lectura* zugänglich gemacht und kritische Themen für die Zensoren verschlüsselt. Die Regisseure des *cine de oposición* gingen einen Schritt weiter als die Vertreter des *cine de la disidencia* und übersetzten die metaphorische Potenz auf Details in der Inszenierung wie Licht, Musik, Einstellung, Montage oder neue Erzählstrukturen, die nicht mehr der klassischen psychologischen Argumentation folgten.⁵²

2.2.4 „Doble lectura“ – Metapher – Symbol

Ein gutes Beispiel für die Verschleierung von kritischen Themen ist Sauras Film „La caza“ (1965). Filmwissenschaftler erkannten in der Darstellung der vier männlichen Protagonisten eine versteckte Parabel über die Auswirkungen des Bürgerkrieges auf die spanische Gesellschaft. Ein Dialog über Kriegsgefallene und die latente Aggression innerhalb der Männergruppe verführt den Zuschauer dazu, das Verhalten der Männer auf Verfeindungen aus dem Krieg zurückzuführen. Die vier Männer werden nicht mehr als vier willkürlich erfundene Charaktere gesehen, sondern stehen stellvertretend für Archetypen der spanischen Gesellschaft unter dem Franco Regime: der Held als Symbol für die Gewinnerbande, der Antiheld für alle Verlierer, der Schwächling für die Mitläufer und ein Jüngling für die neue Generation von Spaniern, welche den Krieg nicht selbst miterlebte, aber unter der Obhut der alten, verfeindeten Generation heranwuchs.⁵³

Im Zuschauer, dem Interpreten des Films, können mehrere Metaphern innerhalb eines Films zu einer allegorischen Lektüre führen oder zu einer symbolischen Interpretation, wie Eco das Decodieren von Symbolen oder Metaphern für eine Sinnbildung auf interpretatorischer Ebene beschreibt. Auf Ebene der symbolischen Interpretation erkennt man „Eigenschaften, die Eigenschaften von etwas anderem abzeichnen, selbst wenn dieses andere ein Nebel von vielen Dingen ist“.⁵⁴ Dieser „Inhaltsnebel“ kann auch widersprüchliche Interpretationen nebeneinander aufscheinen lassen, ohne dass das ursprüngliche Objekt an Bedeutung verliert.⁵⁵ Symbole oder Metaphern sind daher nie eindeutig auflösbar, sondern werden von Zuschauern individuell interpretiert, gegebenenfalls auch nicht erkannt, das Objekt bleibt für

⁵² Vgl. Monterde 1993, S. 44 f.

⁵³ Vgl. Besas 1985, S. 119f.

⁵⁴ Eco, Umberto: Semiotik und Philosophie der Sprache. Übers. von Christiane Trabant-Rommel u. Jürgen Trabant. München: Fink, 1985, S. 239.

⁵⁵ Vgl. Eco 1985, S. 239.

sich stehen. Dies erklärt die Reaktion des zuständigen Zensors gegenüber dem Film „La caza“, welcher nicht die implizite Symbolkraft wahrnahm, sondern abseits der möglichen *double lectura* den Film auf expliziter Ebene interpretierte. Der Zensor entschied sich für eine „einfache Lektüre“, sah in „La caza“ ein Jagddrama, nicht die Parabel über die Auswirkungen des Bürgerkrieges und verglich den Film mit Renoirs berühmter Hasenjagd in „La règle du jeu“ (1939).⁵⁶

Neben den allgemeinen Strömungen des spanischen Kinos, der Entwicklungen im *cine de oposición* und der Einstellung der Zensur bezüglich Bürgerkriegsverfilmungen interessiert uns im nächsten Kapitel die Präsenz von Kindern im spanischen Film.

3. Kinder im Spanischen Kino 1939 bis 1975

3.1 Historischer Abriss der Einzelgattungen mit Kinderfiguren

In der Nachkriegszeit überschwemmten Filme mit „curas y niños“⁵⁷ das spanische Kino, z.B. mit dem berühmtesten Werk dieser Gattung: „Marcelino, pan y vino“ (Ladislao Vajda, 1954). Auch in den historischen Kostümfilmern und reaktionären Dramen der fünfziger Jahre waren Kinderprotagonisten vertreten: in „Serenata española“ (Juan de Orduña, 1947), „Pequeñeces“ (Orduña, 1950) und „Jeromín“ (Luis Lucia Mingarro, 1953). Das antikommunistische Kino fand ebenfalls eine filmische Verarbeitung mit dem Schwerpunkt Kindheit in „Murió hace 15 años“ (Rafael Gil, 1954). Das franquistische Unterhaltungskino widmete die Komödie „Recluta con niño“ (Pedro L. Ramírez, 1955) einem entzückenden Buben in der Hauptrolle.

Das *cine folclórico* erlebte einen Aufschwung dank eines neuen Genres mit singenden Kindern in der Hauptrolle. In „Ha llegado un ángel“ (Lucia Mingarro, 1961) bezaubert der berühmteste weibliche Kinderstar, die kleine Marisol. Das Genre „Musikfilm mit Kind“ hielt sich bis ins Jahr 1966, als die zukünftige Berühmtheit Ana Belén in „Zampo y yo“ (Lucia Mingarro, 1966) debütierte.⁵⁸

Stilmittel des *italienischen Neorealismus*, gefüllt mit den sozialen Intentionen des *cine de la disidencia*, prägen die Filme „Sin la sonrisa de dios“ (Julio Salvador, 1955) und „Mí tío Jacinto“ (Vajda, 1956), die Straßenjungen in den Armenvierteln von Madrid und Barcelona begleiten.⁵⁹

⁵⁶ Vgl. Heredero/ Monterde 2003, S. 364.

⁵⁷ Seguin 2003, S. 49.

⁵⁸ Vgl. Seguin 2003, S. 49 ff.

⁵⁹ Vgl. Seguin 2003, S. 47.

Aus der Werkstatt der Regisseure des NCE entsteht 1963 ein Film über die erste große Liebe eines zwölfjährigen Jungen im Film „Del rosa al amarillo“ (Manuel Summers, 1963).⁶⁰ 1973 kommt schließlich „El espíritu de la colmena“ ins Kino, im nächsten Jahr „La prima Angélica“ und 1975 folgt „Las largas vacaciones del 36“, allesamt Filme des *cine de oposición* mit Kindern in handlungstragenden Rollen. Auffällig ist die Wahl der Kinderperspektive bei der Inszenierung von Filmen über den Spanischen Bürgerkrieg, wie es bis dato in der spanischen Filmgeschichte noch nicht vorgekommen ist. Die alternative Darstellung von Kindheit im Bürgerkrieg und der Nachkriegsjahre unterstreicht auch Rob Stone in seinem Artikel „Spirits and secrets. Four films about childhood“ in einem zynischen Vergleich mit den singenden Kinderstars der „Musikfilme mit Kind“:

*„[...] by the late 1960s alternative perspectives on society had appeared in the work of film-makers whose experiences of childhood in post-Civil War Spain had given them little cause to sing“.*⁶¹

3.2 Kinder im franquistischen Kino

3.2.1 „Raza“– Kinder im Propagandakino

Frisch gekämmt, im Feiertagsgewand und liebezend lächelnd, empfangen die drei kleinen Kinder in „Raza“ (J. L. Sáenz de Heredia, 1941) ihren Vater, Marineoffizier und Oberbefehlshaber im Kubakrieg. Mithilfe der Kinder wird der Vater nicht nur als Held der Kubakrise gefeiert, sondern auch als liebevoller Familienvater und großzügiger Christ dargestellt, der auf dem Weg zur Kirche einem armen Jungen eine Goldmünze schenkt. Für seine Kinder ist der Vater wie ein Gott, der durch seinen hohen Rang sogar über Leben und Tod seiner Soldaten entscheiden kann. Sein Sohn fragt ihn bezüglich des im Kampf gefallenen Pedro: „¿Porqué les diste a Pedro?“, und der Vater beginnt einen Monolog über die Ehre eines glorreichen Todes. Faulstich nennt diesen Wechsel vom Dialog zum Monolog den „Wandel vom elaborierten Dialog zum Monolog als Bedeutungsträger“⁶², der hier als Propagandazweck eingesetzt wird. Ein Kind meint weiter zum Vater: „No entiendo como puede ser bonito ¿morir?“; ein anderes kommentiert: „Fue muy valiente, ¿verdad?“; dies initiiert einen weiteren bedeutungstragenden Monolog des Vaters über die Vorfahren seiner edlen Familie als ideale „representaciones de la raza española“ und den ehrenhaften Tod im Kampf für das Vaterland⁶³.

⁶⁰ Vgl. Seguin 2003, S. 53.

⁶¹ Stone, Rob: Spanish Cinema. 6 ed. Harlow [u.a.]: Pearson Longman, 2007, S. 86.

⁶² Faulstich 2008, S. 135.

⁶³ Dialog zwischen Vater und Kindern in Sáenz de la Heredia, J.L.: Raza. Sp.: Distribuidora Cinematográfica

Der Vater wird wieder in den Krieg gerufen, in dem er stirbt, ebenso heldenhaft wie die Vorfahren aus seinen Erzählungen. Am Esstisch trauert die Mutter um den Vater, die kleine Isabel weint, die beiden Söhne bewahren Haltung. Ideale des franquistischen Regimes, Rollenbilder, spanisches Heldentum, Vaterland und Nationalismus werden im Dialog den Kindern (und somit auch dem Publikum) nahe gelegt.

Danach versetzt uns ein Zeitsprung in das Jahr 1928, als die mittlerweile erwachsene Tochter Isabel heiratet und sich die Geschichte über die Feindschaft der beiden Brüder bis hin zum Spanischen Bürgerkrieg entwickelt. Einer kämpft als falangistischer Soldat, der andere ist als republikanischer Politiker involviert. Ab diesem Zeitpunkt kommt nur mehr in einer einzigen Szene ein Kind vor. Eine Gruppe Republikaner stürmt ein Kloster, die Kamera filmt einen erschrockenen Mönch und schwenkt nach unten, wo ein kleiner Junge mit angstverzerrtem Gesicht an der Kutte Schutz sucht. Der politische Feind wird als skrupellos dargestellt, der nicht einmal vor hilflosen Mönchen und Kindern zurückschreckt. Dem Zuschauer wird so ein bestimmtes Feindbild präsentiert.

3.2.2 Von Kreuzzügen, Königen und Kostümen

Ein weiteres Beispiel für die Funktion von Kinderdarstellern zur Charakterisierung der Erwachsenen finden wir in „Alba de América“ (Orduña, 1951). Napoleon versucht die katholischen Könige von seiner Seefahrt zu überzeugen. In einer Szene steht er mit seinem Sohn an der Küste und beobachtet die Arbeiten an seinem Schiff. Sein Sohn stellt diverse Fragen: „¿Qué hay detrás de este mar?“ oder „¿Cómo se llama este mar?“⁶⁴, welche einen Monolog Napoleons über seine innovativen und heldenhaften Pläne auslösen. Ab der zweiten Frage ist der kleine Bub auch nicht mehr im Bild, das Gesicht Napoleons wird in Nahaufnahme gezeigt, wie es in die Ferne blickt.

Auch „Jeromín“ (Lucia, 1953) widmet sich der glorreichen Epoche der *reyes católicos* und erzählt die Geschichte des Jungen Jeromín, dem Stiefbruder von Felipe II. Umgeben von Königen, Rittern und Hofdamen, bewegt, spricht und agiert Jeromín bereits im Knabenalter wie ein erwachsener, nobler Ritter und verkörpert einen idealen, aber wenig kindlichen Charakter.

Bewundernswert rein, gläubig und strebsam zeigt sich auch der kleine Paquito in Orduñas Melodrama „Pequeñeces“ (Orduña, 1950). Als Sohn der Condesa de Albornoz leidet er unter dem skandalreichen Lebensstil seiner Mutter. Eine Nahaufnahme seines verweinten Gesichtes lässt keinen Zuschauer unberührt. Umso tragischer erscheint uns das Ende des Films: Aus

Ballesteros 1941, Min. 09.

⁶⁴ Kind in Orduña, Juan de: Alba de América. Sp.: CIFESA 1951, Min. 41.

Wut auf einen Klassenkameraden, der seine Mutter beleidigt hat, stößt er diesen ins Meer. Sich seiner Untat bewusst, rettet er den Kameraden und kommt dabei selbst ums Leben, was letztendlich zur Besinnung der Mutter führt.

Spanisches Heldentum der Kolonialzeit, reaktionäre Moralvorstellungen und prachtvolle Ausstattung werden im historischen Kino mittels Kindern inszeniert.

3.2.3 Schlüsselerlebnis Kindheit

Ein weiteres Beispiel des historischen Kinos erzählt uns das Leben des berühmten Musikers Isaac Albéniz im Film „Serenata española“ (Orduña 1947). Zwei Konzertbesucher und Freunde des Künstlers erinnern sich an dessen Leben, begonnen mit Erinnerungen an seine Kindheit als Genie am Klavier, was sein weiteres Leben prägen sollte.

Auf eine ganz andere Art und Weise macht sich der antikommunistische Film „Murió hace quince años“ ein kindliches Schlüsselerlebnis zunutze. Hier ist es das traumatische Erlebnis eines spanischen Jungen, welcher zum Schutz vor dem Bürgerkrieg in die Sowjetunion geschickt wird. Die kommunistische Erziehung prägt sein ganzes Leben. Nur schwer kann er sich im Erwachsenenleben davon überzeugen, dass die Spanier gar keine Unmenschen sind, wie es ihm jahrelang eingetrichtert wurde.

Im ersten Beispiel dient das Schlüsselerlebnis Kindheit dazu, eine spanische Ausnahmeerscheinung im melodramatisch inszenierten Ambiente der reichen und noblen Gesellschaft zu porträtieren. Der zweite Film ist ein weiteres Beispiel, wie man Propaganda umsetzen kann, in diesem Fall durch das Schüren der Angst vor den Auswirkungen des kommunistischen Gedankenguts.

3.3 Kinder im kommerziellen Unterhaltungsfilm

3.3.1 Die singenden Kinderstars

Das singende und tanzende Mädchen Marisol ist das Paradebeispiel für die Vielzahl an Kinderstars, die vor allem in den 50er und 60er Jahren in Musicals auftraten. In „Ha llegado un ángel“ (Lucia Mingarro, 1961) löst ein Waisenmädchen (Marisol) alle Probleme der Familie ihres Onkels, welche sie beherbergt. Jegliche realistische Auseinandersetzung mit Zweifeln, Trauer und Einsamkeit eines Waisenkindes fehlt. Stattdessen singt und tanzt sie sich mit Stimmgewalt und Flamencochoreografien in die Herzen der Zuschauer. Ihr hübsches Gesicht wird beinahe ständig in Nahaufnahme gefilmt. Von ihren Lippen plätschern altkluge,

gottesgläubige und moralisch einwandfreie Monologe, mit den Augen gegen den Himmel gewandt, wo sich ihre verstorbenen Eltern befinden.

Bis 1965 hält die Welle der sogenannten „Musicals mit Kind“ an und findet mit „Zampo y yo“ (Lucia, 1965) ihren Abschluss. Ana Belén befreundet sich mit einem Zirkusclown und besingt ihre Gefühlswelt, nunmehr jedoch nicht in Flamencoklängen, sondern in leicht eingängigen Melodien.

3.3.2 Komödie mit Kind

Pedro L. Ramírez' Film „Recluta con niño (1955) ist eine Komödie über einen jungen Mann, der zum Militärdienst einberufen wird und nicht weiß, wo er seinen kleinen Bruder Pipó unterbringen kann. Auf Umwegen gelangt der kleine Pipó ausgerechnet in die Obhut der blinden, bildhübschen Tochter des Vorgesetzten des großen Bruders. Liebesgeschichte und Happy End unter tatkräftiger Beteiligung des entzückenden Pipó sind vorprogrammiert.

Als Zuschauer hegt man Mitleid für den kleinen verwaisten Pipó, jedoch wird in keinem Moment auf realistische Weise die Gefühlswelt des Kleinen hinterfragt. Das Schmollgesicht und die bittere Enttäuschung bewirken Mitleid im Zuschauer, entspringen aber einem Klischee. Ein ähnliches Beispiel ist der kleine Pablito Calvo mit der Verkörperung des Waisenkindes Marcelino in „Marcelino, pan y vino“ (Vajda, 1954).

3.3.3 Marcelino, Kind unter Mönchen

In dem Film „Marcelino, pan y vino“ (Vajda, 1954) wird ein Waisenjunge von einer Gruppe Mönchen großgezogen. Arbeit, Gebet und Nächstenliebe prägen das alltägliche Leben der Mönche und des fünfjährigen Marcelino. Er beginnt den Mönchen Fragen über seine Eltern zu stellen, ob er denn auch eine Mutter habe, wie alle anderen, und ob sie hübsch gewesen sei:

Monje: „Tu mama está en el cielo.“

Marcelino: „¿Y cómo se va al cielo?“

Monje: „Siendo muy bueno.“

Marcelino: „¿Y yo soy muy bueno?“⁶⁵

Im Laufe des Films befreundet sich der kleine Marcelino mit einer Jesusstatue am Dachboden, die ihm Frage und Antwort steht und in schließlich in den Himmel zu seiner Mutter bringt. Abseits der religiösen Lektion und Moralkunde sind es vor allem die

⁶⁵ Kind und Mönch in Vajda, Ladislao: Marcelino, pan y vino. Sp.: Chamartín 1955, Min. 47.

technischen Mittel, mit denen der kleine Marcelino porträtiert wird, die den Erfolg des Films ausmachen: Musik, welche die Dynamik des Kindes unterstreicht, eine niedliche Sprache und die Kameraführung, welche die schnell wechselnden Gesichtsausdrücke des Buben einfängt: die Angst und Überraschung beim Anblick der Jesusstatue, die kecke Neugierde beim Emporsteigen der verbotenen Stiege, die Geduld beim Tischgebet und das schmerzverzerrte Gesicht nach dem Skorpionstich.

Das *cine con niño* war mit folkloristischen Musicals, Komödien und klerikalen Filmen nicht mehr alleine der Propaganda des Regimes oder der Idealisierung historischer Figuren gewidmet, sondern diente auch der Unterhaltung eines breiten Publikums, allerdings immer geprägt von den Moralvorstellungen des Regimes.

3.4 Kinder im „cine de la disidencia“

In Bardems „Muerte de un ciclista“ (1955) und Berlangas „El verdugo“ (1963) sowie „Esa pareja feliz“ (1953) nehmen wir Kinder nur beiläufig als spielende, schreiende und herumtollende Statisten in Straßen und Hinterhöfen wahr. Beim Besuch eines verarmten Dorfes trifft der Protagonist aus „Muerte de un ciclista“ auf eine Frau, welche mit einem Kind am Arm für die ganze Kinderschar des Dorfes verantwortlich ist. Alle Eltern sind in der Arbeit, aus Solidarität betreut sie sogar das Baby der Nachbarin. „Plácido“, welcher seinen wohlverdienten Lohn eintreiben möchte, schiebt seinen Sohn vor, um mit mitleiderregendem Gesicht kurz vor Weihnachten ein kleines Extra „für die Familie“ zu erbetteln. Die Ehefrau arbeitet währenddessen mit dem Kind am Arm als Toilettenfrau.

Auch dem Zynismus der *disidencia* dienen die Kinder. Denn das Bridgeturnier, dem die Damen der gehobenen Gesellschaft („Muerte de un ciclista“) beiwohnen möchten, ist eine karitative Veranstaltung für „niños discapacitados“ - oder waren es doch „niños tontos“? Am Ende ist es den Damen egal, für wen gespendet werden soll: „Da igual, va a ser divertido“⁶⁶. Im Mittelpunkt steht der soziale Event, nicht das Mitgefühl für benachteiligte Kinder. In „Bienvenido Mister Marshall“ (Berlanga, 1953) müssen Kinder mit Fahnen in den Straßen für politische Heuchelei der Erwachsenen parat stehen, um den lukrativen Besuch einer amerikanischen Delegation zu begrüßen.

In anderen Filmen des *cine de la disidencia* übernehmen Kinder handlungstragende Rollen in Geschichten mit sozialkritischem Blick auf die spanische Gesellschaft, wie etwa in den beiden folgenden Beispielen.

⁶⁶ Frauen in Bardem, Juan Antonio: Muerte de un ciclista. Sp. 1955, Min. 48.

3.4.1 Ein pessimistischer Blick in die Zukunft

Der Titel des Films „Sin la sonrisa de dios“ (Salvador, 1955) entstammt einer Metapher, die eine Stimme aus dem Off zu Beginn des Filmes benutzt, um die traurigen Gesichter der Kinder aus dem Armenviertel zu beschreiben. Diese hinterließen den Eindruck, als fehle ihnen ein Lächeln Gottes in ihrem Leben. „Sin la sonrisa de dios“ (Julio Salvador, 1955) fokussiert die Auswirkungen der korrupten und verarmten Welt des *barrio feo* in Madrid auf das Heranwachsen der Kinder. Die Stimme aus dem Off erzählt:

*„El barrio feo de Madrid, donde vive gente humilde obligada a la delincuencia e inmoralidad. Niños que hacen la vida en la calle, la mejor escuela del vicio sin la vigilancia de sus padres [...] primeras víctimas del barrio“.*⁶⁷

Der neue, engagierte Lehrer unterstützt besonders den zehnjährigen Quiquín (Franciscos), der ständig rauft, stiehlt und in die illegalen Geschäfte seines Vaters verwickelt wird. Der Vater schlägt ihn regelmäßig, die Stiefmutter nimmt ihm das am Schwarzmarkt selbst verdiente Geld ab und ein jugendlicher Freund zwingt ihn, statt einer süßen Mehlspeise einen Schnaps zu bestellen. Diese wenig kindgerechte Erziehung spiegelt sich in Quiquíns Körpersprache wieder, die mehr einem erwachsenen Bandenführer als einem Kind gleicht. In einigen privaten Momenten manifestiert sich aber die Enttäuschung und Trauer des Jungen, versteckt weinend in einer Straßenecke.

Auch die Regeln der Klassenunterschiede erlernt Quiquín durch seine Schwärmerei für ein Mädchen aus reicher Familie, welches ihn abschreckt: „¡No me hables en la calle [...] ¡que va a decir la gente!“⁶⁸

3.4.2 Das Kind und sein erwachsener (Anti-)Held

Ähnlich wie „Sin la sonrisa de dios“ (Salvador 1955) handelt „Mío tío Jacinto“ (Vajda, 1956) von einem sechsjährigen Straßenjungen mit beinahe professionellen, jedoch kindlich naiven Kenntnissen vom Schwarzmarkt und von Betrügertricks. Das Hauptinteresse des Regisseurs Ladislao Vajda gilt der Darstellung des bewundernden Blickes eines Kindes auf dessen erwachsenen Helden und den ersten Schritten zum Erwachsenwerden, wenn die Schwächen des idealisierten Erwachsenen erstmals verstanden werden und etwas von der kindlichen Unschuld auf der Strecke bleibt.

Durch einen Kamerawinkel von fünfundvierzig Grad auf den Jungen, wie wir es auch bei „Sin la sonrisa de dios“ finden, blickt der Zuschauer direkt in die ausdrucksstarken

⁶⁷ Stimme aus dem Off in Salvador, Julio: Sin la sonrisa de dios. Sp. 1955, Min. 01.

⁶⁸ Mädchen in Sin la sonrisa de dios, Min. 62.

Kinderaugen, welche sich nach oben zum Gesprächspartner richten. Nahaufnahmen des ehrlichen und authentischen Gesichtes des kleinen Pepote sind für die Vermittlung seines Gefühlszustandes verantwortlich, mal besonnen, mal fröhlich, mal aggressiv, mal wütend. Dem Zuschauer wird eine vielschichtige Charakterisierung des Jungen geboten, weshalb dieser authentisch wirkt und nicht mehr wie die bezaubernde Marisol, der entzückende Pipo und der lebenswerte Marcelino einem Klischee und den Projektionen der Erwachsenen entspringen.

Sowohl in „Mí tío Jacinto“ als auch in „Sin la sonrisa de dios“ werden unangenehme Aspekte der spanischen Großstadtrealität an den Zuschauer herangetragen, man bedenke, das im Jahr 1955, zu Zeiten, als noch vom Regime unterstütztes Unterhaltungskino vorherrschte. Der Blick des Zuschauers wird von den Verhaltensweisen der Erwachsenen (Alkoholismus, Gewalt, Korruption) auf deren Auswirkungen auf die nächste Generation gelenkt. Eine Reflexion über die gesellschaftliche Ordnung und die Verantwortung der Erwachsenen wird angeregt und gibt gleichzeitig ein heldenhaftes Beispiel in Gestalt des idealistischen Lehrers.

3.5 Das kindliche Universum im NCE

3.5.1 Die erste Jugendliebe

Schon in den vom *italienischen Neorealismus* beeinflussten Filmen Vajdas und Salvadors werden filmtechnische Mittel gezielt eingesetzt, um Kinder in den Mittelpunkt zu rücken, die Perspektive auf sie zu nutzen und deren Gefühlswelt einzufangen. Manuel Summers ist mit seinem Film „Del rosa al amarillo“ (1963) der erste Regisseur, der versucht, die Kinderwelt auf einfühlsame Weise und mit bis dato ungewöhnlichen filmtechnischen Mitteln zu inszenieren. Summers setzt Kameraeinstellungen, Fokussierung und Einstellungslänge ein, um den Zuschauer in die Wahrnehmung des dreizehnjährigen Guillemos eintauchen zu lassen.

In einer Szene etwa entdeckt Guillermo die Achselhaare seiner ersten großen Liebe, der dreizehnjährigen Margarita. Die Achselhaare in Detailaufnahme vermitteln die Konzentration und Beunruhigung des Jungen angesichts des Symbols der körperlichen Entwicklung hin zur erwachsenen Frau. Im Turnunterricht wiederholt sich dieser Blick mit einem Zoom auf die Achselhaare des Lehrers und im Badezimmer untersucht der Junge schließlich seine eigenen, noch blanken Achseln im Vergleich zu seinen Freunden. In einem anderen Moment wird ein Comicbild in Detailaufnahme gezeigt, dessen Text der Junge auswendig lernt, als Vorlage für die geplante Liebeserklärung an das Mädchen. Der Junge wird abseits der Erwachsenen in

privaten Momenten und mit anderen Kindern gezeigt: Zigarettenrauchen wird vorm Spiegel geübt, die beste Freundin der Geliebten als Botschafterin eingesetzt und Liebesbriefe ausgetauscht. Summers setzt sensibel und innovativ neue stilistischen Gestaltungsmittel zur Inszenierung eines kindlichen Paradieses ein. Saura, Erice und Camino stehen in der selben Tradition wie Summers, nämlich das spanische Kino mit neuen Ausdrucksformen und Themen zu bereichern.

4. Zusammenfassung

Im spanischen Kino zwischen 1939 und 1975 lassen sich Kinder in allen Genres und in sehr unterschiedlicher Präsenz ausmachen: als Statisten, Nebendarsteller oder Protagonisten. Jedoch fällt auf, dass es ebensoviele Filme gibt, in denen nicht einmal in einer einzigen Szene Kinder zu sehen sind. Ich habe mich bei der Sichtung der Filme mit Kindern an der *Filmoteca de Catalunya* in Barcelona auf den aktuellen Forschungsstand der geläufigen filmgeschichtliche Werke gestützt, da es unmöglich ist, Filmmaterial aus 40 Jahren auf die Präsenz von Kindern zu untersuchen. Im Vergleich der Filme fällt auf, dass die Kinderdarsteller verschiedene Funktionen erfüllen, die mit den Intentionen der jeweiligen Strömung (Propaganda, Unterhaltung, soziale Kritik, neue Ausdrucksmittel) einhergehen. Der Einsatz von Kindern in Hauptrollen in Verbindung mit der Kriegsthematik ist allerdings nirgends zu finden, ebenso wenig erscheint vor Summers „Del rosa al amarillo“ eine authentische Repräsentation des Kinderuniversums als alleiniger Fokus von Filmen.

Des Weiteren konnte ich feststellen, dass bis zu Francos Tod durch die strenge Zensur in der Filmproduktion keine freie Auseinandersetzung mit dem Thema Bürgerkrieg möglich war. Die Kommunikations-, Gedanken-, und Meinungsfreiheit der Bevölkerung wurde durch institutionell organisierte Unterdrückung und Kontrolle eingeschränkt, was sich in weiterer Folge in einer Art Eigenzensur fortsetzte. Saura, Erice und Camino wuchsen in dieser Stimmung des Nicht-Sprechen-Dürfens und Nicht-Sprechen-Könnens auf. Just im Zuge der Protestbewegungen zur politischen sowie gesellschaftlichen Erneuerung der siebziger Jahre erscheinen nun ihre Filme über den Bürgerkrieg aus der Kinderperspektive. Und zwar mit der Intention des *cine de oposición*, eine realistische Darstellung von Kindern und vom Bürgerkrieg zu geben, entgegen den bisherigen kommerziellen filmischen Darstellungen von Kindheit und Bürgerkrieg, die wenig mit der Realität gemein hatten.

Aus diesen Ergebnissen kann ich die Teilgebiete Biografie, kollektives Trauma und Zensur, aus denen sich meine These ergab, genauer definieren: Die Regisseure könnten in den Filmen jahrelang unterdrückte Themen einer breiten Masse eine Form geben wollen, um alte Konflikte ins Bewusstsein zu holen und um eingefrorene Strukturen und Feindschaften auf bewusster Ebene zu lösen um somit einen gesellschaftlichen sowie politischen Wandel zu ermöglichen, wie es in den siebziger Jahren vom Großteil der Nachkriegsgeneration gefordert wurde. Die Kinderperspektive könnte einerseits eine Notwendigkeit sein, die ideologische Färbung der kritischen Themen abzuschwächen, um die Zensur zu umgehen. Andererseits könnte die Kinderperspektive eine ästhetische Entscheidung sein, um sich möglichst authentisch und realistisch dem Bürgerkrieg anzunähern, wie es bis in die siebziger Jahre durch die franquistische Kontrolle nicht möglich war.

Für den Theorieteil werde ich daher einerseits Methoden aus der Medienwissenschaft untersuchen bezüglich der Möglichkeiten der Inszenierung des unschuldigen, unpolitischen Kinderblickes. Andererseits werde ich mich den Mechanismen von Unterdrückung, kollektivem Trauma und individueller Erinnerung aus psychologischer Perspektive annähern. Ziel ist es, mittels Überlegungen in den Teilgebieten Filmwissenschaften und Psychologie eine theoretische Basis zu finden, um die Filme auf die folgenden Kernfragen hin zu überprüfen: Setzten die Regisseure individuelle Kindheitserinnerungen dazu ein, unterdrückte Themen einer breiteren Masse authentisch zu visualisieren und dient ihnen die Kinderperspektive tatsächlich dazu, eine unpolitische, unschuldige Erzählperspektive zu erzeugen, um die Zensur zu umgehen?

II Zur Inszenierung von Kindern

5. Kinderfilm - erste Überlegungen und Definitionen

*Als das Kind Kind war,
ging es mit hängenden Armen,
wollte, der Bach sei ein Fluss,
der Fluss sei ein Strom
und diese Pfütze das Meer.
Als das Kind Kind war,
wusste es nicht, dass es Kind war,
alles war ihm beseelt,
und alle Seelen waren eins.
Als das Kind Kind war,
hatte es von nichts eine Meinung,
hatte keine Gewohnheiten,
saß oft im Schneidersitz,
lief aus dem Stand,
hatte einen Wirbel im Haar
und machte kein Gesicht beim Fotografieren.⁶⁹*

Wie reagieren wir Erwachsenen auf Disziplinlosigkeit, Freiheitsdrang, Momente der Stille, des Zorns und der Unschuld unserer kleinen Mitmenschen? Was findet schließlich Eingang in Filme und was überhaupt sind Kinderfilme? Wie kann ein Regisseur die hängenden Arme, die Pfütze, die in der Fantasie zum Meer wird, und die Unvoreingenommenheit des Kindes inszenieren, ist er doch schon längst herausgewachsen aus dieser Welt, die wir bis zu unserem Tod in uns tragen, in die wir aber doch nie zurückkehren können?

5.1 Filme „für“ Kinder

„Süße, schmalzige Bilder, die nicht einmal Kinder verdauen können“⁷⁰, so beschreibt Sinyard die typische Disneyästhetik. Auch Croce folgt dem kritischen Standpunkt gegenüber „verkindlichter“ Filmproduktion für Kinder, leugnet aber nicht deren Fähigkeit, junge Zuschauer mit Farbenvielfalt und Fantasie⁷¹ verzaubern zu können. André Bazin äußert sich zum Thema Filme „für“ Kinder wie folgt:

“[...] no se trata de una producción específica, sino simplemente de films inteligibles para un espectador de una edad mental inferior a los catorce años. Es sabido que los films americanos no sobrepasan con frecuencia ese nivel virtual. Lo mismo sucede con los dibujos de Walt Disney. Pero es fácil darse cuenta de que tales films no son realmente comparables con la verdadera literatura infantil”⁷².

⁶⁹ Handke, Peter: Das Lied vom Kindsein in Orth, Stefan/ Staiger, Michael/ Valentin, Joachim [Hrsg.]: Kinder im Kino: religiöse Dimensionen. Marburg: Schüren, 2004, S. 93.

⁷⁰ Sinyard, Neil: Children in the movies. New York (N.Y.): St. Martin's Press, 1992, S. 12.

⁷¹ Vgl. Croce, Marcela: El Cine infantil de Hollywood o una pedagogía fílmica del sistema político metropolitano. Coín (Málaga): Alfama, 2008, S. 16.

⁷² Bazin, André: ¿Qué es el cine? [Versión española realizada por José Luis López Muñoz]. 7. ed. Madrid: Eds.

Als Beispiel dafür nennt Bazin den Film „Alice in Wonderland“, dessen fantastische Traumwelt nichts „Kindliches“ an sich hat und zusätzlich durch ausgeprägte Symbolik auch für Erwachsene sehr ansprechend ist.⁷³

Die spezifische Gestaltung von Filmen „für“ Kinder ergibt sich durch die Unterschiede zwischen Erwachsenen und Kindern in der Rezeption von Filmen. Dafür verantwortlich ist das unterschiedliche „Weltwissen“ von Kindern im Vergleich zu Erwachsenen, wie Bienk am Beispiel „Finding Nemo“ (Lee Unkrich, USA 2003) erklärt. Erwachsene erkennen den Verweis auf ein Hitchcock Zitat aus „Psycho“ (Alfred Hitchcock, USA 1960), während Kinder nur die Grundgeschichte wahrnehmen. Der Zuschauer dekodiert die vom Film angebotenen Informationen und verknüpft sie zur Bedeutungsfindung mit seinen eigenen Erfahrungen, welche zwischen Erwachsenen und Kindern weit auseinanderklaffen.⁷⁴

Das geringere Weltwissen ist auch dafür verantwortlich, dass Kinderrezipienten sich leichter mit einem Kinderdarsteller identifizieren oder allgemein mit Problemen, denen sie in ihrem Umfeld bereits begegnet sind.

Bezüglich der Genres sind nicht ausschließlich die typischen Abenteuer- oder Fantasiefilme für Kinder geeignet. Ausschlaggebend ist ein sich schnell entfaltender Konflikt, denn Kinder haben eine andere Zeitwahrnehmung, ihnen wird schnell langweilig und sie verlieren ihre Konzentration, wie Camino in Anweisungen an Regiestudenten festhält.⁷⁵

Zur Reflexion über Kinder als Zielgruppe entstand eine Bewegung in der Filmwirkungsforschung, die sich mit altersgemäßen Zensurbestimmung oder etwa Studien zur Beziehung zwischen Rezeption von Filminhalten und dem sozialen Verhalten von Kindern beschäftigt⁷⁶, ähnlich wie heutzutage gewalttätige Videospiele im Zusammenhang mit dem Verhalten der Kinder untersucht werden. Mit dem persönlichkeitsbildenden Einfluss von Filmen auf Kinderrezipienten, etwa durch Rollenbilder oder moralische Wertvorstellungen, beschäftigt sich Croce hinsichtlich der Monopolstellung von Disneyfilmen.⁷⁷ Die Veränderung des kollektiven Gedächtnisses durch die erstmalige Konfrontation von Kindern mit Kinobildern der Gewalt und des Horrors ab den zwanziger Jahren diskutiert Kuhn.⁷⁸

Zusammenfassend halte ich fest, dass sich Filme „für“ Kinder in Erzählstruktur, Inhalt und Gestaltungsmittel an die kognitive Entwicklung der Zielgruppe „Kind“ orientieren. Ein

Rialp, 2006, S. 67f.

⁷³ Vgl. Bazin 2006, S. 68.

⁷⁴ Vgl. Bienk, Alice: Filmsprache: Einführung in die interaktive Filmanalyse. 2. Aufl. Marburg: Schüren, 2008, S. 17.

⁷⁵ Vgl. Camino, Jaime: El oficio de director de cine. Madrid: Cátedra, 1997, S. 99.

⁷⁶ Vgl. Faulstich, Werner: Einführung in die Filmanalyse. 4. Aufl. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 1994, S. 109.

⁷⁷ Vgl. Croce 2008.

⁷⁸ Vgl. Kuhn, Annette: An everyday magic: cinema and cultural memory. London [u.a.]: Tauris, 2002.

Abstimmen der genannten Gestaltungselemente auf die Zielgruppe scheint für eine positive Rezeption notwendiger, als das „Verkindlichen“ der Filminhalte.

5.2 Filme „mit“ Kindern

Während sich bei Filmen „für“ Kinder die Gestaltungsmittel an der Zielgruppe „Kind“ orientieren, ist das entscheidende Merkmal bei Filmen „mit“ Kindern die Präsenz von Kinderfiguren. Beispiele dafür sahen wir bei den Kinderstatisten der Hinterhöfe und Straßen des *cine de la disidencia* oder den Kindern in Nebenrollen im franquistischen Kino. Kinder übernehmen in diesen Filmen eine bestimmte Funktion. Die Straßenkinder sollen ein Ambiente der Armut, aber auch der Solidarität mit einer gesellschaftlichen Klasse repräsentieren. Der tragische Tod des Sohnes der *condesa* in „Pequeñeces“ (Orduña, 1950) wird als dramatischer Höhepunkt eingesetzt, um den moralischen Wandel der Mutter zu inszenieren. In „Raza“ (Sáenz de Heredia, 1941) werden Kinder zur suggestiv-emotionalen Beglaubigung der franquistischen Ideologie eingesetzt, wie ich bereits im Kapitel 4.2.1 in Anlehnung an Faulstichs Propagandatheorien gezeigt habe.⁷⁹ Das funktionalisierte Auftreten der Kinder fällt besonders bei Dialogen mit den erwachsenen Protagonisten auf, in denen die Kinder langsam aus dem Bild verschwinden, sie jegliche Bedeutung verlieren, und die Kamera auf die theatrale Mimik des erwachsenen Gesprächspartners schwenkt, der somit die bedeutungstragende Funktion übernimmt.

Die Kinder dieser Filme haben alle Folgendes gemeinsam: Sie treten in Statisten- oder Nebenrollen auf und werden funktional eingesetzt. Die Gestaltungsmittel sind auf die Inszenierung der Erwachsenen und ein Kernthema konzentriert. Es handelt sich um Filme „mit“ Kindern in Rollen, die auf der Handlungsebene nicht bedeutend sind.

Was aber, wenn Kinder in Hauptrollen zu sehen sind? Ist ein Film somit automatisch ein Film „über“ Kinder, oder handelt es sich um einen Film „mit“ Kindern?

Viele Filme mit Kinderprotagonisten, in denen auf der Handlungsebene das Thema Kindheit im Mittelpunkt steht, handeln eigentlich von einem anderen Kernthema, wie schon Sinyard mit seinen Untersuchungen zum nordamerikanischen Kino herausfinden konnte. Das Kind wird so zum filmtechnischen Mittel zum Zweck,⁸⁰ wie wir es auch in Filmen des franquistischen Unterhaltungskinos mit Kinderprotagonisten sahen: Die singende Marisol („Ha llegado un ángel“), der entzückende Pipo („Recluta con niño“) und der liebenswerte Marcelino („Marcelino, pan y vino“) stehen im Mittelpunkt der fiktiven Geschichten. Transportiert werden aber andere Kernthemen. Bei Marcelino ist es das bedingungslose

⁷⁹ Vgl. Faulstich 2008, S. 169.

⁸⁰ Vgl. Sinyard 1992, S. 12.

Vertrauen in den christlichen Glauben, Marisol verkörpert den idealen spanischen Nationalgeist und der kleine Pipo vermittelt eine amüsante Liebesgeschichte mit freundlichem Blick in das Militärmilieu.

Die Regisseure setzten filmtechnische Gestaltungsmittel ein, um die kleinen Protagonisten in Szene zu setzen: Nahaufnahmen der Kindergesichter (markant bei Marisol), Erwachsene, die sich zum Gespräch auf Augenhöhe der Kinder hocken (Pipo und sein großer Bruder), Filmmusik, welche die Dynamik der Kinder illustriert (Marcelino), und ein Kameraeinsatz, welcher die schnell wechselnde Mimik der Kinder einfängt. Die Wahrnehmung des Zuschauers wird so auf das Kind gelenkt.

Auf Figurenebene werden die Kinder flach oder in klischeehaften Rollen charakterisiert, unzumutbar süß, verständnisvoll und lieb. Es handelt sich nicht um authentische Kindercharaktere, sondern um Projektionen der Erwachsenen auf ein idealisiertes Wesen. In den genannten Filmen sind alle drei Kinder Waisen, doch wird in keinem der drei Filme ernsthaft auf die Gefühlswelt eines verlassenen Kindes eingegangen. Sie zeigen sich stets hilfsbereit, fröhlich und lieb. Diese Technik der klischeehaften Charakterisierung soll die Herzen der Zuschauer zum Schmelzen bringen, wie Sinyard auch im nordamerikanischen Kino „mit“ Kind analysieren konnte.⁸¹

Neben der Funktionen von Kinderfiguren, konnte ich die klischeehafte Charakterisierung als unterscheidendes Merkmal ausmachen, um Filme „mit“ Kindern identifizieren zu können. Wodurch zeichnen sich nun Filme „über“ Kinder aus?

5.3 Filme „über“ Kinder

Frech stiehlt Quiquín Äpfel, schüchtern zeigt er sich beim Gespräch mit einem Mädchen, mutig verteidigt er einen Mitschüler, verletzt weint er in einem einsamen Moment. Ist „Sin la sonrisa de dios“ ein Film „mit“ einem elfjährigen Jungen und „über“ die schlechten Verhältnisse einer benachteiligten Gruppe? Oder ist es ein Film „über“ einen elfjährigen Jungen und seine Welt?

Auf der Handlungsebene steht Quiquín im Mittelpunkt einer Geschichte über das Leben unter unmenschlichen Bedingungen im Armenviertel in Madrid. Quiquíns Charakterisierung ist komplex gestaltet, seine Körpersprache verändert sich je nach Situation. Als Zuschauer wird man durch einen Winkel der Kamera von fünfundvierzig Grad von oben auf Quiquín direkt mit dem Kinderblick konfrontiert. Nahaufnahmen des Kindergesichtes lenken die Wahrnehmung des Zuschauers auf die Reaktionen und Veränderungen der Mimik. Die

⁸¹ Vgl. Sinyard 1992, S. 10.

mentalen bzw. emotionalen Wechsel werden wichtiger als die Situation selbst. Das Wahrnehmungszentrum wird auf Ebene der Charakterisierung, der Kameraführung und der Handlungsebene auf den Jungen gelenkt. Die Funktion des Jungen ist alleine die Vermittlung seiner Geschichten – ein Film „über“ ein Kind also.

Hinsichtlich filmtechnischer Gestaltungsmittel zur Inszenierung eines authentischen Kinderuniversums geht Manuel Summers in seinem Film „Del rosa al amarillo“ noch einen Schritt weiter. Wir erinnern uns an die Nahaufnahmen der Achselhaare oder der Comicaldiologe, die uns als Zuschauer die Welt aus dem Blickwinkel eines Zwölfjährigen sehen lassen. Noch tiefer hineingezogen in die kindliche Wahrnehmung wird man in Szenen, die mit der Einstellungslänge spielen – sozusagen die Zeitwahrnehmung des Zuschauers manipulieren und auf die Zeitwahrnehmung des Jungen einpendeln: Der Moment des Händchenhaltens mit der Geliebten wird bis ins Unendliche gedehnt. Die Körperberührung wird von der Kamera fokussiert, die Geräusche und das Spiel der Kollegen werden ausgeblendet, die sich ständig wiederholenden Gedanken des Jungen übertragen seine Nervosität auf den Zuschauer. Die Zeit bleibt förmlich stehen. Als Zuschauer hält man den Atem an, konzentriert sich auf die verschwitzten Hände, den Augenkontakt, die Scham! Als Zuschauer fühlt man mit dem Jungen, durchlebt eine Szene der Pubertät noch einmal, die man als Erwachsener eigentlich nicht wieder erleben kann. Hier wird mit filmtechnischen Gestaltungsmitteln wie Zoom, Zeitdehnung und Tonebene gespielt, um die Wahrnehmung des Zuschauers in die kindliche Wahrnehmung hineinzuziehen und folglich einen Perspektivenwechsel zu ermöglichen.

Aus diesen Überlegungen lassen sich die drei Kategorien wie folgt abgrenzen. Filme „für“ Kinder orientieren sich inhaltlich und ästhetisch an den Bedürfnissen der Zielgruppe „Kind“. In Filmen „mit“ Kindern dienen Kinderfiguren einer bestimmten Funktion abseits der Vermittlung des Kernthemas Kindheit. Filme „über“ Kinder zeichnen sich dadurch aus, dass Kinderfiguren durch filmtechnische Gestaltungsmittel, Charakterisierung und Kontinuität im Auftreten als Wahrnehmungszentrum inszeniert werden, dadurch ein Perspektivenwechsel erzeugt und die kindliche Welt in den Mittelpunkt gestellt wird. Natürlich bestimme ich mit diesen Überlegungen rein operative Kategorien, deren Abgrenzung nicht eindeutig ist, bedenkt man den natürlichen interpretativen Rahmen bei der Rezeption und der Sinnbildung von Filmen.

Auf die filmtechnischen Mittel zur Inszenierung einer authentischen Kinderfigur, der Wahrnehmungslenkung und des Perspektivenwechsels in Filmen „über“ Kinder komme ich in den folgenden Kapiteln zu sprechen.

6. Das Kind und die Kamera

„Nada más arrogante que querer ponerse en el lugar de un niño. Nada más arrogante que tratar de comprenderlo desde su interior. Nada más arrogante que intentar decir, con nuestras palabras de adulto, lo que es un niño.“⁸²

Als Erwachsener ist uns das Gefühl verlorengegangen, ein Kind zu sein. Denn unsere Erinnerungen über das Kindsein bleiben die eines Erwachsenen.⁸³ Nun ist Film eine Kunst der Erwachsenen, wie also kann man das kindliche Universum, die kindliche Gefühls- und Gedankenwelt authentisch im Film darstellen?

„Der Film als ein audiovisuelles Medium tendiert zum Sichtbaren, zum Äußerlichen und muss einen besonderen Aufwand betreiben, um Inneres – Gedanken, Gefühle, mentale Zustände usw. einer Person – zu gestalten.“⁸⁴

Scheint schon die Darstellung des Innenlebens eines Erwachsenen schwierig, tun sich bei der Inszenierung eines Kinderuniversum zusätzliche Schwierigkeiten auf. Denn Kinder kommunizieren ihre Gedanken und Gefühle aufgrund ihrer kognitiven Entwicklungsstufe noch nicht im selben System von sprachlichen Zeichen und sozialen Gesten wie Erwachsene. Kinder erlernen erst mittels der Fähigkeit zum abstrakten Denken ab dem Alter zwischen zehn und zwölf Jahren, nach Piagets Stufenmodell⁸⁵, die gesellschaftlichen Rituale anzuerkennen und soziale Spielregeln zu adaptieren.

Davor werden Sachverhalte impulsgesteuert physisch vermittelt. Elhardt beschreibt das Handeln von Kindern, in Anlehnung an Freuds Theorien, als „ES“ verbunden, oder, anders gesagt, als triebgesteuert. Das Kind „steht noch unter der Herrschaft des *Lustprinzips*, das – ohne Rücksicht für das Objekt und das Subjekt – in ungehemmter vital-primitiver Direktheit Triebentladungen und Wunscherfüllung sucht“.⁸⁶ Dies äußert sich in instinktiven, noch nicht situationsorientierten Reaktionen und Handlungen. Noch keine „Über-Ich“- Instanz (die vorhin genannten sozialen Spielregeln) tabuisiert ihren Körper, die Impulse dringen ungefiltert nach außen. Dies birgt die Möglichkeit, Kinder auch ohne Worte verstehen zu können bzw. ihre Körpersprache für die Kommunikation ihrer Gedanken und Gefühlswelt im Film einzusetzen.

⁸² Larrosa, Jorge [Hrsg.]: *Miradas cinematográficas sobre la infancia: niños atravesando el paisaje*. Madrid [u.a.]: Miño y Dávila, 2007, S. 24.

⁸³ Vgl. Orth, Stefan/ Staiger, Michael/ Valentin, Joachim [Hrsg.]: *Kinder im Kino: religiöse Dimensionen*. Marburg: Schüren, 2004, S. 15.

⁸⁴ Faulstich 2008, S. 97.

⁸⁵ Vgl. Bugge, Franz: *Die Entwicklungspsychologie Jean Piaget*. 4. Auflage. Stuttgart: Kohlhammer, 2001, S. 49.

⁸⁶ Elhardt, Siegfried: *Tiefenpsychologie*. 15. Auflage. Stuttgart: Kohlhammer, 2001, S. 21.

6.2 Sprachentwicklung – soziale vs. universelle Symbole

Erwachsene haben bereits gelernt ihre Bedürfnisse situationsbedingt anzupassen oder gar zu unterdrücken.⁸⁷ Diese Hemmungen von natürlichen Impulsen werden eingeübt, was zu einer unnatürlichen, komplizierten Körpersprache führt, weit weg vom natürlichen, bedürfnisorientierten Verhalten von Kindern. Ihre Körpersprache ist elementarer, einfacher, damit ärmer, aber auch unkompliziert, in jeder Situation wirksam und für jedermann lesbar.⁸⁸

Samy Molcho, Schauspieler und Spezialist für Körpersprache, beobachtet Eigenheiten der kindlichen Körpersprache, die einige der markantesten Charakterzüge von Kindern widerspiegeln: Kinder sind noch offen der Welt gegenüber, schweben in eigenen Fantasiewelten und haben keine gefestigte Meinung. So belasten Kindern bis zum sechsten Lebensjahr beispielsweise ihre Füße noch nicht vollständig mit Gewicht, was bedeutet, dass deren Standpunkt und Kontakt zur Realität noch nicht gefestigt ist. Sie schweben in ihrer Fantasie, stolpern, sind in ihren Bewegungen unberechenbar, wechseln rasch den Standpunkt. Im Gegensatz dazu signalisieren sie in anderen Momenten sehr klar, was sie wollen. Mit durchgestreckten Knien werfen sie sich sogar manchmal stampfend und kreischend auf den Boden, um das zu erreichen, was sie wollen, egal ob im Restaurant, zu Hause oder in der U-Bahn.⁸⁹

Erst mit der Sprachentwicklung werden Sachverhalte immer mehr sozial, nicht mehr impulsgesteuert physisch vermittelt. Dies geht einher mit der Ausbildung der Symbolfunktion in der operativen Phase (nach Piaget⁹⁰) zwischen zehn und zwölf Jahren. Unter der Symbolfunktion versteht man die Fähigkeit ein „Etwas“ durch ein „Anderes“ darstellen zu können, ein notwendiger kognitiver Prozess für die Entwicklung der Sprache.⁹¹ Was allerdings mit der Sprachentwicklung verloren geht, ist die symbolische Konzeption der Welt, welche die kindliche Wahrnehmung prägt. Da Kinder noch nicht für jeden Gegenstand ein sprachliches Zeichen kennen, jeden Gegenstand mit einem sprachlichen Zeichen ersetzen können, können alle Objekte alles sein. Die ganze Welt besteht aus uneingeschränkten Symbolen. Der Holzklotz ist ein Auto, die Puppe die Mutter, der Baum das Schloss. Diese Symbolkraft der kindlichen Weltwahrnehmung kann auch im Film eingesetzt werden, um Interpretationsmöglichkeiten für den Zuschauer zu öffnen.

Nun wissen wir, dass Kinder bis zur vollendeten Sprach- und Symbolentwicklung

⁸⁷ Vgl. Elhardt 2001, S. 21.

⁸⁸ Vgl. Molcho, Samy: Körpersprache der Kinder. Kreuzlingen/ München: Heinrich Hugendubel Verlag, 2005, S. 190.

⁸⁹ Vgl. Molcho 2005, S. 106 f.

⁹⁰ Vgl. Buggle 2001, S. 49.

⁹¹ Vgl. Buggle 2001, S. 69.

bedürfnisorientiert, instinktiv und physisch handeln. Wie aber ihre Reaktionen im Film interpretieren? Bedenken wir das instinktive, noch nicht gänzlich in soziale Normen eingebettete Handeln von Kindern, müssen wir zurückgehen zu den Ur-Trieben und Ängsten der Menschen.

6.2.1 Kindliche Körpersprache lesen

Eine Bewegung kann im Körper verschiedenen Richtungen nachgehen und mit unterschiedlicher Geschwindigkeit durchgeführt werden. Positionen können verschiedene Ausrichtungen im Raum haben und mit unterschiedlicher Muskelspannung eingenommen werden. Hauptrichtungen sind nach vorne, nach hinten, nach unten, nach oben und zur Seite. Die Richtungen kann man den Freud'schen Ur-Trieben des Menschen zur *Selbst-* und zur *Arterhaltung*⁹² zuordnen: Konfrontation (nach vorne), Flucht (nach hinten), Verteidigung/Schutz (nach unten), Stärke zeigen (nach oben) und defensiv aber ohne Flucht (seitlich). Wobei hier mit Konfrontation nicht unbedingt Kampf gemeint ist, sondern Auseinandersetzung mit der Welt im Allgemeinen, was beispielsweise auch Neugierde bedeuten kann.

Neben der Richtung gibt uns die Dynamik der Bewegung Auskunft über das Ziel der Handlung. Geschwindigkeit einer Bewegung entsteht durch Dosierung von Muskelkraft in Verbindung mit den physikalischen Kräften Schwerkraft, Trägheit, Fliehkraft usw. Beobachten wir die Muskelkraft und ihre Auswirkung auf die Dynamik einer Bewegung gesondert von den physikalischen Kräften, führt hoher Muskeltonus, zu schnellen Bewegungen, was man umgangssprachlich wegen der hohen Dosierung von Muskelspannung als kraftvolle Bewegung bezeichnet (z.B beim Laufen).

In Positionen wie auch in Bewegungen führt erhöhte Spannung zu weniger Flexibilität im Körper oder den entsprechenden Körperteilen. Große Spannung ist verbunden mit einer erhöhten Bereitschaft im Nervensystem, also beispielsweise in Moment von Gefahr, Neugierde oder Angst, denen wir mit starren Augen, eingefrorenem Oberkörper oder gestocktem Atem begegnen. Je weniger Muskeltonus vorhanden ist, desto entspannter und flexibler sind Muskeln. Einen niedrigen Muskeltonus bei entspanntem Nervensystem finden wir in Situationen der Geborgenheit, Sicherheit und Ruhe. Natürlich kann ein Abfall von Muskeltonus und Nervenfunktion auch von Müdigkeit oder Erschöpfung hervorgerufen werden.

Neben Spannung und Dynamik bzw. Richtung und Ausrichtung ist die Distanz zum

⁹² Vgl. Elhardt 2001, S. 25.

Gegenüber mit dem ein Kind in Kommunikation tritt (sei es eine Person, ein Objekt oder eine Vorstellung, ein Gedanke) ein weiterer Faktor, aus dem man den Gefühlszustand erraten kann. Verbindet man die drei Komponenten, so könnte etwa ein nach hinten gelehnter, steifer und überspannter Oberkörper der immer mehr Distanz zum Gegenüber sucht, Angst, Abneigung oder Unsicherheit bedeuten. Hängende Schultern, also ein entspannter Oberkörper der nach unten „fällt“ und Distanz zum größeren Gegenüber sucht, könnte Trauer, Hoffnungslosigkeit oder Untergebenheit bedeuten.

Nach diesen Überlegungen scheinen mir die Parameter Spannung, Richtung bzw. Ausrichtung oder Distanz in der Analyse der Körpersprache von Kindern hilfreich, um psychologische Vorgänge interpretieren zu können.

6.2.2 Umsetzung im Film

Schon im historischen Abriss zur Präsenz und Inszenierung von Kindern im spanischen Kino fallen der fünfundvierzig-Grad-Winkel von oben und Nahaufnahmen der Kindergesichter auf, um spontane Reaktionen mit der Kamera einzufangen und psychische Vorgänge zu visualisieren. Wie aber den Blick eines Kindes imitieren? Hierzu können *planos consecutivos* eingesetzt werden, die zwischen dem Kindergesicht oder Körper und dem Objekt, der Person oder der Situation, wechseln. Die folgende Reaktion, der Gesichtsausdruck oder auch das Schweigen nach dem Erblicken eines Objekts erlauben es, psychologische Vorgänge und Prozesse der Kinder darzustellen, ohne sich des „erwachsenen“ Zeichensystems einer Sprache zu bedienen. Sie können vom Zuschauer visuell gelesen und interpretiert werden.⁹³

Das Einfangen der freien, spontanen Körpersprache und der Reaktionen im Gesicht des Kindes ist bei der Inszenierung von Kindern vielleicht sogar wichtiger als Text, um Authentizität zu erreichen. Das Casting für Kinderdarsteller müsste anders gestaltet sein als ein Casting für erwachsene Schauspieler, die einen Text vortragen. Bei einem Casting für Kinder müssten bestimmte Situationen geschaffen werden, um die Authentizität und Spontaneität der Kinder sehen zu können.

Neben der Körpersprache und dem Text ist die kindliche Zeitwahrnehmung ein wichtiger Faktor, der beim Dreh berücksichtigt werden sollte. Das kindliche Staunen etwa, mit offenem Mund und weit aufgerissenen Augen, ist für die Kleinen nur ein Moment ihrer „Eigenzeit“, für Erwachsene jedoch eine Anzahl an Sekunden, in denen sich Kinder nicht einmal ansprechen lassen. Kinder nehmen Zeit anders wahr als Erwachsene. Für sie bedeutet eine

⁹³ Vgl. Gómez López-Quñones, Antonio: La guerra persistente: memoria, violencia y utopía; representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española. Madrid: Iberoamericana [u.a.], 2006, S. 221 f.

Woche, ein Tag, eine Stunde nichts – sie verbinden unterschiedliche Geschwindigkeiten noch nicht mit einer homogenen Zeit.⁹⁴

Zeit ist eine abstrakte Einheit, die in der Kinderwelt in ihrer messbaren Form in Sekunden und Minuten noch keine Rolle spielt, hingegen die Welt der Erwachsenen organisiert und dominiert. Das Medium Film kann sowohl externe Zeit einfangen als auch subjektive Zeit konstruieren. Slow motion, fast motion, Einstellungslänge und Schnittfrequenz können eine subjektive Zeitwahrnehmung kreieren, wie beim Händehalten in „Del rosa al amarillo“.

Noch einmal zurück zur Körpersprache möchte ich einen letzten Punkt erwähnen: die Musik. Filmmusik kann unterschiedliche Dynamiken unterstützen oder ihnen entgegenwirken. Die von der Physis eines Erwachsenen abweichende Dynamik eines Kindes könnte sich daher auch auf den Einsatz der Musik im Film auswirken. Musikgenres könnten ebenfalls eine Rolle spielen, bedenkt man die große Tradition an Kinderliedern wie sie in der Pädagogik aber auch im familiären Privatleben praktiziert wird.

7. Das Kind und der Zuschauer

7.1 Rezeption von Kindern

Die Rezeption eines Filmes ist ebenso wie die Filmanalyse gefärbt durch den Zeitpunkt, den Ort, das Vorwissen und die individuellen Präferenzen des Rezipienten. Die Erforschung der Rezeption eines Films kann, nach Faulstich, psychologisch und daher eher individuell akzentuiert sein, oder soziologisch, in dem man das rezipierende Subjekt in ein soziales System eingebunden sieht.⁹⁵ Widmen wir uns zunächst der soziologischen Perspektive.

Die soziologische Perspektive, welche ich in den Filmanalysen der vorliegenden Arbeit vorschlage, basiert auf einem Weltwissen zum Thema Kindheit einer okzidentalen Gesellschaft des 21. Jahrhunderts, in der unterschiedliche Konzepte über Kindheit die heutigen Vorstellungen prägen: die Verehrung von Kindern bei den „alten Griechen“, die eher abwertend betrachteten *infantes* („Nicht-Sprechende“) der Römer, das „Kind Gottes“ im Christentum und die Hochschätzung des Eigenwertes der Kindheit durch Rousseau sowie die kognitive Minderwertigkeit von Kindern bei Piaget oder die Entwicklungslehre Freuds.⁹⁶

Heute werden Kinder an den Parametern des dominanten Teils der erwachsenen Gesellschaft gemessen, die sich an Wohlstand und Leistung orientiert. Kinder, wie auch andere marginale

⁹⁴ Vgl. Buggle 2001, S. 19.

⁹⁵ Vgl. Faulstich 1994, S. 114 ff.

⁹⁶ Vgl. Orth/ Staiger/ Valentin 2004, S. 18 ff.

Gruppen dieser Gesellschaft (Arbeitslose, Kranke, alte Menschen etc.) werden an ihren Möglichkeiten und vor allem an ihrer begrenzten Fähigkeit, an dieser Gesellschaft teilhaben zu können, gemessen. Das biologische Alter und der Mangel an Volljährigkeit spielen bei juristischen Fragen eine Rolle. Der Eintritt in die Konsumgesellschaft hingegen geschieht viel früher: mit dem ersten kleinen Taschengeld oder dem ersten Mobiltelefon. Der Eintritt in die erwachsene Leistungsgesellschaft wird schon in der Schule trainiert, auch wenn das geistige Alter und die physische Entwicklung nicht immer im selben Tempo voranschreiten.

7.1.1 Authentizität, Spontanität, Unschuld

Ein kulturell bedingtes Bild von Kindheit unterstreicht die natürliche Unschuld, die wir dem Kind zuschreiben. Rousseau sieht das Kind noch naturverhaftet und beschreibt eine natürliche Moral und Aufrichtigkeit des Kindes, welche erst durch die Eingliederung in die Gesellschaft zerstört werden.⁹⁷ Das Kind kennt noch nicht den Einsatz von Notlügen. Wenn es lügt, kann es die Lüge hinter der offenen Körpersprache nicht verstecken, ein Kind ist wie ein offenes Buch. Die kindliche Unschuld wird im Film oft als eine Art moralische Instanz eingesetzt.⁹⁸ Eine erwachsene Figur handelt unmoralisch und wird durch den unschuldigen Blick des Kindes bestraft - der Erwachsene und der Zuschauer werden dafür verantwortlich gemacht, das Kind der „verdorbenen“ Erwachsenenwelt einen Schritt nähergebracht zu haben.

Neben dem Attribut der Unschuld sind es Authentizität und Spontanität die im kulturellen Blick auf die Kindheit Tradition haben. Verantwortlich dafür ist die unzensierte Visualisierung der Gefühlswelt von Kindern. Freud betont die „ES“-Verbundenheit der Kinder, wie vorhin im Zuge der Körpersprache erwähnt. Piaget spricht von unkoordiniertem, widersprüchlichem und instabilem moralischen Verhalten von Kindern, welches noch nicht wertbezogen sei.⁹⁹ Die spontanen und intuitiven Reaktionen in Körper, Mimik und Emotion überraschen uns manchmal, entsprechen nicht dem, was man als Erwachsener erwartet: statt süß und unschuldig zeigen sich Kinder manchmal auch aggressiv oder wütend, kennen keine Höflichkeit. Aggression ist ein notwendiger Trieb, der uns dennoch an Kindern manchmal erschreckt. Gerade aber durch die bedürfnisorientierten, unberechenbaren, nicht wertbezogenen Handlungen wirken Kinder auf uns authentisch, so auch im Film. Kinder übernehmen keine Rolle wie professionelle Schauspieler, sie verkörpern vielmehr eine Figur, sie spielen nicht, sondern „sind“ einfach.

⁹⁷ Vgl. Gómez López-Quñones 2006, S. 223.

⁹⁸ Vgl. Bazin 2006, S. 313.

⁹⁹ Vgl. Buggle 2001, S. 88.

7.1.2 Symbolischer Wert von Kindern

Neben kulturell verankerten Attributen sind Kinder, rein biologisch gesehen, das Medium für den Fortbestand der eigenen Spezies. Kinder sind daher einerseits „a symbol of the future and the hope of forthcoming generations“¹⁰⁰, aber auch Verkörperung aller pessimistischen Prognosen für die Zukunft und Ängste der Erwachsenen. Dies lässt sich im Film als nostalgischer Blick auf eine bessere Vergangenheit bzw. Zukunft umlegen, oder auf eine als traumatisch erlebte Vergangenheit oder hoffnungslose Zukunft.

Sinyard beobachtete vor allem in Filmen der Nachkriegszeit (im Falle des nordamerikanischen Kinos, der Zeit nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges) eine vermehrte Präsenz von Kindern als Symbol der pessimistischen Lebensphilosophie einer Generation, die sich angesichts derart mächtiger Werkzeuge wie der Atombombe eines jeglichen Sinnes ihres Lebens und der Zukunft ihrer Kinder beraubt fühlte.¹⁰¹ Kinder wurden als Opfer der Machenschaften der Erwachsenen gesehen und als Symbol einer wenig rosigen Zukunft, Elemente, die das Bild von Kindheit durch den spezifischen soziopolitischen Kontext prägten.

Saura, Erice und Camino sind selbst Kinder einer Generation, welche einen Übergang durchlebte: von den Bürgerkriegsfeindschaften und den alten Machtstrukturen hin zum demokratischen Wandel. Einerseits haben sich Spanier, deren Kinder vor dem Krieg geboren wurden, eine ganz andere Zukunft für ihre Kinder ausgemalt. Die spanischen Kinder wurden Opfer der kriegesischen Auseinandersetzung, deren Erinnerungen sie ihr ganzes Leben prägen sollten, ohne dass sie sich persönlich mit dem Konflikt identifizierten, wie es ihre Väter und Großväter taten. Andererseits waren sie Träger aller Hoffnungen, die Zukunft besser zu gestalten, als es die vorangegangene Generation tat. Nutzen die Filmemacher die Symbolkraft von Kindern aus pessimistischer oder optimistischer Perspektive? Sind ihre Geschichten über Kindheit Metaphern für eine traumatische Vergangenheit des Bürgerkrieges oder Symbol der Hoffnung für eine versöhnliche Zukunft?

7.1.3 Wirkungspotenzial: Empathie und Identifikation

Widmen wir uns nun den individuellen, psychologisch orientierten Vorgängen bei der Rezeption von Kindern im Film. Denn die Rezeption eines Films passiert zunächst immer auf einer vorbewussten, emotionalen Ebene, bevor die Bedeutungsfindung durch Verarbeitung des emotional Erlebten auf bewusster, kognitiver Ebene weitergeführt wird¹⁰², was zugleich

¹⁰⁰ Sinyard 1992, S. 9.

¹⁰¹ Vgl. Sinyard 1992, S. 9 ff.

¹⁰² Vgl. Bienk 2008, S. 18 f.

den individuellen und an der Psychologie des Zuschauer orientierten Ansatz zur Rezeptionsforschung markiert. Die allgemeine Rezeptionsforschung von fiktionalen Texten stützt sich aufgrund dieser unbewussten Vorgänge auf Theorien von Freud.¹⁰³ Für die Rezeption von Kindern im Film halte ich ebenso eine Anlehnung an Freud für sinnvoll.

Nach den Freud'schen Theorien erleben wir in unserer Kindheit gewisse Primärängste, die auch den Kern fast aller Erwachsenenängste bilden: Angst vor Objektverlust bzw. Trennungsangst, Angst vor dem Liebesverlust, Kastrationsangst und »Gewissens«-Angst.¹⁰⁴ Als Zuschauer teilt man also unbewusst jene Urängste, die ein Kind im Film repräsentiert, wodurch trotz unterschiedlicher individueller Erfahrungen in der Kindheit eine Identifikation von einem erwachsenen Zuschauer mit einem Kind passieren kann. Dies erklärt auch das Attribut der Hilflosigkeit, welches wir Kindern von Natur aus zuschreiben und das auf uns wirkt.

Zur emotionalen Empfänglichkeit beim Rezipienten führen Kinderfiguren auch durch die Ähnlichkeit mit Tierjungen (großer Kopf und runde Augen), die einen Beschützerinstinkt im Erwachsenen hervorruft oder ihn in Rage versetzt, wenn etwa die Schwäche von Kindern ausgenutzt wird oder gar körperliche Gewalt gegen das schutzlose Kind verübt wird. Die intensive Sentimentalität von Mitleid und Ungerechtigkeit, die mit Hilfe von Kinderfiguren hervorgerufen werden kann, nennt Bazin als Gestaltungsmittel im Film „*reserva dramática*“¹⁰⁵. Der Tod eines Kindes ist hierbei wohl das extremste Beispiel der dramatischen Reserve.

Blicke ich nun in Form einer Retrospektive auf Kinderfiguren in Filmen über das Spanien der Nachkriegsjahre und verbinde die Filminhalte mit dem Wissen über den soziohistorischen Kontext, hängt die vorbewusste Wirkung der Kinder immer noch von meinen kulturell geprägten und individuellen Erfahrungen mit Kindern und Kindheit ab. Diese haben nichts mit spanischen Kindern der Kriegszeit gemein, regen aber dennoch auf unbewusster Ebene einige der vorhin genannten Attribute in der Rezeption von Kindern an: natürliches Vertrauen, Authentizität und das gemeinsame Weltwissen der Urängste erleichtern, welche die Entwicklung von Empathie für das Kind und in weiterer Folge eine Einfühlung bzw. Identifikation mit dem Kind. Kinder im Film könnten also eine Art zeitloses und nicht orts- oder kulturgebundenes Wirkungspotenzial auf den Zuschauer haben.

Da die unbewusste Wirkung von Kindern sehr individuell vom Zuschauer abhängt, spreche ich hinsichtlich der gemeinsamen Identifikationsbasis der Urängste vom universellen

¹⁰³ Vgl. Faulstich 1994, S. 105.

¹⁰⁴ Vgl. Elhardt 2001, S. 45 f.

¹⁰⁵ Bazin 2006, S. 333.

Wirkungspotenzial von Kindern, wie auch Bienk die beiden Begriffe Wirkung und Wirkungspotenzial trennt.¹⁰⁶

Neben dem kulturellen und individuellen Weltwissen spielen auch die Gestaltungsmittel im Film eine Rolle bei der Rezeption und Identifikation mit einem Kind.¹⁰⁷ In den Filmen aus der spanischen Filmgeschichte konnten wir neben dem Einfangen von spontanen Reaktionen eine vielschichtige Charakterisierung als Basis für eine mögliche Identifikation mit dem Kind, oder für eine mögliche Distanzierung von einem Kind, beobachten. Umso mehr bzw. umso widersprüchlicher uns ein Protagonist in seine Gefühlswelt Einblick gewährt, desto eher findet der Rezipient Anknüpfungspunkte für Assoziationen zu eigenen Erfahrungen, dem eigenen Weltwissen.¹⁰⁸

Nutzt man in der filmischen Inszenierung die gesamte Bandbreite an Reaktionen von Kindern, wirken Kinderaugen, Mimik und Körpersprache auf den Zuschauer ausdrucksstark, obwohl man vielleicht nicht genau weiß, was das Kind wirklich denkt. Während sich die genannten Elemente auf den Blick des Erwachsenen auf ein Kind oder das Verständnis von Kindheit konzentrieren, gibt es im Medium Film die Möglichkeit, den Zuschauer ganz in die Wahrnehmung eines Kindes eintauchen zu lassen, in dem man den kindlichen Blick auf die Welt repräsentiert.

7.2 Der kindliche Blick - Perspektivenwechsel

„Children have a magical capacity to see and experience the world outside of the terms which govern and shape the perspective of adults.“¹⁰⁹

Diese Fähigkeit, die Welt außerhalb der geltenden Normen wahrzunehmen, ist es, was den kindlichen Blick vom erwachsenen Verstehen der Welt unterscheidet, beschreibt Tara Forrest. Für Kinder ist alles auf der Welt noch neu, eine *terra incognita*. Alles wird gesehen, berührt, erfahren, ohne sofort einen Schluss daraus zu ziehen. Den unvoreingenommenen, unverstellten Blick der Kinder auf die Welt nennt Wim Wenders, Regisseur zahlreicher Filme „mit“ und „über“ Kinder, den „ontologischen Blick“:

„einen Blick auf die Welt ohne jede Meinung [...]. Und das ist eigentlich nur der Kinderblick.“¹¹⁰

¹⁰⁶ Vgl. Bienk 2008, S. 18.

¹⁰⁷ Vgl. Bienk 2008, S. 18 f.

¹⁰⁸ Vgl. Faulstich 1994, S. 100 f.

¹⁰⁹ Forrest, Tara: The politics of imagination: Benjamin, Kracauer, Kluge. Bielefeld: Transcript, 2007, S. 105.

¹¹⁰ Wenders, Wim: The act of seeing: Essays, Reden und Gespräche. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren [u.a.], 1992, S. 56.

Erwachsene haben auf Grund ihres großen Erfahrungsschatzes eine mehr oder minder gefestigte Sicht auf die Welt. Diese beinhaltet Attitüden, Meinungen und Vorurteile. Im Film wird ebenfalls der Blick eines Menschen durch die Kamera imitiert, die Wahrnehmung des Zuschauers gelenkt und verändert.¹¹¹ Eben darum sind Filme vielleicht das beste Medium, um den Zuschauer auf den Blick des Kindes einzuladen. Es kann ein Perspektiven- und damit auch Wahrnehmungswechsel im Zuschauer stattfinden. Wie wird dieser Wahrnehmungswechsel herbeigeführt und was bewirkt er im Zuschauer?

Regisseuren steht eine Vielzahl an technischen Mitteln zur Verfügung. Kamerawinkel, Musik und Montage wurden beispielsweise in den Filmen „Del rosa al amarillo“, „Sin la sonrisa de dios“ und „Mi tío Jacinto“ eingesetzt, um die Wahrnehmung des Zuschauers zu lenken, sie an die Wahrnehmung des Kindes anzunähern. Die Möglichkeiten und Limitierungen, die unsere erwachsene Sicht auf die Welt normalerweise markieren¹¹², wurden verändert.

Diese Technik ermöglicht es dem Zuschauer, den Blickwinkel des Kindes zu übernehmen. Als Zuschauer wird man in den Blick des Kindes hineingezogen, das schaut, ohne zu werten. Dieser kindliche Blick auf die Welt öffnet einen „image space“ (ein Terminus, den Forrest verwendet), welcher die „natürliche Ordnung der Dinge“, das von uns Erwachsenen Erwartete, für einen Moment, den Moment des Schauens, suspendiert. Als Zuschauer kann man die in unserer Erwachsenenwelt üblichen Erwartungen „neu erfinden“ und „neu erforschen“.¹¹³ So werden die Achselhaare der dreizehnjährigen Margarita („Del rosa al amarillo“) durch Zoom, Geräusch und Zeitdehnung zu etwas Bedrohlichem, Mysteriösem oder unförmig Attraktivem entfremdet. Bertolt Brecht verwendete in seinen Theaterstücken ebenfalls eine Technik, die eine Verfremdung hervorruft, und beschreibt sie wie folgt:

"Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen".¹¹⁴

Brechts Beschreibung kann man durchaus mit der Verfremdung der natürlichen Wahrnehmung von Objekten vergleichen, die die Kinderperspektive bewirken kann. Was sind nun die Auswirkungen bei der Rezeption eines Filmes, wenn der Blick des Zuschauers, gefiltert durch die kindliche Perspektive und Wahrnehmung, verfremdet wird?

¹¹¹ Vgl. Larrosa 2007, S. 18.

¹¹² Vgl. Forrest 2007, S. 106.

¹¹³ Vgl. Forrest 2007, S. 15.

¹¹⁴ Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater 3. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1963 a, S. 101.

7.2.1 Verfremdung – Fantasie – Wirklichkeit

Bezüglich des Verfremdungseffektes, welchen die kindliche Perspektive hervorrufen kann, beschreibt Bazin beispielsweise die Bewunderung des Jungen aus „Ladri di bicicleta“ (Vittorio De Sica, It. 1948) für seinen Vater, so, als wäre er Gott für ihn.¹¹⁵ Da Kinder noch frei von den rationalen Kategorien der Erwachsenenwelt urteilen und sich an ihren Emotionen und Intuitionen orientieren, greifen Kinder auf Extreme zurück, wie sie die Spanne zwischen Todesangst und Lebensfreude am besten repräsentieren. Es gibt Gut und Böse, Schönes und Hässliches oder Faszinierendes und Todlangweiliges.

Als Erwachsene urteilen wir rational, verlassen uns nicht wie Kinder auf Intuition, Angst oder Neugierde und können nicht nachvollziehen, wie Kinder Erfahrung assimilieren und evaluieren.¹¹⁶ Erwachsene verstehen nicht, wieso Kinder sich vor der Nachbarin fürchten, einer netten alten Dame, die im Kind aber vielleicht Assoziationen mit einer Hexe hervorruft. „Zu viel Fantasie“, würde man als Erwachsener sagen. Die Fantasie spielt also neben dem ontologischen, unvoreingenommenen Blick eine Rolle, die zum Verfremdungseffekt führen kann.

Kinder haben (nach Piagets Stufenmodell der kognitiven Entwicklung¹¹⁷) eine mangelnde Fähigkeit zur Abstraktion. Sie können nicht nach erwachsener Logik vom Konkreten auf das Allgemeine oder vom Allgemeinen auf das Konkrete schließen. Sie schließen vom Einzelfall zum Einzelfall, sie suchen das Besondere immer im Besonderen.¹¹⁸ Dies macht auch die große Faszination von Erwachsenen für die Gedankenwelt der Kinder aus. Wenn ein Kind minutenlang ein Objekt anstarrt, möchte man wissen, was das Kind denn aus diesem Objekt schließt, was es denn wohl denkt?

Der Vorstellungsbereich von Kindern (in der voroperationalen Phase bis ca. 7 Jahre¹¹⁹) ist dem unmittelbaren Wahrnehmungsbereich verhaftet, sie können logische Möglichkeiten nicht gedanklich erschließen. Was sie sehen ist auch wirklich. Sie können nicht zwischen Fiktion (zum Beispiel der Welt des Films) und der Wirklichkeit unterscheiden. Hingegen haben Kinder eine stark ausgeprägte, wenig durch das Wirkliche gezügelte Phantasie.¹²⁰ Diese Phantasietätigkeit führt auch dazu, dass Kinder sich, mit bestimmten Situationen konfrontiert, offener und vorbehaltloser verhalten, als Erwachsene. Ihre Wahrnehmung ist noch nicht durch den Filter der Rationalität eingeschränkt, sie sind am Wirklichen interessiert und für sie ist alles Wirklich, was sie sehen, sei es auch nur in ihrer Fantasie.

¹¹⁵ Vgl. Bazin 2008, S. 333.

¹¹⁶ Vgl. Sinyard 1992, S. 111.

¹¹⁷ Vgl. Buggle 2001, S. 49.

¹¹⁸ Vgl. Buggle 2001, S. 71.

¹¹⁹ Vgl. Buggle 2001, S. 49.

¹²⁰ Vgl. Buggle 2001, S. 93.

Die kindliche Fantasie spielt bei Wahrnehmung und Konzeption der Welt, wie sie das Kind umgibt, eine wichtige Rolle. Regisseure bedienen sich der kindlichen Fantasie und des nicht rationalen Denkens der Kinder um Verfremdungseffekte hervorzurufen und auch dazu, Unmögliches, Übersinnliches oder Fantastisches darzustellen, demgegenüber sich Erwachsene mit ihrer rationalen Weltanschauung bereits verschlossen haben. In „Der Himmel über Berlin“ (Wim Wenders, D 1986) etwa sehen Kinder, nicht aber die Erwachsenen, die Engel, die in der Stadt leben. In „The Sixth Sense“ (Night Shaymalan, USA 1999) sieht ein Junge verstorbene Menschen in den Straßen umhergeistern und umgekehrt können zwei verstorbene Kinder in „The others“ (Alejandro Amenábar, SPAN/USA 2001) die Lebenden sehen, ihre Eltern dagegen können dies nicht. Fantasiewelten öffnen sich Kindern in den zahlreichen Verfilmungen von „Alice in Wonderland“, „Peter Pan“ oder „Die unendliche Geschichte“, von denen Erwachsene ausgeschlossen bleiben.

7.2.2 Verlässlichkeit des Erzählers

Ist der Ausgangspunkt des entfremdenden Blickwinkels und der ausgeprägten Fantasie die Erzählperspektive eines Kindes, stellt sich beim Zuschauer, der zwar staunt, aber auch zweifelt, die Frage nach der Verlässlichkeit des kindlichen Erzählers. Ist das, was ein Kind sieht, wahr, erfunden oder übertrieben? In welchem Bezug steht es zur Realität? Brecht beschreibt diesen Moment des Zweifels als Möglichkeit, durch den Verfremdungseffekt den Zuschauer dazu zu bringen, die vorgeführte Situation und in weiterer Folge die Realität kritisch zu hinterfragen. Ziel des Verfremdungseffektes ist es, laut Brecht:

„[...] dem Zuschauer eine untersuchende, kritische Haltung gegenüber dem darzustellenden Vorgang zu verleihen“.¹²¹

Diese Technik soll es dem Zuschauer nicht gestatten:

"[...] durch einfache Einfühlung in dramatische Personen sich kritiklos (und praktisch folgenlos) Erlebnissen hinzugeben [...]"¹²²

Denn durch einfache Einfühlung bzw. Identifikation, wie sie normalerweise bei der Rezeption ohne Verfremdungseffekt angestrebt wird, nimmt der Zuschauer die darzustellende Situation aus seiner gewöhnlichen Position wahr, hinterfragt sie nicht und gelangt zu keiner neuen

¹²¹ Brecht 1963 a, S. 155.

¹²² Brecht 1963 a, S. 54.

Erkenntnis:

„Bei allem »Selbstverständlichen« wird auf das Verstehen einfach verzichtet“.¹²³

Bei Anwendung des Verfremdungseffektes hingegen wird der Zuschauer dazu gezwungen, seine gewohnte Position zu verlassen, wodurch er „eine neue Haltung bekommt“¹²⁴ und die ihm nunmehr ungewöhnlich erscheinende Situation oder Handlung des Schauspielers kritisch überdenkt:

„»Das Natürliche« mußte das Moment des Auffälligen bekommen. Nur so konnten die Gesetze von Ursache und Wirkung zu Tage treten [...]“.¹²⁵

Um Ursache und Wirkung einer Situation erkennen zu können, wird durch die Verfremdung eine zustimmende Einfühlung oder unreflektierte Rezeption auf unbewusster Ebene verhindert, wie Brecht beschreibt: „Das Prinzip besteht darin, an Stelle der Einfühlung die 'Verfremdung' herbeizuführen“.¹²⁶ Der Zuschauer wird gezwungen, auf bewusster Ebene Stellung zu nehmen, in dem er sich aktiv von der Situation, dem Verhalten des Schauspielers oder den Umständen distanziert oder sich bewusst damit identifiziert:

„Annahme oder Ablehnung ihrer Äußerungen oder Handlungen [der Schauspieler, Anm.] sollten im Bereich des Bewußtseins, anstatt wie bisher in dem des Unterbewußtseins des Zuschauers erfolgen.“¹²⁷

Brechts Beschreibungen des Verfremdungseffektes durch das Erschweren der Einfühlung in das Verhalten der Schauspieler lassen sich auf die Inszenierung von Kindern im Film umlegen. Einerseits kann man sich leicht in Kinderfiguren einfühlen, durch die vorhin angesprochenen Elemente bei der Rezeption von Kindern: Urängste, Unschuld, Authentizität. Dennoch können wir uns nie hundertprozentig in ein Kind einfühlen, wodurch uns die Welt, wie sie ein Kind wahrnimmt, verfremdet erscheint und wir zunächst die Verlässlichkeit des Erzählers und in weiterer Folge die Realität, die uns gefiltert durch die kindliche Wahrnehmung präsentiert wird, kritisch hinterfragen.

¹²³ Brecht 1963 a, S. 55.

¹²⁴ Brecht 1963 a, S. 102.

¹²⁵ Brecht 1963 a, S. 55.

¹²⁶ Brecht 1963 a, S. 101.

¹²⁷ Brecht, Berold: Schriften zum Theater 5 (1937 – 1951) [Red. Werner Hecht]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963 b, S 166.

7.2.3 Kindliche Wahrnehmung vs. Zuschauerwahrnehmung

In Filmen „über“ Kinder hat der Verfremdungseffekt noch eine weitere Dimension aufgrund des unterschiedlichen Weltwissens von Kindern und Erwachsenen. Denn auch wenn ein kindlicher Blick die Wahrnehmung und Perspektive eines Erwachsenen verzerrt, verfremdet, bleibt uns als erwachsener Zuschauer unser Blick erhalten, der den etablierten Normen folgt. In all den Momenten, in denen man als Zuschauer auf unbewusster Ebene in die Wahrnehmung eines Kindes hineingezogen wird, entsteht eine Lücke zwischen dem, was wir durch die Kinderaugen gefiltert wahrnehmen, und dem, was wir auf bewusster, rationaler Ebene durch den eignen Blick dekodieren. Diese Leerstelle öffnet eine Vielzahl an Fragen und interpretativen Platz, eine zweite Lektüre des Geschehens wird möglich. Denn Erwachsene verstehen auf einer anderen Ebene mehr als Kinder, doch das Kind als immer präsenter Beobachter bekommt manchmal mehr zu sehen, als es im Moment verstehen kann.

Die Schlusszene aus „Mi tío Jacinto“ soll meine Theorie veranschaulichen: Der sturzbetrunkene Onkel wird von seinem fünfjährigen Neffen mit letzter Kraft zur Stierarena geschleppt, damit er dort als *torrero* seine einmalige Chance nutzt, auf ehrenvolle Weise Geld zu verdienen. Der kleine Pepote erwartet seinen Onkel nach dem Kampf vor der Arena. Der niedergeschlagene Onkel kommt bedrückten Schrittes und mit trauriger Miene auf seinen Neffen zu. Als Zuschauer ahnt man bereits, dass der Onkel einen schlechten Kampf geliefert hat und seinen Neffen, einmal mehr, unendlich enttäuschen wird. Die Frage des Neffen, ob er denn gut gekämpft habe, löst eine plötzliche Veränderung in Onkel Jacintos Miene aus, welche uns Zuschauern verrät, dass sich der Onkel im selben Moment erleichtert bewusst wird, dass sein Neffe den erbärmlichen Kampf nicht gesehen hat (der Kleine wurde aus der Arena geworfen, weil er sich ohne Ticket hineingeschlichen hatte). Als Zuschauer liest man in der traurigen Miene des Onkels seine Verzweiflung, den Jungen enttäuscht zu haben. Der Junge nimmt die Geste allerdings nicht wahr. Die Lücke zwischen Wahrnehmung des Kleinen Pepote und unserer eigenen Wahrnehmung öffnet einen Raum für die Interpretation des verlorenen Stierkampfes, des Versagens des Onkels. Als Zuschauer fühlt man sich in dieser Situation in die momentane Freude des Jungen ein, produziert aber gleichzeitig durch das rationale Wissen um die sozialen Verhältnisse, in denen der Junge aufwachsen muss, ein Gefühl der Hoffnungslosigkeit und Trauer.

Diese Lücke zwischen der eigenen Wahrnehmung und der Wahrnehmung einer Kinderfigur benenne ich für die Analysen der Filme mit dem Terminus „Leerstelle“. Welche Effekte von Verfremdung, Öffnung von Leerstellen und emotionalen Identifikation mit dem Kind können nun bei der Inszenierung von Kindern in spanischen Filmen über den Bürgerkrieg relevant sein?

7.2.4 Perspektivenwechsel und Wirkungsintention

Kinderfiguren ermöglichen es dem Regisseur, durch ihr noch nicht wertbezogene Handeln und Denken eine neutrale, unpolitische Erzählperspektive einzunehmen. Dies kann vor allem bei Themen, die eine starke Polemik mit sich bringen, wie etwa der Blick auf den Bürgerkrieg oder Kritik am Francoregime, von Vorteil sein. Denn auch wenn Kinder scheinbar keine wichtige Rolle in politischen Diskursen einnehmen, sind sie ein Spiegel des sozialen Gefüges in dem sie aufwachsen. Kinder imitieren durch Rollenspiele im natürlichen Drang des sozialen Lernens Situationen oder Personen ihrer Umgebung. So nennt auch Brecht den Fokus auf Kinder als eine Möglichkeit, den Verfremdungseffekt hervorzurufen:

*„Wenn Kinder Erwachsene spielen, so kann man natürlich nicht nur über Kinder etwas in Erfahrung bringen, sondern auch über Erwachsene. Da wo die Kinder sich verstellen, besondere Anstrengung aufwenden, erscheint das Bild der Erwachsenen“.*¹²⁸

Der neutrale Blick des Kindes erlaubt es dem Regisseur andererseits auch seinen eigenen Standpunkt zu verstärken. Charaktereigenschaften können leicht auf den „unfertigen“ Kindercharakter projiziert und der Blick auf andere Figuren manipuliert werden.

In einigen Filmen aus der spanischen Filmgeschichte etwa brachten uns Kinderdarsteller zum Lachen („Reclute con niño“, Ramírez, 1955), unterhielten uns mit ihrem Talent (Marisol) oder verzauberten uns mit ihren niedlichen Aussagen (Marcelino). Kinder können uns aber auch vor unangenehme Wahrheiten stellen, wenn sie etwa abseits der idealisierten Unschuld Momente der Aggression oder Gewalt durchleben („Sin la sonrisa de dios“). Aggression ist einerseits ein natürlicher und notwendiger Urtrieb zur Selbsterhaltung. Andererseits kann Gewalt innerhalb der Umwelt des Kindes präsent sein, im schlimmsten Fall für dessen eigenen Leib spürbar sein und im Lernprozess der Nachahmung in das eigene Verhalten aufgenommen werden – ein pessimistisches Bild von Kindheit wird vermittelt.

Im ungewöhnlichen spanischen Werk „Quién puede matar a un niño“ (1976) von Narciso Ibáñez Serrador spielt der Regisseur mit dem natürlichen Vertrauen der Zuschauer gegenüber Kindern. Seine Kinderfiguren strahlen Horror anstatt Unschuld aus und töten alle Erwachsenen einer Insel. Die Bildausschnitte aus Nachrichten und Dokumentationen zu Beginn des Filmes erinnern uns allerdings an Untaten der Erwachsenen gegenüber Kindern. Bilder von Folterungen, Misshandlungen und Übergriffen durch Erwachsene geben dem Film eine ganz andere Botschaft. Der Zuschauer wird angeregt, sein persönliches Bild von Kindheit und seine Verantwortlichkeit als Erwachsener zu überdenken.

Wieder anders, und zwar als schwierige Lebensphase, die allerdings auch das erstmalige

¹²⁸ Brecht 1963 a, S. 190.

Erleben von wunderschönen Dingen im Leben bedeutet, präsentiert uns Summers sein nostalgisches Bild von Kindheit in „Del rosa al amarillo“ (1963).

Aus der Charakterisierung eines Kindes oder der Stimmung hinsichtlich der Darstellung von Kindheit im Film kann man Intentionen des Regisseurs herausfiltern. Eine Intention trägt immer auch ein gewisses Weltwissen, in unserem Falle, die Vorstellung des Regisseurs über Kindheit, in sich.

8. Der Regisseur und das Kindsein

Schon im Kapitel über die Rezeption von Kindern habe ich erwähnt, dass sich die Vorstellungen von Kindheit aus individuellen Erfahrungen und dem öffentlichen Diskurs des sozialen Systems zu einem Konzept zusammenfügen, was man unter „Kindheit“ versteht. Die Inszenierung einer Kinderfigur, eine filmische Repräsentation von Kindheit, trägt die Vorstellung des Regisseurs in sich, also seine eigenen Erfahrungen als Kind oder mit anderen Kindern und sein Erleben fremder Vorstellungen von Kindheit im sozialen System. Ich nähere mich mit diesen Überlegungen Kants philosophischem Begriff der „Vorstellung“, die er „Repräsentation“ nennt, an. Demnach entsteht die „Vorstellung“ über ein „Konzept“ aus einem aktiven Prozess der Synthese. Einer Synthese aus Materialien der passiven Wahrnehmung (bei Kant „Sinnlichkeit“ genannt), unserer Imagination (der „Einbildungskraft“) und unserer Urteilskraft („Verstand“, „Vernunft“).¹²⁹

Da ein großer Teil der passiven Perzeptionen über Kindheit unbewusst passiert, also nicht nachvollziehbar geschieht, möchte ich zunächst theoretisch überlegen, welche Elemente die Wahrnehmung von Kindheit der Nachkriegsgeneration in Spanien unter der Franco-Diktatur prägten. Denn auch Antworten auf direkte Fragen an die Regisseure über ihre Vorstellungen und Intentionen lassen bestimmt einen Teil im Unbewussten verborgen. Oft sind Künstler nämlich gar nicht bereit, all ihre Intentionen zu offenbaren, oder sind gar nicht fähig, künstlerische Entscheidungen in Erklärungen zu fassen, geht doch ein großer Teil künstlerischen Schaffens auf unbewusste, spontane Ideen zurück, wie Erice erklärt:

*„Premeditación no sirve para la creación artística [...] poco de la motivación es estrictamente intelectual“.*¹³⁰

¹²⁹ Vgl. Deleuze, Gilles: Kants kritische Philosophie: Die Lehre von den Vermögen. Aus dem Franz. übers. von Mira Köller. Berlin: Merve-Verlag, 1990, S. 31ff.

¹³⁰ Erice im Interview mit Chang Rodríguez, Raquel/Conget, José María (entr.): Víctor Erice (Entrevista) [Video]. New York: Instituto Cervantes (prod.), 1996 a, Min. 22.

8.1 Autobiographie als Inspirationsquelle

Ideen, Motivationen und intuitive Entscheidungen entspringen also einem nicht intellektuell fassbaren Bereich wie Träumen, Assoziationen oder Erinnerungen. Diesen Bereich müssen wir neben den aktiven, bewussten Intentionen berücksichtigen.

Hat ein Regisseur die Idee einen Film über Kindheit zu machen, die in Zeit, Ort und soziopolitischem Kontext der eigenen Vergangenheit entspricht, könnten persönliche Erinnerungen an die eigene Kindheit eine Inspirationsquelle sein. Auch wenn man sich nicht konkret an alle Ereignisse aus der Kindheit erinnert, sind sie Teil der erwachsenen Persönlichkeit. Denn im Unbewussten, welches keinen Zeitbegriff kennt, wie Elhardt nach Freuds Terminologie beschreibt, sind:

„alle Erlebnisse der persönlichen Vergangenheit, die emotional bedeutsam waren, in der erlebten Subjektivität aufgespeichert, vor allem die prägenden Eindrücke der Früherfahrungen aus der Kindheit“.¹³¹

Oft erinnern wir uns am ehesten an Ereignisse, von denen wir Fotos oder Videos ansehen oder an Geschichten aus unserer Kindheit, die uns die Eltern immer wieder erzählen. Neben eigenen Erinnerungen spielen also auch subjektive Versionen anderer Menschen oder Repräsentationen auf anderen Medien eine Rolle bei der „Speicherung“ oder Rekonstruktion der eigenen Kindheit. Im autoritären Regime Francos beispielsweise waren Saura, Erice und Camino durch die franquistischen Darstellungen des Bürgerkrieges und die Propaganda in den Medien sowie im öffentlichen Diskurs ständig einer „Überschreibung“ ihres eigenen Bildes über Kindheit ausgesetzt, die kaum der realen Situation entsprach, dennoch aber in die Vorstellung von Kindheit der Rezipienten miteinfluss.

Die künstlerische Gestaltung eines Films ist aber nur zum Teil auf unbewusste, zufällige Prozesse zurückzuführen, wie etwa das Aufkommen einer Idee und intuitive ästhetische Entscheidungen. Nach diesem ersten Prozess werden viele Elemente einer Filmproduktion bewusst gewählt und minutiös geplant¹³², „der Filmemacher überträgt Momente des Unbewußten in Filminhalte, die bewußt werden“.¹³³ Im Unbewussten gespeicherte Erinnerung oder Repräsentationen von Kindheit können also nur für einen Teil der Entscheidungen zur Inszenierung von Kindern verantwortlich sein. Dem bewussten Bereich gehören Entscheidungen über filmtechnische Gestaltungsmittel an. Meine Überlegungen zur Wahl der Kinderperspektive als filmtechnisches Gestaltungsmittel zur Umgehung der Zensur haben

¹³¹ Elhardt 2001, S. 22.

¹³² Vgl. Bienk 2008, S. 11.

¹³³ Faulstich 1994, S. 105.

daher durchaus Berechtigung, auch wenn unbewusste Prozesse für die Ausgangsidee verantwortlich sind.

Was bedeutet dies nun für die Filmanalysen und die Forschungen über Leben, Werk und Intention der Regisseure? Es müssen alle Aspekte, die zur filmischen Darstellung von Kindheit beitragen können, hinterfragt werden: Auf Ebene der unbewussten, intuitiven Quellen müssten die Filme auf autobiographische Elemente der Regisseure untersucht werden; auf Ebene des öffentlichen Diskurses müsste man die Kinderfiguren von Saura, Erice und Camino mit den diversen „Modellkindheiten“ aus anderen Filmen vergleichen und auf filmästhetischer Ebene die Auffassungen der Regisseure zur Wahl der Kinderperspektive als filmtechnisches Gestaltungsmittel zur Umgehung der Zensur herausfiltern.

8.2 Individuelles vs. kollektives Gedächtnis

Nun ist die persönliche Vergangenheit immer auch an die Vergangenheit einer größeren Gemeinschaft gebunden. Auch der öffentliche Diskurs betrifft jeden einzelnen innerhalb einer großen Masse. Wie bereits im historischen Teil erwähnt, war die Generation der Eltern, Großeltern und Onkel der Regisseure einem stark repressiven Ambiente unterworfen, wodurch ich die These aufgestellt habe, dass die ausgewählten Filme versuchten, jenem Ambiente einen Ausdruck zu verleihen, um die unterdrückten Themen ins Bewusstsein zu rufen und sie aktiv zu lösen. Welche theoretische Basis kann bestätigen, dass eine Interpretation der Filme als Verkörperung eines kollektiven Traumas angebracht ist?

Den Bürgerkrieg und die Nachkriegszeit erlebten die Spanier, so auch Saura, Erice und Camino, auf sehr unterschiedliche Weise. Gleichzeitig wird diese Epoche der spanischen Geschichte als größtes kollektives Trauma der Spanier bezeichnet. Als Trauma (nach Freud) bezeichnet man ein besonders intensives (Kindheits-) Erlebnis, welches den Charakter eines Menschen oder eines Volkes entscheidend beeinflusst und formt. Wenn kein bewusst erlebter Kompromiss oder eine Neutralisierung des Konflikts möglich ist, müssen diese Erlebnisse, wenn nicht komplett, dann zumindest teilweise verdrängt werden, um das Ego nicht dauerhaft zu verunsichern. Jene Konfliktsituationen werden zwar dem Bewusstsein entzogen, bleiben aber im Unbewussten gespeichert und können viele Jahre später einen indirekten Weg in das Bewusstsein finden, wo sie sich durch ein Symptom fernab des Auslösers äußern können.¹³⁴ Die Verdrängungs- und Unterdrückungsmechanismen des Traumas Bürgerkrieg kann man auf zwei Ebenen finden: die institutionelle Unterdrückung durch das Regime und die individuelle

¹³⁴ Vgl. Elhardt 2001, S. 111 ff.

Eigenzensur. Nach Beendigung des Krieges mussten Hass, Erinnerungen und Ideale unterdrückt werden, um ein Überleben im neuen Staat und seinen existenzbedrohlichen Unterdrückungsstrategien zu sichern. Die Unterdrückung von Konflikten durch institutionelle Zensur und Eigenzensur hatte zur Folge, dass alte Konflikte und Feindschaften innerhalb der Kriegsgeneration nicht bewusst gelöst werden, eine Kommunikation über die Vergangenheit mit der nächsten Generation nicht frei stattfinden konnte und auch die Wiederherstellung der Erinnerungen an die eigenen Kindheit behindert wurde. Die unterdrückten Elemente setzten sich also über die Generationen hin fort.

8.3 Film als Bewusstmachung eines kollektiven Traumas

Anfang der siebziger Jahre begann die Nachkriegsgeneration die Erinnerung an die Vergangenheit des Landes wieder herzustellen, sich für all das Verschwiegene zu interessieren, so auch die regimekritischen Filme des *cine de oposición*. Glauben wir an Freuds Theorie, dass unterdrückte Elemente auf indirektem Wege auch noch Jahre oder Generationen später ihren Weg ins Bewusstsein finden, könnten die Filme von Saura, Erice und Camino als Befreiung der unterdrückten Konflikte gesehen werden, als indirekter Weg die Konflikte wieder ins Bewusstsein zu holen. Indirekt, weil nicht die Kriegsgeneration selbst, sondern ihre Nachfolger die Konflikte an die Öffentlichkeit trugen. Indirekt auch, weil es nicht zu einer Wiederaufnahme des direkten Konfliktes in Form eines Rachekrieges kam, sondern diese Konflikte in Kunstwerken, Protestbewegungen, Zeitungsartikeln usw., verarbeitet wurden.

Sollten die Filme von Saura, Erice und Camino unterdrückte Themen einer breiten Masse ansprechen, lässt sich dies mit einer Untersuchung zur Reaktion des Publikums und der Zensur feststellen. Denn wenn keine Gemeinsamkeiten in einem Film mit dem Weltwissen des Zuschauers angesprochen werden, wird die Wirkung und Interpretation der Filme auf die Geschichte eines Individuums, eines Kindes reduziert bleiben. So beschreibt auch Brecht zur Rezeption von Kunst:

„Wie soll Kunst die Menschen bewegen, wenn sie selber nicht von den Schicksalen der Menschen bewegt wird?“¹³⁵

Sollten die Filme jahrelang unterdrückte Themen, Vergessenes, Verdrängtes, emotionale Wunden oder Konflikte, die bisher für die offizielle Wirklichkeitsinterpretation tabu waren, benennen, eine Form geben, stelle ich mir die Reaktion des Publikums aufbrausend vor und

¹³⁵ Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963 c, S. 357.

die Maßnahmen der Zensur radikal. So könnte ich Schlüsse ziehen, ob eine Interpretation der Filme als Visualisierung kollektiver traumatischer Erfahrungen anstatt Wiederherstellung persönlicher Erinnerungen gerechtfertigt ist. Gerade im Umgang mit komplexen Kategorien wie dem Trauma und emotional aufwühlenden Themen (wie ich das Thema Kinder im Bürgerkrieg einstufe) sollten die Interpretationen der Filme theoretischen Rückhalt aufweisen, um Überinterpretationen zu vermeiden.

9. Medienwissenschaftliche Analyse mit dem Fokus „Kinder im Film“

Bei der Analyse mit dem Fokus auf Kinderfiguren ergeben sich einige Besonderheiten im Gegensatz zur Filmanalyse von Werken mit erwachsenen Darstellern. Als erster Analysepunkt können die Werke in Filme „mit“, „über“ oder „für“ Kinder unterschieden werden. Neben der Frage nach der Zielgruppe dienen die Präsenz bzw. Kontinuität auf der Handlungsebene, die Charakterisierung auf Figurenebene, die filmischen Gestaltungsmittel zur *mise-en-scène* von Kindern und vor allem die Funktion der Kinderdarsteller als Methode zur Unterscheidung.

Auf Seiten des Regisseurs sind neben seinen konkreten Intentionen, die oft im verborgenen bleiben, sein eigener Bezug zum Konzept „Kindheit“ interessant. Die Entscheidung über die Färbung der Darstellung von Kindheit, sei es nostalgisch, hoffnungsvoll oder pessimistisch, kann Auskunft über die Vorstellung von Kindheit und somit über die eigenen Erfahrungen des Regisseurs geben.

Die Rezeption von Kindern im Film hängt sowohl von individuellen Erfahrungen ab, als auch vom kulturell und historisch geprägten Bild von Kindheit. Als Gemeinsamkeit in der Rezeption konnte ich die Freud'schen Urängste festmachen, denen wir alle in der Kindheit ausgesetzt waren und die zur Analyse bezüglich der Identifikation mit einem Kinderdarsteller und der emotionalen Wirkung auf den Zuschauer herangezogen werden können.

Der Perspektivenwechsel, den man als Zuschauer erlebt, hin zum neutralen, unvoreingenommenen und fantasievollen Blick eines Kindes auf das Geschehen im Film, ermöglicht einerseits dem Regisseur, seine eigene Position zu verstärken, indem er die Figuren, Objekte oder Situationen um das Kind durch den verfremdenden Blick je nach Intention färbt. Andererseits eröffnen sich durch Verfremdung und Leerstellen Interpretationsräume für den Zuschauer.

Die Wahl, ein Kind als Schauspieler einzusetzen, birgt neben diesen besonderen Möglichkeiten auch spezielle Schwierigkeiten hinsichtlich der authentischen Inszenierung des

Innenlebens von Kindern. Nicht ein einstudierter Text, sondern die spontanen und authentischen Reaktionen des Kindes sollten fokussiert werden, um dem Zuschauer eine Interpretation von psychologischen Vorgängen zu ermöglichen. Besonders wichtig bei der Inszenierung von Kindern sind die Körpersprache und die Mimik, mithilfe derer sich Kinder noch „wilder“, bedürfnisbezogener ausdrücken als Erwachsene mit sozialisierten Worten und codierten Gesten.

9.1 Anmerkungen zur methodischen Vorgehensweise

Aufgrund der Überlegungen zu persönlichen Erinnerungen und kollektiven Erfahrungen bzw. dem Bürgerkrieg als kollektives Trauma werde ich die Kindheitserinnerungen der Regisseure präsentieren und Informationen zur Reaktion auf die Filme sowohl von Zensur als auch dem Publikum suchen. Um mehr über die Intentionen der Regisseure zu erfahren, werde ich ihre Auffassung von Kindheit im Spanien der Diktatur analysieren und ihre filmästhetischen Prinzipien untersuchen.

In den einzelnen Filmanalysen wird ein Sequenzprotokoll mit ausgewählten Szenen als Basis dienen. Auf der Handlungsebene werde ich die Präsenz und Kontinuität von Kindern in den Filmen aufzeigen. In der Figurenanalyse werde ich detailliert auf die Charakterisierung der Kinderdarsteller und die Figurenkonstellation eingehen.

Durch die Analyse der Gestaltungsmittel möchte ich zeigen, wie Saura, Erice und Camino den ontologischen Blick inszenieren und was genau sie uns durch die kindliche Wahrnehmung gefiltert zeigen. Bei der Analyse von filmtechnischen Mitteln werde ich mich auf Elemente konzentrieren, die ich bereits als effektiv für die Inszenierung von Kindern herausfiltern konnte: Kamerawinkel, Nahaufnahmen, Einstellungslänge, *planos consecutivos* und Einsatz von Musik. Ich möchte in einigen Schlüsselszenen untersuchen, welche Verfremdungseffekte und Leerstellen sich ergeben und welche Interpretationsmöglichkeiten sich dadurch eröffnen. Im Vergleich mit dem realen soziokulturellen Kontext möchte ich herausfinden, ob die Kinderperspektive dazu eingesetzt werden kann, regimekritische Themen hinter Kindern zu tarnen.

Neben den Interpretationsmöglichkeiten durch den Perspektivenwechsel möchte ich die Reaktionen der Kinder und ihre Gefühlszustände in den Mittelpunkt der abschließenden Gesamtinterpretation der Botschaft der Filme stellen. Welches Wirkungspotenzial machen sich die Regisseure zunutze und mit welcher Stimmung füllen sie ihr Bild von Kindheit?

III Saura, Erice und Camino zwischen Bürgerkrieg, Zensur und Erneuerung

10. „*El espíritu de la colmena*“

10.1 Víctor Erice – Leben und Werk

Víctor Erice wurde 1940 in Carranza (Vizcaya) geboren, lebte dann bis zu seinem siebzehnten Lebensjahr in San Sebastián. In Madrid studierte er zuerst Politikwissenschaften, bevor er 1960 in das IIEC (*Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*) eintrat. Er verwirklichte Kurzfilme im Rahmen der Praktika am IIEC, arbeitete als Drehbuchautor und Filmkritiker in den Zeitschriften *Cuadernos de Arte y Ensayo* und *Nuestro Cine*.¹³⁶ Víctor Erices erste Langfilmproduktion war eine Zusammenarbeit mit zwei weiteren Regisseuren, José Luis Egea und Claudio Guerín im Film „Los desafíos“ (1969). Da Víctor Erice vor „El espíritu de la colmena“ keinen eigenen Spielfilm gedreht hat, sind seine theoretischen Ansätze als Filmkritiker interessant, um seine Gedanken zu Stil, Arbeitsweise und Zielen als Regisseur zu präsentieren.

Erice verfasste einige Artikel, die seine Intentionen ein regimekritisches und modernes Kino zu unterstützen, aufzeigen. Den kritischen Realismus hielt er für die einzig adäquate Arbeitsform um eine dem historischen, sozialen und kulturellen Kontext entsprechende Filmkunst zu schaffen. Erice kritisierte oberflächliche Filme, deren Regisseure es sich nicht wagten, die Probleme der Gesellschaft beim Namen zu nennen. Er setzte sich für ein realistisches spanisches Kino ein, welches sich mit den Problemen des eigenen Landes beschäftigt. Des Weiteren sprach er sich gegen eine Institutionalisierung der Form aus, weil zu viel Konzentration auf eine bestimmte Form die Wahrheit verdecken könne.¹³⁷ Seine theoretischen Ansätze spiegeln die allgemeinen Intentionen des *cine de oposición* wider: realistisches Kino, welches Probleme der spanischen Gesellschaft mit kritischem Blick auf das autoritäre Regime thematisiert.

Víctor Erice drehte vor „El espíritu de la colmena“ nur einen einzigen Film und dies in Zusammenarbeit mit zwei anderen Regisseuren. Seine persönlichen Erfahrungen mit der Zensur hielten sich also in Grenzen, dennoch kam er schon mit dieser ersten Produktion („Los desafíos“, 1969) wegen einiger Szenen mit den Zensoren in Diskussion.¹³⁸

¹³⁶ Vgl. Arocena, Carmen: Víctor Erice. Madrid: Eds. Cátedra, 1996, S. 9.

¹³⁷ Vgl. Arocena 1996, S. 18 ff.

¹³⁸ Vgl. Heredero/ Monterde 2003, S 75.

10.1.1 Die Arbeit mit Kinderdarstellern

„The first girl I noticed was Ana Torrent. She was in a corner, playing by herself [...] she seemed perfect [...] she had the same traits as the character [...] she didn't distinguish between reality and fiction.“¹³⁹

Víctor Erice entdeckte das Mädchen Ana Torrent als Hauptdarstellerin für seinen Film „El espíritu de la colmena“, als er Kinder in Schulen beobachtete. Erice erzählt, dass sie den Film innerhalb von nur vier Wochen drehten, vor allem weil sich Kinder nicht so lange konzentrieren könnten und er die Spontaneität der Kinder nutzen wollte:

„We couldn't rehearse much, because the girls concentrated only when we were shooting, and besides we didn't want to lose any of their spontaneity. The main problem was the dialogue. Isabel Tellería had a lot of trouble memorizing her lines“.¹⁴⁰

Erice erinnert daran, dass man in der Arbeit mit Kindern nicht vergessen darf, dass sie nicht wie professionelle Schauspieler eine erlernte Technik anwenden und es ihnen an Vermögen fehlt, Text auswendig zu lernen. Ein Kind hätte aber andere, vorrangige Qualitäten für die Verkörperung von Rollen, wie Erice beschreibt: „en vez de representar, que es lo que tiende hacer un actor [...] un niño simplemente es“.¹⁴¹

Erice stellt durch seine Erfahrungen mit Kinderschauspielern praktische Beispiele dar, die einige der wichtigsten theoretischen Überlegungen zur Inszenierung von Kinder veranschaulichen: die Relation zu Wort und Text, die Spontaneität, kurze Konzentrationsdauer bzw. subjektive Zeitwahrnehmung und die Fantasiefähigkeit von Kindern.

10.1.2 Kindheitserinnerungen

„The idea for making 'El espíritu de la colmena' came by accident“¹⁴², sagte der Regisseur, nachdem er mehrere Projekte seinem Produzenten Elías Querejeta vorgestellt hatte, und dieser schließlich die Idee zu „El espíritu de la colmena“ akzeptierte. Auch er bezieht sich auf eine persönliche Kindheitserfahrung, die allerdings nichts mit dem Bürgerkrieg zu tun hat, sondern mit seinen ersten Erfahrungen als junger Kinobesucher:

¹³⁹ Erice in Besas 1985, S. 131.

¹⁴⁰ Erice in Besas 1985, S. 131.

¹⁴¹ Erice in Chang Rodríguez/ Conget, 1996 a., Min. 4.

¹⁴² Erice in Besas 1958, S. 130 f.

„As a child [...] I had felt that same attraction and repulsion that Ana Torrent experiences in the darkened room as she watches the film“.¹⁴³

Erice bezieht sich auf eine Szene, in der die Hauptdarstellerin den Film „Frankensteins Monster“ im Kino sieht. In einem Interview aus dem Jahr 1996¹⁴⁴ beschreibt Erice seinen Film „El espíritu de la colmena“ als seine persönlichste Arbeit „que verdaderamente me representa“.¹⁴⁵ Er schöpft aus seinen eigenen Erfahrungen mit der Welt, versucht durch einen „estado de disposición“ Elemente aus dem Alltag aufzunehmen. Seine Taktik: „estar muy abierto a las sugerencias que están contenidos en la realidad, la gente que me rodea, el paisaje donde vivo“.¹⁴⁶

Víctor Erice gibt sich in seinen Interviews und Texten viel intellektueller als Saura. Man findet kaum Aussagen über seine Kindheit, konkrete persönliche Erlebnisse oder dergleichen, auch wenn er sich auf allgemeine Erfahrungen seines Lebens als Inspirationsquelle bezieht, auf einen „absorbierenden Zustand“ in seinem alltäglichen Leben.

Das Medium Film sieht er als Brücke zwischen den Erfahrungen des Regisseurs und dem Publikum. Dieser absorbierende, beobachtende Zustand der Landschaft, der Leute rund um einen herum, wie Erice sagt, verbindet wiederum die persönliche Wahrnehmung mit einer kollektiven Stimmung.

10.1.3 Erices poetischer und sozialer Realismus

Laut Erices Ideen in den sechziger Jahren für ein niveauvolles und modernes spanisches Kino sollte ein jeder Regisseur reale Missstände in seinem Werk verarbeiten:

„[...] acuciantes situaciones reales que se le [dem Regisseur, Anm.] imponen y que exigen ser reflejadas en sus obras“.¹⁴⁷

Ästhetische Aspekte sollten dieser ersten Intention unterstellt sein, um wahre Gegebenheiten nicht hinter Formalismen zu verbergen. Er stellt also die Ästhetik, den Stil eines Regisseurs, hinter die Wahl von zeitkritischen Themen. Er bezieht sich hier auf Schriften von Brecht aus dem Jahre 1938:

¹⁴³ Erice in Besas 1958, S. 130 f.

¹⁴⁴ Vgl. Chang Rodríguez/ Conget, 1996 a.

¹⁴⁵ Erice in Chang Rodríguez/ Conget, 1996 a, Min. 20.

¹⁴⁶ Erice in Chang Rodríguez/ Conget, 1996 a, Min. 14.

¹⁴⁷ Erice, Víctor/ San Miguel, Santiago: Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica. In Nuestro cine, núm 4, Madrid, octubre 1961, S. 3.

*„La realidad misma es amplia, variada, llena de contradicciones [...]. No son las formas externas las que hacen que un escritor sea realista [...]. Si observamos de cuántas maneras se puede describir la realidad, veremos que el realismo no es una cuestión de forma [...]. La verdad puede ser liquidada de muchas maneras y expresada también de variadísimas formas“.*¹⁴⁸

Neben seinen komplexen theoretischen Vorstellungen zur realitätsbezogenen, aber durchaus vielfältigen realistischen Filmproduktion beschreibt er seine persönliche Arbeit als „fundamentalmente intuitivo“¹⁴⁹ und wenig intellektuell motiviert. Die Reflexion im Zuschauer versucht er mit seinen Bildern zunächst emotional zu mobilisieren und wünscht sich von seiner Kunst immer eine „repercusión social“.¹⁵⁰ Seine Intention, den Zuschauer emotional zu mobilisieren, in ihm eigene Erfahrungen zu initiieren, um besagte „repercusión social“ zu erreichen, könnte ein Grund für den Einsatz von Kindern sein. Ich habe bereits auf die vielschichtige und emotionale Wirkung von Kindern auf den Zuschauer hingewiesen. Interessant wäre zu untersuchen, ob Erice die Kinderdarsteller zur emotionalen Vermittlung der Inhalte einsetzt, und nicht wie anfangs vermutet, allein um die Zensur zu umgehen. Oder trifft beides zu?

Neben dem poetischen Aspekt, wie man Wirklichkeit wahrnehmen und verfilmen kann, versteht Erice Realismus im Film als Spiegel der sozialen Situation und des historischen Momentes, in dem dieser gedreht wird und ihn dementsprechend prägt:

*„En el fondo de toda corriente estética hay una situación histórica que la determina“.*¹⁵¹

Der Film reflektiert also nicht nur den historischen Moment, der in der erzählten Zeit präsentiert wird, sondern auch den historischen Moment, in dem er gedreht wird. Im Falle von „El espíritu de la colmena“ wären der historische Moment der erzählten Zeit die Nachkriegsjahre in Spanien, der historische Moment der Entstehungszeit die Jahre des *tardofranquismo*. Dieser doppelte historische Kontext sei seiner Meinung nach auch der Schlüssel zur Sinnbildung eines Films:

*„Las obras no se pueden juzgar sin situarlas en su contexto real. Y situarlas quiere decir conocer por completo ese contexto“.*¹⁵²

¹⁴⁸ Erice, Víctor: Realismo y coexistencia. In *Nuestro cine*, núm. 27, Madrid, febrero 1964, S. 23. Originalzitat siehe Brecht 1963 c, S. 432 f.

¹⁴⁹ Erice in Chang Rodríguez/ Conget 1996 a, Min. 13.

¹⁵⁰ Erice in Chang Rodríguez/ Conget 1996 a, Min. 15.

¹⁵¹ Erice/ San Miguel in *Nuestro Cine*, núm. 4, 1962, S. 3.

¹⁵² Erice, Víctor: Responsabilidad y significación estética de una crítica nacional in *Nuestro Cine*, núm. 15, Madrid, diciembre 1962, S. 17.

10.2 Formale Filmanalyse

10.2.1 Handlungsanalyse

10.2.1.1 Inhalt

Die Handlung des Films wird uns bereits im Vorspann präsentiert, in Form von zwölf Kinderzeichnungen. Als Zuschauer weiß man natürlich noch nicht, dass so die Handlung vorweggenommen wird: Ein Auto mit einem Filmprojektor kommt in ein kleines Dorf gefahren. Am selben Abend wird der Film „Frankensteins Monster“ zu projiziert. Die beiden Mädchen Ana (fünf Jahre) und Isabel (sieben Jahre) wohnen der Vorführung bei. Ana kann nicht zwischen Realität und Fiktion unterscheiden und glaubt den Erzählungen ihrer Schwester, dass jenes Monster aus dem Film in der Nähe des Dorfes wohne und sogar erscheinen könne, sobald Ana es mit zugekniffenen Augen herbeiwünsche.

Die Eltern der beiden Mädchen leben einen einsamen Alltag. Fernando untersucht das Verhalten von Bienen und Teresa trauert einer verlorenen Liebesbeziehung nach. Als Ana eines Tages den „espíritu“ herbeiwünscht, findet sie ihn tatsächlich in einer Hütte. Es handelt sich natürlich nur in Anas Fantasie um einen „espíritu“. In Wahrheit ist es ein verletzter Mann, der sich in der Hütte vor der *guardia civil* versteckt – vermutlich ein Flüchtling, vielleicht sogar ein *maquis*?

Ana bringt ihm Essen, Schuhe, eine Jacke und die Taschenuhr des Vaters. Als der Mann eines Nachts erschossen wird, trifft Ana ausgerechnet ihren Vater in der leeren Hütte und glaubt, er sei für die Blutspuren ihres „espíritu“ verantwortlich. Ana läuft davon, um ihren „espíritu“ zu suchen und erlebt im Dilemma tatsächlich ein Treffen mit dem Monster Frankenstein, in einer dem Film gleichenden Szene am See, die Ana im Kino bereits Angst eingejagt hat, weil das Monster ein kleines Mädchen in einen Sees stößt und tötet.

10.2.1.2 Erzählstruktur

Im Film laufen zwei Ebenen parallel, die linear, aber elliptisch erzählt werden. Einerseits sehen wir immer wieder Szenen des Alltagslebens von Fernando, Teresa und ihren beiden Töchtern, Ana und Isabel. Die andere Ebene ergibt sich durch Anas Unfähigkeit, die Fiktionalität des Films zu erkennen. Es entwickeln sich einige Szenen, in denen Ana den „espíritu“ sucht, sich ihn in ihren Gedanken vorstellt oder mit ihrer Schwester über ihn spricht.

In die Ebene des Alltagslebens sind auch die Wünsche, Vorstellungen und Gedanken der Eltern eingebettet. Die Ebene der Geschichte rund um das Monster passiert auf einer Fantasie-Ebene der kleinen Ana. Isabel bewegt sich zwischen den beiden Ebenen.

10.2.1.3 Erzählte Zeit – Spielort

Die letzte Kinderzeichnung im Vorspann zeigt eine Kinoleinwand mit dem Titel „Érase una vez ...“¹⁵³. Ein Titel, der den Zuschauer in ein Märchen einlädt. Dennoch wird diese mythische Ebene gleich durch eine reale Ebene der Vergangenheit ersetzt. Am unteren Bildrand steht geschrieben:

„Un lugar de la meseta castellana hacia 1.940.“¹⁵⁴

Als Zuschauer findet man sich im Zentralspanien der Nachkriegsjahre wieder. Als das Auto mit dem Filmprojektor in das Dorf einfährt, können wir uns dank des Ortsschildes „Hoyuelos“ noch genauer orientieren. An einer Hauswand aufgemalt, brandmarkt das Symbol der Falange das kleine Dorf: fünf Pfeile mit Joch. Eine Dorfschreierin, die die Kinovorstellung ankündigt, unterstützt das authentische Bild.

Auch die Briefe der Mutter an einen ehemaligen Geliebten sind Zeugen der kriegesischen Vergangenheit, die in ihr emotionale Wunden hinterließ. Das Leben in der Isolation und Repression der Nachkriegsjahre beschreibt sie wie folgt:

„[...] desde que nos separamos en medio de la guerra [...] ahora en este rincón donde Fernando, las niñas y yo tratamos de sobrevivir. Y cada día veo tantas ausencias, tantas cosas destruidas, tanta tristeza [...]. Las noticias que nos llegan de fuera son tan pocas, y tan confusas [...]. Es difícil volver a tener nostalgia, después de lo que nos ha tocado a vivir en estos últimos años [...] se fue la capacidad de sentir la vida de verdad.“¹⁵⁵

10.2.2 Figurenanalyse

Die Figuren tragen die Namen der Schauspieler, was auf zwei unterschiedliche Weisen interpretiert werden kann. Entweder setzt Erice die Figuren direkt in Verbindung mit realen Menschen und verstärkt somit den Bezug zur realen Situation im Spanien der

¹⁵³ Erice, Víctor: El Espíritu de la colmena. Sp. 1973, Min. 01.

¹⁵⁴ El espíritu de la colmena, Min. 01.

¹⁵⁵ El espíritu de la colmena, Min. 07.

Nachkriegsjahre. Oder er verleiht seinen Figuren keine eigenen Namen, um ihnen das Menschlichste überhaupt zu nehmen, ihre persönliche Identifikation als menschliches Wesen, so als hätte ihnen jemand oder etwas das Leben ausgesaugt, wie es Teresa in ihrem Brief mit der „Unfähigkeit das Leben zu spüren“ beschreibt. Das Unmenschliche, Monströse spielt den ganzen Film hindurch eine wichtige Rolle, bildet einen metaphorischen Leitfaden.

Die Figuren werden, wie auch schon die Handlung, im Vorspann durch die Kinderzeichnungen präsentiert, in gezeichneten Porträts von Ana und Isabel, was die Perspektive der beiden Mädchen auf die Figuren von Anfang an etabliert. Vater Fernando erscheint im Imkeranzug mit triangelförmigem Kopfschutz, eine einem Monster ähnelnde Gestalt (Abb. 1). Mutter Teresa schreibt einen Brief. In der nächsten Zeichnung erscheinen die beiden Mädchen



Abb. 1: Fernando im Imkeranzug (*El espíritu de la colmena*: Min. 06)

mit ihren Schulköfferchen, dann ein Mann mit langem Umhang, ähnlich dem eines Magiers. Man weiß nicht genau, ob diese Figur Anas „espíritu“ ist, der Dr. Frankenstein aus dem Film oder der verletzte Mann, den Ana in der Hütte findet.

Das Ehepaar wird später mit alten Fotos charakterisiert, wieder aus Anas Perspektive, welche das Fotoalbum neugierig durchblättert und ihre Eltern in einer glücklicheren Phase ihres Lebens sieht. Fernando erscheint zwischen zwei älteren Herren, die man mit Miguel de Unamuno und José Ortega y Gasset identifizieren kann, zwei Herren der philosophischen Elite Spaniens aus der Zeit vor der Franco-Diktatur. Da Fernando früher in diesen Kreisen verkehrte, nun in ein kleines Dorf verbannt ist, kann man Rückschlüsse auf ein eventuelles Arbeitsverbot Fernandos und somit auf seine Zugehörigkeit zur Republik ziehen. Fernando hat keine Leser für die Texte, die er nachts über die Beobachtungen der Bienen schreibt. Teresa spricht praktisch kein Wort, ihre Stimme ertönt nur, wenn sie ihre Gedanken ordnet, um sie aufs Briefpapier niederzuschreiben. Über die Ausstattung, vor allem aber über die Beleuchtung und Farben im Haus, das in orange-braun-gelbliches Licht getaucht ist und die Farben eines Bienenstocks imitieren, wirken die beiden von der Außenwelt abgetrennt - er eingeschlossen in seine Forschungen und sie in ihre Erinnerungen. Die beiden werden im Film nur zweimal im selben Bild gezeigt, im Dialog miteinander gar nicht.

Erice gestaltet die Charakterisierung von Fernando und Teresa schon in den ersten Minuten mit derart vielen Details aus Objekten, Lichtstimmungen und Montage, dass eine umfassende Erwähnung aller Einzelheiten an dieser Stelle nicht möglich ist. Ich widme mich daher, dem Fokus meiner Arbeit entsprechend, ausführlicher der Charakterisierung ihrer beiden Töchter.

10.2.2.1 Charakterisierung von Ana

Im Gegensatz zu ihren Eltern wirken die Mädchen aufgeweckter, spielen, lachen und scheinen in einer anderen Welt zu leben als das Ehepaar. Bei der Polsterschlacht mit ihrer Schwester vermittelt Ana einen fröhlichen, lebenslustigen Eindruck. In anderen Momenten ist sie in ihre eigene Traumwelt versunken, ihre Augen und der starre Blick verraten nicht, was in ihr vorgeht. So etwa in einer Szene, in der andere Kinder über ein Feuer hüpfen. Ana starrt in das Feuer, bis es komplett verglüht ist und die Hausangestellte sie ins Haus holt. Ihre Körpersprache und ihr Wortschatz sind noch die eines Kleinkindes. Die Art, wie sie Schnürsenkel bindet, läuft oder auf den Außenkanten ihrer winzigen Schuhe steht, und die Fragen, die sie ihrer Schwester stellt, unterstreicht dies. Insgesamt haben die Mädchen viel mehr Text als die Erwachsenen, eine wirklich außergewöhnliche Konstellation, ist die Sprache doch normalerweise die Ausdrucksform der Erwachsenen.

Anas Angst erreicht ungefiltert und authentisch den Zuschauer, so auch in einer der gelungensten Szenen des Films, in denen die Kamera genau den Moment einfängt, als Ana den Mord am Mädchen durch das Monster Frankenstein beobachtet. Dies ist gleichsam die erste Schlüsselszene des Films. Ana sticht schon in den ersten Szenen im Kinosaal unter den vielen anderen Kindern hervor. Ihre großen, schwarzen Augen kommunizieren unendliche Neugierde, aber auch Angst und verbergen mitunter ein großes Mysterium.

Ana wird in den meisten Szenen gemeinsam mit ihrer älteren Schwester gezeigt, auf deren Wissensvorsprung Ana vertraut. Im Kino fragt Ana ihre Schwester, warum denn das Monster das kleine Mädchen umgebracht habe. Isabel weiß aber keine Antwort und tröstet Ana auf später. Abends vorm Schlafengehen setzt Isabel ihrer kleinen Schwester die Idee des „espíritu“ in den Kopf. Ana ist noch ganz im voroperativen Denken verhaftet. Für sie ist real, was sie sieht, was anwesend ist. Das logisch Mögliche oder Unmögliche kann sie noch nicht nachvollziehen. Sie vertraut ihrer eigenen Intuition und Fantasie mehr als dem logisch Erklärbaren. Deshalb ist für sie das Monster im Film real, ist es doch wirklich anwesend vor ihren Augen. Der Film „Dr. Franksteins Monster“ (Eugenio Testa, 1921) regt essenzielle Fragen über das Leben in Ana an, wie der Sprecher zu Beginn des Films verspricht: „se trata de los grandes misterios de la creación: la vida y la muerte“.¹⁵⁶ Weder vom Film, noch von ihrer Schwester bekommt sie eine Antwort auf ihre Frage: „¿Por qué el monstruo mata a la niña y por qué le matan a él?“.¹⁵⁷ Diese Frage ist Anas Motivation für ihr Handeln während des gesamten Films.

¹⁵⁶ El espíritu de la colmena, Min. 04.

¹⁵⁷ El espíritu de la colmena, Min. 16.

Den unendlichen Wissensdrang verkörpert Ana auch in der Schule, wo sie ihre Sitznachbarin zur Ruhe ermahnt, weil sie die Erläuterungen der Lehrerin gespannt erwartet, mit den Armen unter dem Tisch, bereit passiv alles aufzunehmen, was die Lehrerin erzählt, in Erwartung vielleicht von ihr etwas über die essenziellen Fragen des Lebens zu erfahren.

10.2.2.2 Dynamische Entwicklung zwischen Ana und Isabel

Ana und Isabel spielen in vielen Szenen gemeinsam, flüstern im Bett und erkunden zunächst gemeinsam die Hütte des „espíritu“. Isabel übernimmt als große Schwester Anas die Rolle der Beschützerin. Andererseits erzählt Isabel ihrer kleinen Schwester auch Lügen, nützt ihren Wissensvorsprung aus, um Macht über Ana zu erlangen.

Zu Beginn des Films lässt Ana sich von ihrer großen Schwester leiten, wie das Kind sich vom Engel führen lässt, auf dem Gemälde hinter ihrem Bett. Als sie den „espíritu“ das erste Mal bei der verlassenen Hütte besuchen, läuft Isabel vor und testet die Lage. Ana bleibt regungslos stehen, an ihr Köfferchen geklammert, als ob sie vor lauter Spannung nicht einmal atmen würde. Als nichts geschieht, macht sie drei vorsichtige Schritte nach vorne, mit zurückgelehntem, steifem Oberkörper, mit den Beinen voraus, und bleibt wieder starr stehen, verharnt dort mit geschlossenen Beinen, den Anweisungen der Schwester folgend. Beim zweiten Besuch spiegelt Anas Körper eine ganz andere innere Haltung wider. Ana kommt ohne Isabel zur Hütte, bleibt kurz breitbeinig, also besser geerdet und daher viel selbstbewusster stehen, bevor sie mutig und neugierig die Hütte erforscht.

In der Szene, als Isabel erschreckend überzeugend ihren Tod vortäuscht und ihre kleine Schwester tief enttäuscht, verliert Ana schließlich das Vertrauen in Isabel und erkennt deren Schwäche und Bemühen, den Wissensmangel über die Welt mit ihren Machtspielen zu überdecken. In den folgenden Szenen scheint Ana sich von Isabel zu lösen, stellt ihr keine Fragen mehr, flüstert nicht mehr mit ihr im Bett und bindet sich als Zeichen der erreichten Unabhängigkeit die Schnürsenkel selbst zu. Ana scheint erkannt zu haben, dass auch Isabel ihr keine Antworten liefern kann, genauso wenig wie die Lehrerin, Teresa oder Fernando, mit denen sie nie im Dialog gezeigt wird.

10.2.2.3 Figurenkonstellation

In nur einer einzigen Szene werden beide Mädchen gemeinsam mit dem Vater gezeigt, beim Pilzesammeln im Wald. Die Szene gewinnt wegen einer Reihe an Auffälligkeiten einen

besonderen Stellenwert im Film. Erstens ist der Wald in helle, fruchtbare Farben getaucht, im Gegensatz zu all den anderen Räumen im Film. Er wirkt wie ein märchenhaft, surrealistischer Ort neben der kargen Landschaft der *meseta* (Abb. 2). Zweitens spricht Fernando außergewöhnlich viel und drittens ist die Szene mit einer fröhlichen Musik unterlegt, wogegen wir sonst oft disharmonische, bedrohliche Melodien hören. Der Vater ist liebevoll bemüht, den Kindern die unterschiedlichen Pilze zu zeigen, ihnen etwas zu lehren, was schon sein Großvater ihm lehrte. Ana ist sichtlich fasziniert vom Wissen des Vaters, klebt an seiner rechten Seite, sodass sie permanent an den Korb stößt, den der Vater in der rechten Hand hält. Ana blickt fixiert und konzentriert nach oben zum Vater, sodass ihre Schritte über den unebenen



Abb. 2: Pilzesammeln (*El espíritu de la colmena*: Min. 39)

Waldboden zu einem Stolpern werden. Isabel ist nicht so konzentriert wie ihre kleine Schwester, senkt den Kopf zu Boden oder läuft mal vor an eine Stelle mit Pilzen. Der Vater zeigt den Mädchen den giftigsten aller Pilze, „un auténtico demonio“. Ana hockt neben Fernando, so nah wie möglich am Pilz, sodass sie ihn sogar riechen kann - „que bueno que huele“¹⁵⁸ - und erhofft sich vom Vater eine Aufklärung ihrer Fragen über den Tod und das Leben oder vielleicht über die Vergangenheit des Großvaters, die Zeit vor dem Krieg? Fernando aber bietet Ana keine konstruktive Lösung, sondern zerstört den gefährlichen Pilz mit seinen großen Schuhen. Fernando wird so, trotz liebevollem und bemühtem Umgang mit den Kindern als Tyrann dargestellt, der angesichts des blauen Todes (der Pilz kann als Symbol für das falangistische Regime gesehen werden) selbst nur zur Unterdrückung fähig ist und zwar zur Unterdrückung seiner eigenen Bedürfnisse und der seiner Kinder. Auch im Haus scheint er die Ordnung zu halten, denn als er weg ist, toben die Mädchen durch Räume, in denen sie normalerweise nicht spielen dürfen und die Haushälterin bemerkt angesichts des Trubels: „¡Han proclamado la República!“¹⁵⁹ Eine beiläufige Bemerkung, die aber im Zuschauer die Erinnerung an Spaniens Vergangenheit initiiert.

Isabel erscheint nie gemeinsam mit ihrer Mutter in der selben Aufnahme. Ana wird nur einmal mit ihrer Mutter gemeinsam im Bild gezeigt, beim Kämmen vorm Spiegel. Der dunkle Raum, der das Mädchen und die Frau umgibt, versetzt das seltsame Paar in einen unwahrhaftigen, imaginären, nicht im Leben verankerten Raum, der eher einem zweidimensionalen Bild gleicht. Ana erzählt vom „espíritu“. Teresa realisiert allerdings nicht, dass Ana wirklich daran

¹⁵⁸ *El espíritu de la colmena*, Min. 40.

¹⁵⁹ *El espíritu de la colmena*, Min. 43.

glaubt und geht zuerst gar nicht, dann nur oberflächlich und klischeehaft auf Anas essenzielle Fragen zum Leben ein:

Ana: „¿Mama, tu sabes lo que es un espíritu?“.

Teresa: [keine Antwort, Anm.]

Ana: „Tu no lo sabes, yo sí.“

Tere: „Un espíritu es un espíritu.“

Ana: „¿Pero son buenos o malos?“.

Teresa: „Con las niñas buenas es muy bueno y con las niñas malas es muy malo.

¿Pero tu serás bueno, verdad?“.¹⁶⁰

In der einzigen Szene, in der wir Isabel alleine beobachten, beginnt sie ihre schwarze Katze zu würgen. Dieses Spiel mit Leben und Tod lässt Isabel gar nicht kindlich verspielt wirken. Man hat das Gefühl, dass Isabel ihre Macht gegenüber Schwächeren ausnutzt, gegenüber Ana und der Katze. Gleichzeitig zeigt sie sich mutig, als Beschützerin, und gibt Aussagen der Erwachsenen wieder, wodurch sie ihre eigenen Mängel verdeckt, ihre Unsicherheit und ihr Unwissen über die Welt.

Fernando und Teresa werden in einer sehr kurzen gemeinsam Szene gezeigt, in der sie sich aber physisch auch nicht treffen (Abb 3), sie am Balkon, er im Erdgeschoss. Erst am Schluss macht Teresa einen versöhnlichen Schritt und betritt Fernandos Büro, um den mittlerweile am Schreibtisch schlafenden Ehemann liebevoll mit einer Decke zu zu decken.



Abb. 3: Fernando und Teresa vorm Haus (El espíritu de la colmena: Min. 42)

Die gesamte Familie wird nur in einer Szene im selben Raum gezeigt, allerdings nicht in der selben Aufnahme, was eine gewisse Distanz zwischen den Familienmitgliedern vermittelt. Jeder wird in Nahaufnahme gezeigt, wie ich später noch genauer beschreiben werde.

Aufgrund ihres Alters repräsentieren Ana und Isabel die Zeit vor dem Krieg, aus der auch die Jugendfotos von Teresa und Fernando stammen. Die Mädchen verkörpern die Hoffnungen, Ideale und Zukunftsperspektiven, die ihre Eltern bei ihrer Zeugung für sie hegten, die nun aber unter dem franquistischen Regime ihre Gültigkeit verloren haben. Das Ehepaar spricht im gesamten Film kaum mit den Mädchen. Wie auch soll man mit den eigenen Kinder, die in einer feindlichen Welt aufwachsen müssen, in die man sie als Elternteil lieber nicht hineingeboren hätte, kommunizieren?

¹⁶⁰ El espíritu de la colmena, Min. 45.

10.2.2.4 Spiele und Rituale

Handlungen von Kindern sind immer voll mit Ritualen: Händewaschen vorm Essen, Geschichten vorm Schlafengehen und Küsse auf schmerzende Körperteile. Ana und Isabel fehlen Rituale im Alltagsleben, aus dem einfachen Grund der geistigen, emotionalen und auch räumlichen Abwesenheit ihrer Eltern. Fernando liest den Mädchen keine Geschichten vor, kommt höchstens spät nachts in ihr Zimmer, um ihren Schlaf zu beobachten. Die Mädchen kreieren ihre eigenen Rituale, die ihnen Sicherheit geben. Ana betet vorm Schlafengehen, betritt die Hütte immer durch die rechte Tür, nimmt ihren roten Schulkoffer überall hin mit und imitiert die Rituale des Vaters.

Als Fernando für längere Zeit das Haus verlässt, integrieren die Mädchen die Vaterfigur in ihre Rollenspiele. In einer entzückenden Szene stehen Ana und Isabel auf kleinen Stühlen am Waschbecken, um das Rasierritual des Vaters nachzuahmen. Ana beobachtet die Bienenstöcke des Vaters und spielt mit der Schreibmaschine, am Schreibtisch des Vaters sitzend, in der selben Einstellung gefilmt wie der Vater einige Szenen davor. Die Töchter scheinen ihren Vater zu bewundern und möchten seine Welt verstehen lernen. Fernando wird immer mit einer Taschenuhr mit Glockenspielmelodie gezeigt. Die Uhr scheint Fernando ständig an die Realität zu erinnern, eine Realität, von der Isabel und Ana gerne mehr erfahren würden, wie auch vom Wissen des Vaters und dem Wissen der vorangegangenen drei Generationen, einer Welt der Vergangenheit, die den Mädchen durch das Schweigen des Vaters verborgen bleibt.

Die Mutter scheint noch weniger präsent zu sein im Leben der Mädchen - sie wird in keinem Spiel nachgeahmt. Die Abwesenheit der Mutter als Vorbild könnte man auch für Isabels Einsamkeit verantwortlich machen. In der Szene mit der Katze verwendet Isabel das Blut ihres zerkratzten Fingers dazu, sich die Lippen rot zu bemalen. Diese einzige, ganz private Szene könnte als Auseinandersetzung mit ihrer erwachenden Sexualität und dem Übergang zum Frausein gesehen werden, mit dem Isabel wegen der geistig und physisch abwesenden Mutter alleingelassen wird.

10.2.2.5 Metaphern auf Figurenebene

Der Film „Dr. Franksteins Monster“ wird von einem Kommentator vorgestellt. Am Ende dieser Einleitung folgt eine Blende ins Schwarze. Als Zuschauer sieht man die Leinwand von vorne, aus der Perspektive der beiden Mädchen. Man ist also kurzzeitig Zuschauer von „Dr. Franksteins Monster“, nicht mehr von „El espíritu de la colmena“. Man erwartet nach der nächsten Blende das Monster zu sehen. Statt dessen folgt ein Bild von Fernando im

Imkerschutzanzug (siehe auch Abb. 1), begleitet von einem bedrohlichen Surren (der Bienen, wie man nach einigen Sekunden merkt). Die Nahaufnahme seines hinter einem Netz versteckten Gesichts charakterisiert den Vater selbst als Monster, welches man als Zuschauer erwartet. In einer anderen Szene sprechen die Mädchen im Bett über das Monster, als sie plötzlich knarrende Geräusche hören, die sie mit dem Monster assoziieren. Die nächste Szene zeigt wieder Fernando, welcher die Geräusche durch seine Schritte am Holzboden des Arbeitszimmers verursacht. Im Laufe des Films fragt man sich, für wen denn dieser ruhige, überlegte und besonnene Mann ein Monster sein soll? Für Ana, für seine Frau? Oder bekam Fernando vom regierenden Regime den Stempel „Monster“ aufgedrückt, als ehemaliger Kämpfer der Republik und Unterstützer der „furia roja“? Diese Interpretation würde auch zur metaphorischen Kraft des Bienenstocks passen, der einen geschlossenen Raum symbolisiert, in dem man arbeitet und immer dasselbe produziert, eine klebrige Substanz, die den Fortschritt lähmt. Eine Metapher für das Land Spanien unter dem Franco-Regime und Fernando als „espíritu“ in diesem Bienenstock, der von den Einwohnern des Bienenstocks, den regimetreuen Arbeitern, als Monster degradiert wird?

Andererseits liegt durch die Ähnlichkeit des Klangs eine Assoziation zwischen Dr. Frankenstein und Franco nahe, wonach Dr. Frankenstein, oder eben Franco, „el autor del monstruo“ ist. Es könnte der *Caudillo* also Schöpfer eines gigantischen Monsters (eines Systems aus Repression, Zensur und Kontrolle) gemeint sein, mit Gehirn eines Kriminellen, wie es in der Originalgeschichte heißt. Auf die Namensähnlichkeit als Interpretationsbasis des Monströsen komme ich am Ende noch einmal zurück.

10.2.3 Der Kinderblick: Gestaltungsmittel des Erzählens

10.2.3.1 Musik – Farben – Kameraeinstellungen

Erices Film ist trotz realistischer Darstellung einer Familie der vierziger Jahre in einem kleinen Ort des zentral-spanischen Hochplateaus aufgebaut wie ein Gedicht. Es werden Einstellungen immer wieder mit leichten Variationen wiederholt, Objekte genau platziert, Orte in bedeutungstragende Farben getaucht und stimmungsproduzierende Musik eingesetzt. Minutiös geplant wirken all diese Elemente und verdichten jede Minute zu einem vielschichtigen und mehrdeutigen Text.

Ana erscheint in zwei Drittel aller Sequenzen. Auf der Handlungsebene, Anas Fantasiewelt, steht ihre Suche nach Antworten auf die essenziellen Fragen des Lebens und ihre Suche nach

dem „espíritu“ im Mittelpunkt. In einigen Szenen wird eine subjektive Kamera eingesetzt, im Wechsel mit Aufnahme von Anas Reaktionen, wodurch man als Zuschauer in ihre Perspektive eingeladen wird und ihre Reaktionen sieht. In vielen Situationen wird die Wahrnehmung des Zuschauers auf Ana gelenkt und auf ihre Perspektive eingependelt. Als Zuschauer ist man auf Anas Wissens- und Wahrnehmungsebene, eine Identifikation entsteht, obwohl man nicht genau nachvollziehen kann, was in Anas Kopf vorgeht.

Auch Teresas und Fernandos Blicke werden manchmal mit einer subjektiven Kamera imitiert, repräsentieren allerdings Gedanken, die auf symbolischer oder metaphorischer Ebene zum Tragen kommen und Interpretationen über den realen soziopolitischen Kontext erlauben.

Der Einsatz von Musik spielt eine wichtige Rolle, um Stimmungen zu erzeugen, aber auch um Bedeutung zu generieren. Das Kinderlied „Vamos a contar mentiras“ etwa dient angesichts der Lügen von Isabel als Metaebene der Lüge. Hundegebell vorm Haus vernehmen wir immer, wenn der „espíritu“ von den Mädchen vermutet wird.

In vielen Szenen spielt Erice mit dem Grad der Harmonie bzw. Disharmonie der Filmmusik, um Stimmung zu erzeugen. Fröhlich gefärbt ist die Szene, als die Kinder zur Schule laufen, als Ana und Isabel zum ersten Mal zur Hütte kommen, die Szene beim Pilzesammeln im Wald und als Fernando mit der Kutsche das Haus verlässt. Schräge, disharmonische, sogar bedrohliche Töne werden in Fernandos Büroszene eingespielt, als sich Isabel die Lippen mit ihrem Blut bemalt und als Ana ins Feuer starrt etc.

10.2.3.2 Der atmosphärische Raum

Die Kinoleinwand, der Kinosaal von außen, das Haus von vorne, die Hütte mit dem verletzten Mann usw. werden immer mit fixen, symmetrischen Frontalaufnahmen gezeigt. In Bewegung sind die Menschen, die ins Bild hinein kommen oder hinaus gehen. Nur in wenigen Szenen bewegt sich die Kamera.

Das Haus, in dem Anas Familie wohnt, wirkt durch die Steinstruktur sehr kühl, obwohl es immer in warmes Licht getaucht ist (Abb 4). Es brennt nie ein erwärmendes Feuer im Haus und durch das dunkle Stiegenhaus sowie die verwinkelte Struktur und die vielen Balkone wirkt das Haus gigantisch und unübersichtlich. Ana blickt, geht oder hüpfte in einigen Szenen gleich durch vier Türrahmen. Man hat das Gefühl, dass es keinen Weg nach



Abb 4: Ana mit Bienenstock (*El espíritu de la colmena*: Min. 50)

draußen gibt, dass immer wieder eine Tür als Schranke vorhanden ist, die auch die Familienmitglieder voneinander trennt. Das Dorf wird, im Gegensatz zum warmen Licht im Hausinneren, in grün-blau-graue Töne getaucht. Ein Kontrast von Innen- und Außenwelt unterstreicht die beiden Erzählebenen der Innen- und Außenwelt der Charaktere.

Die Landschaft ist in eine Palette von Farben getaucht. Sie gleicht einem Gemälde und lässt die Mädchen winzig erscheinen, wenn sie in die Ferne blicken, Richtung Horizont, der ins Unbekannte und Ungewisse mündet (Abb. 5). In eben diese Ungewissheit flüchtet Ana, als sie ihren „espíritu“ nicht mehr in der Hütte auffindet. Für Mutter Teresa und Vater Fernando repräsentiert der einsame Weg,



Abb. 5: Ana und Isabel blicken zur Hütte hinab (*El espíritu de la colmena*: Min. 33)

der sich durch die Landschaft schlängelt, eine Möglichkeit, dem einsamen Alltag zu entfliehen und in Kommunikation mit der Außenwelt zu treten. Teresa fährt mit dem Fahrrad über diesen Weg zur Zugstation, um ihre Briefe aufzugeben, Fernando verlässt eines Morgens mit der Kutsche über selbigen Weg das Dorf, mit großem Koffer, anscheinend geschäftlich unterwegs, vielleicht in eine große Stadt, nach Madrid? Auch Informationen von außen kommen über diesen verbindenden Weg ins isolierte Dorf: das Auto mit dem Projektor und dem Film „Frankensteins Monster“. Aufgrund der beängstigenden Wirkung des Films auf Ana, kann man dieses Medium der Information von außen, das ins Dorf eindringt, auch als Bedrohung der geschützten, isolierten Innenwelt sehen, wie einst auch die nationalen Rebellen das Dorf einnahmen. Der starke Wind, der rund um die verlassen Hütte weht, rötet Anas Wangen. Die grauen Wolken über dem Dorf und die unbenutzten Feuerstellen im eisig kalt wirkenden Haus verankern die Figuren in einer ungemütlichen, feindlichen Umgebung.

10.2.3.3 Anas Sicht auf die Welt

Schon in den allerersten Szenen im Kinosaal sieht man den Film „Dr. Franksteins Monster“ aus der selben Perspektive (Abb. 6), aus der Ana und Isabel auf die Leinwand blicken: aus der Mitte des Saales, mit leichter Untersicht. Als das Monster im Film aus dem Gebüsch auf das Mädchen zukommt, wird Anas Gesicht in Nahaufnahme gezeigt (Abb. 7a). Die Kamera wechselt



Abb. 6: Anas Blick auf die Kinoleinwand mit Filmausschnitt aus „Frankensteins Monster“ (*El espíritu de la colmena*: Min. 17)

wieder zur Leinwand – man sieht das Mädchen, wie es die weißen Blumen in den See wirft. Danach wird wieder auf Anas Gesicht gewechselt, welches uns Anas erschrockene Reaktion (Abb. 7b) zeigt, als das Monster das Mädchen ins Wasser wirft. Ana bleibt gebannt mit den Augen an der Leinwand haften (Abb. 7c). Nicht einmal im Gespräch mit ihrer Schwester wendet sie ihre Augen vom Filmgeschehen ab (Abb. 7d).



Abb. 7a: Ana im Kino (*El espíritu de la colmena*: Min. 17)



Abb. 7b: Ana beängstigt (*El espíritu de la colmena*: Min. 18)



Abb. 7c: Ana fragend (*El espíritu de la colmena*: Min. 19)



Abb. 7d: Isabels Erklärung (*El espíritu de la colmena*: Min. 19)

Schuss- Gegenschuss Aufnahmen werden meist bei Dialogen eingesetzt. Als Zuschauer betrachtet man diese Art von Aufnahmen mit der Erwartung eines Austausches, eines Dialoges. Bei „El espíritu de la colmena“ verfolgt man als Zuschauer aber meistens kein Gespräch zwischen zwei Menschen, sondern wird in einen stummen Dialog hineingezogen – einen Dialog zwischen dem Objekt, das Ana bzw. wir sehen, und ihrer Gedanken- und Gefühlswelt. Das gleiche Muster erleben wir in vielen Szenen. Durch Nahaufnahmen von Ana zu Beginn einer Szene wird ihr momentaner Gefühlszustand für die folgende Sequenz visualisiert. Innerhalb der Sequenzen werden dann Objekte oder Personen aus Anas subjektiver Sicht gefilmt und mit einem Gegenschuss auf ihr Gesicht die Reaktion bzw. Veränderungen eingefangen.

In der Schule etwa wird das Klassenzimmer zunächst in seiner Gesamtheit von hinten gezeigt. Danach sehen wir eine Nahaufnahme von Ana (Abb. 8). Später muss Ana einer Holzpuppe, die als Modell für den Anatomieunterricht dient, ein Paar Augen anstecken. Hier wird aus Anas subjektiver Perspektive gefilmt, sodass man sich als Zuschauer an Anas Position befindet. Die Augen der Puppe blicken uns als Zuschauer direkt an, blicken Ana direkt an (Abb. 9). Es folgt ein Gegenschuss auf Anas fragendes, verwundertes, enttäushtes, ängstliches, neugieriges Gesicht.



Abb. 8: Ana in der Schule (*El espíritu de la colmena*: Min. 30)



Abb. 9: Anatomie-Puppe (*El espíritu de la colmena*: Min. 31)

Nicht immer kann man Anas Gedanken ablesen, oft bleibt ihre wahre Gefühlswelt ein Geheimnis, dennoch identifiziert man sich durch die subjektiven Einstellungen mit Ana. Eben die nicht eindeutig lesbaren Gesichtsausdrücke Anas eröffnen eine Vielzahl an Interpretationsmöglichkeiten. Es ist keine totale Identifikation mit Ana möglich, im Zuschauer werden Fragen über ihr Innenleben initiiert. Man möchte wissen, was im Kopf des Mädchens vorgeht, wieviel sie wirklich versteht, oder was sie sich zusammenfantasiert? Einen dieser Momente erleben wir am Ende der Waldszene, die schon durch die Interaktion zwischen Vater und Töchtern, dem ungewöhnlichen Licht, der unwirklichen Umgebung und der sonst so sparsamen Kamerabewegung besonders hervorgehoben wird. Die Sequenz schließt mit einer Nahaufnahme von Anas Gesicht ab, wie sie in Richtung „cielo de las cetras“ blickt (Abb 10), dem geheimen Ort



Abb. 10: Blick auf den „cielo de las cetras“ (*El espíritu de la colmena*: Min. 41)

des Großvaters, an dem die besten Pilze wachsen. Fernando ermahnt seine Töchter, ja kein Wort der Mutter zu verraten, woraufhin Ana auf den Hügel starrt. Plötzlich erlischt all die Lebhaftigkeit und Unbeschwertheit, die den Waldspaziergang über geherrscht hatten. Es folgt eine Aufnahme des Hügels, moosig grün, feucht und mit Nebel bedeckt. Als Zuschauer blickt man aus Anas Perspektive auf den Hügel, mit dem selben leeren Blick und fragt sich, was denn wohl hinter diesem Hügel versteckt liegt? Ist es die mittlerweile vernebelte Erinnerung Fernandos an eine fruchtbare, die nichts mit der trockenen, spröden Einöde der Gegenwart zu tun hat? Oder symbolisiert der Hügel eine furchtbare Vergangenheit, eine verlorene Schlacht während des Krieges vielleicht? Ist der Nebel am Hügel ein Symbol der Verschleierung von Fernandos Erinnerungen oder will er ein schlimmes Ereignis dort verborgen halten, um Teresa mit seinem Schweigen zu schützen?

Auch in der Szene, als Ana alleine zur Hütte kommt, wird mittels subjektiver Kamera Anas Standpunkt imitiert. Durch einen Kameraschwenk durch das Innere der einsamen Hütte aus Anas Position wird der Zuschauer in ihre Wahrnehmung geführt. Als Isabel die Hütte betritt, wird uns im Gegenzug nicht ihre Sicht präsentiert. Ebenso passiert es mit dem schwarzen, tiefen Loch des Brunnens vor der Hütte, in den Ana hineinschaut und wir die Spiegelung ihres Gesichtes im Wasser sehen können. Später wird das Feuer herangezoomt, welches Ana anstarrt und die Blutspuren in der Hütte werden mit einer Nahaufnahme aus Anas Sicht gezeigt, sowie die Wasserspiegelung ihres Gesichtes, die sich langsam in die Spiegelung des Monsters verwandelt.

10.2.3.4 Augen – Mimik – Körpersprache

Über Anas ausdrucksstarkes Gesicht und ihre großen, schwarzen Augen habe ich bereits gesprochen. Auch wenn Anas Mimik hauptsächlich dazu verwendet wird, psychische Vorgänge zu visualisieren, wirkt Anas gesamte Körpersprache authentisch und dient zur Vermittlung von Gefühlszuständen. Im Zusammenhang mit der Loslösung von Isabel habe ich bereits die Szenen erwähnt, in denen Ana zuerst mit Isabel und ein zweites Mal alleine zur Hütte kommt und viel selbstbewusstere Schritte setzt als beim ersten Mal.

Auch in der Waldszene beim Pilzesammeln mit Fernando zeigt sich Anas furchtloser Wissensdrang in ihrer Körpersprache. Als der Vater den Mädchen den giftigen Pilz zeigt, stützt sich Isabel auf Fernandos Schultern ab, versteckt sich hinter seinem Körper, sucht eine Schutzbarriere zwischen dem tödlichen Pilz und ihrem Körper. Ana hingegen hockt neben Fernando, so nah wie möglich am Pilz.

In einer Szene spielen die Mädchen neben den Zuggleisen. Man sieht wieder die neugierige, emanzipierte Attitüde von Ana. Isabel lehrt Ana, wie man an den Gleisen hören kann, wann der Zug kommt. Die Mädchen lauschen und Ana ist derart fasziniert, dass sie sich nur durch Isabels Rufe dazu bewegen lässt, sich von dem Gleis zu entfernen, bevor der Zug mit voller Geschwindigkeit und Getöse vorbeibraust. Ana steht vor Isabel, als Zuschauer sieht man den Zug auf sich zukommen, wie er auf Ana zufährt. Als der Zug vorbei ist, laufen die beiden zurück auf die Gleise. Ana überholt Isabel und steht wieder vor ihr, nunmehr um den sich entfernenden Zug zu beobachten (Abb. 11). Wieder fragt man sich als Zuschauer, was die kleine Ana beim Anblick des Zuges denkt? Weiß Ana, dass ihre Mutter die heimlichen Briefe immer in den Briefkasten am Zug einwirft? Oder fasziniert sie schlichtweg die Kraft, Zielstrebigkeit und Aggression des Zuges – vitale Eigenschaften, die in ihrer Umgebung komplett erloschen sind?



Abb. 11: Ana und Isabel an den Zuggleisen (*El espíritu de la colmena*: Min. 46)

Im Vergleich zu Isabel scheint Ana mit ihrer Neugierde und Faszination nach echtem Wissen zu streben, während die Skepsis und Angst in Isabels Gesicht verrät, dass sie schon mehr von der Welt weiß, als Ana, schon mehr im Realen und weniger in der Fantasie verhaftet ist. Den selben Eindruck gewinnt man, als Ana alleine bei der Hütte mit imaginären Wesen spielt und Isabel sie versteckt beobachtet. Isabel kann Anas Fantasiewelt nicht mehr nachvollziehen, blickt sie ähnlich skeptisch an, wie vorhin den Zug.

Anas Mut, Neugierde und Entschlossenheit gipfeln im Treffen mit dem Flüchtling, vor dem sie keinerlei Angst zeigt. Nur im ersten Moment, als der Flüchtling erschrocken seine Pistole zieht, läuft Ana Schutz suchend hinter die Wand, den neugierigen Blickkontakt jedoch durch ein Loch aufrecht erhaltend (Abb. 12).



Abb. 12: Ana versteckt sich vor dem maquis (El espíritu de la colmena: Min. 67)

10.2.4 Wirkung des Perspektivenwechsels

10.2.4.1 Verfremdung

Angst sieht man Ana an, als Fernando sie in der Hütte überrascht, als der Flüchtling bereits tot ist. Fernando erscheint im Türrahmen, wird aus Anas Perspektive gefilmt, die in der Hütte hockend das Blut examiniert. Fernando füllt den gesamten Türrahmen aus, das gleißende Licht von draußen und die Dunkelheit in der Hütte lassen seinen Körper monströs erscheinen. Die Vaterfigur wird durch Anas Logik und entgegen der Erwartungen des Zuschauers zum Mörder verfremdet. Der Flüchtling wird durch Anas Bewunderung und Unvoreingenommenheit zu einem Verbündeten ihrer Fantasiewelt, dem einzigen Ort, an dem sie sich wohl zu fühlen scheint. Ana handelt intuitiv, reagiert auf Menschen, wie sie im Moment auf Ana wirken. Der Flüchtling ist für Ana ein verletztes, hungriges Wesen. Für Ana ist es logisch, ihm ihren Apfel zu schenken (Abb. 13).



Abb. 13: Ana gibt dem maquis einen Apfel (El espíritu de la colmena: Min. 67)

Erice schafft es einerseits auf impliziter Ebene Fernando, Teresa und den Flüchtling als stumme, ausgebrannte Verlierer des Bürgerkrieges zu charakterisieren. Andererseits verwandelt sich, gefiltert durch Anas Blick in Verbindung mit ihrer lebhaften Fantasie, Fernando zum Monster, Teresa zur Uneingeweihten und der Flüchtling zum Freund. Das kleine Mädchen bewertet nicht nach politischen Kategorien, wie sie gerade in der Nachkriegszeit in der spanischen Gesellschaft so essentiell waren, was einen neuen, verfremdeten Blick auf die Figuren wirft und Interpretationsmöglichkeiten öffnet. Warum ist Fernando ein Monster? Warum zieht sich Teresa von allen und allem zurück? Warum wird ein Verletzter hinterhältig im Finstern der Nacht erschossen? Die bedrückende Stille nach den Schüssen in der Hütte unterstreicht die Sinnlosigkeit, denn nicht einmal die Mörder kommentieren mit nur einem sinngebendem Wort ihr Handeln.

10.2.4.2 Leerstellen

Fernando muss nach dem Mord an dem *maquis* zum Verhör, wurden doch seine Jacke, seine Schuhe und seine Taschenuhr als Indiz seiner Anwesenheit in der Hütte bei dem Mann gefunden. In dem Wissen um die Verfolgung aller Regime-Gegner oder auch Helfer von Regime-Gegnern sieht man Fernando plötzlich durch die Interaktion Anas mit dem *maquis* in großer Gefahr. Fernando aber spricht wieder kein Wort, nicht einmal zu seiner Verteidigung. Der *guardia civil* legt die Taschenuhr Fernandos, das Symbol der Erblinie seiner Familie, ausgerechnet neben das scharfe Rasiermesser, mit dem er sich eben rasiert hat, nicht spielerisch, wie die beiden Mädchen in ihrem Rollenspiele, sondern todernst. Fernando ist zwar der Besitzer der Uhr, schafft es aber den ganzen Film nicht sich mit der Realität zu konfrontieren und flüchtet in seine Wissenschaft. Auch der *maquis* bekommt die Uhr einmal in die Hände. Er zeigt Ana einen einfachen Zaubertrick und beeinflusst so als Täuschung die Zeit, kann sie aber nicht aufhalten, denn sein Tod kommt schon in der selben Nacht. Der *guardia civil* scheint unter den drei Männern der mächtigste zu sein, arrogant und selbstsicher kann er über Leben und Tod entscheiden, gestützt durch ein System, welches Fernando zum Rückzug gezwungen hatte und den *maquis* zur Flucht.

Ebenso löst Erice die Situation innerhalb der Familie unter absolutem Schweigen. Alle vier sitzen am Esstisch, jedoch wird einer nach dem anderen in Nahaufnahme gefilmt, sodass wieder nicht alle zusammen in einer Aufnahme erscheinen. Isabel und Ana kichern und schlürfen aus großen Tassen, Teresas Blick fixiert gedankenversunken den Inhalt ihrer Kaffeetasse, und Fernando holt langsam die Uhr aus der Tasche, um zu testen, wer seiner beiden Töchter dem Flüchtling geholfen hat. Als Isabel weiterkichert, ist für Fernando klar, dass es Ana war. Zunächst versteckt sich Ana mit erschrockenen Augen hinter ihrer Tasse, zuckt mit den kleinen Fingern, als Ersatz für ein entschuldigendes und unsicheres Achselzucken. Sie stellt die Tasse ab, starrt weiter auf Fernando mit nervösen kleinen Fingern. Ohne ein Wort zu sprechen ist der Subtext der Szene klar. Fernando findet heraus, wer seine Sachen entwendet hat, Ana bittet mit ihrem intensiven Blick auf Fernando wieder einmal um eine Erklärung, die nicht kommt. Als Zuschauer erkennt man in Fernandos Bedrücktheit die Sorgen, die ihm Ana bereitete. Ana läuft zur Hütte, um zu sehen, was mit dem „espíritu“ geschehen ist, dessen Sachen Fernando beim Frühstück bei sich hatte.

Nachdem Fernando Ana in der Hütte entdeckt, läuft sie nach draußen, steht einige Sekunden vor Fernando, zum ersten Mal frontal zum Vater. Als er „¡Ana, ven aquí!“¹⁶¹ ruft, macht Ana einen Schritt nach hinten, in Richtung Fluchtweg und wartet offensichtlich auf ein Wort des

¹⁶¹ El espíritu de la colmena, Min. 77.

Vaters. Als Zuschauer möchte man am liebsten eingreifen in die Situation, die man lösen könnte, indem Fernando eine einfache Erklärung abgibt, oder eine Frage stellt, oder auf irgendeine andere Weise eine Verständigung sucht, sich der Sprache bedient, die schon den ganzen Film über unmöglich erscheint.

Anas Wissen weicht in dieser Situation vom Wissen des Zuschauers ab. Wir wissen, dass nicht Fernando der Mörder ist, sondern die *guardia civil*. Andererseits weiß der Zuschauer auch mehr über Ana als ihr Vater und man könnte Fernando erklären, dass seine Tochter sich in ihre eigene Welt zurückzieht, weil er unfähig ist die alten Konflikte loszulassen und sich in der Gegenwart einzufinden, um sich um seine Töchter zu kümmern. Naturgemäß kann der Zuschauer nicht eingreifen, Fernando bringt nur das Wort „Ana“ über die Lippen – zu wenig, um seine Tochter zu retten. Ana flüchtet, endgültig auf sich allein gestellt in die weitläufige Landschaft.

Bis zu diesem Zeitpunkt vergrößert sich der Krater zwischen dem Verständnis Anas von den Dingen und der Wahrnehmung des Zuschauers, sodass wir Anas kontinuierlichen Rückzug in die innere Fantasiewelt nachverfolgen können während das kleine Mädchen sich immer mehr verliert.

10.2.5 Interpretation der Grundaussage

Ana konnte nichts Greifbares über die Vergangenheit erfahren, die ihre Eltern so fürchterlich prägte. In der Gegenwart ist sie in den wichtigen Momenten immer auf sich allein gestellt und bleibt weiterhin ohne Antworten. Wie soll sie so je die Schritte in die Zukunft schaffen?

Im Delirium läuft Ana nachts umher und trifft tatsächlich auf ihr Monster. Es kommt auf Ana zu, mit ausgestreckten Armen, bereit, auch sie in den See zu werfen, wie das Ungeheuer es schon mit dem Mädchen im Film getan hat. Am nächsten Tag finden Fernando und der Suchtrupp des Dorfes die unter Schock stehende Ana.

Zum ersten Mal im Film ist nicht Fernando das Monster, sondern Frankensteins Kreation. Dies bringt mich zurück zu der Namensähnlichkeit zwischen General Franco und Frankenstein. Das Monströse, das Ana überkommt, können wir wieder wie zu Beginn mit der Maschinerie des Franco-Regimes übersetzen. Sie ergreift Macht über Anas Körper, ihre Gedanken und ihre Gefühle, wodurch sie in eine Psychose eintritt, wie der Arzt diagnostiziert. Ein paralytischer Zustand, in dem sie nicht einmal ihre Eltern, auch nicht Isabel wiederzuerkennen scheint. Die Situation hat sich umgekehrt. Den gesamten Film über waren es Fernando und Teresa, die ihre Kinder nicht wahrnahmen (im Film fällt nur einmal das Wort „hija“, und dies aus Fernandos

Mund), weil sie in ihrem inneren Exil keinen Weg zur Überwindung der Vergangenheit finden konnten, um sich in der Gegenwart, bei ihren Töchtern, einzufinden. Nun ist es Ana, die nichts und niemanden mehr an sich heran lässt und jegliche Entwicklung für die Zukunft verhindert.

Die Diagnose des Arztes bewirkt, dass sich Teresa langsam rückbesinnt auf ihre Rolle als Mutter und Ehefrau. Sie verbrennt den letzten Brief des Geliebten aus dem Exil im Feuer. Zum ersten Mal ist Teresa in eine zwar schmerzhaft und traurige, aber harmonische Stimmung eingebettet, mit melancholischen Gitarrenklängen und den gelblich-orangen Farben des Kaminfeuers. Sie scheint bereit zu sein, sich ihrer Tochter zuzuwenden, wie auch ihrem Mann, den sie liebevoll in seinem Büro mit einer Decke zudeckt, der erste Körperkontakt zwischen den beiden. Fernando schreibt weiter an den selben wissenschaftlichen Texten, die nie ein Publikum erreichen werden.

Auch wenn sich Ana im Moment gänzlich von der Außenwelt zurückgezogen hat, stellt der Arzt eine hoffnungsvolle Prognose, die man auf die kollektive Situation in Spanien nach dem Bürgerkrieg umlegen kann, wie sie in Zukunft das Land weiter prägen sollte, das sich langsam erholen kann oder erholt hat, allerdings nur durch einen Prozess des Vergessens, Verdrängens und Verschweigens:

Doctor: „Ana es todavía una niña y está bajo los efectos de una impresión muy fuerte. Se lo pasará, poco a poco irá olvidando“.¹⁶²

10.2.5.1 Schlussfolgerungen

Ganz im Sinne von Erices Theorien über die Interpretation von Filmen unter Berücksichtigung des realen Kontextes konnte ich einen soziologischen Blickwinkel in der Interpretation seines Werkes einnehmen. Erices Aussagen bestätigen auch meine Annahme, dass die gesellschaftlichen und politischen Bedingungen des *tardofranquismo*, der Entstehungszeit von „El espíritu de la colmena“, in kausalem Zusammenhang mit der erzählten Zeit der Nachkriegsjahre gesehen werden sollten. Auch die offensichtlich zeitkritischen Intentionen des Regisseurs konnte ich in der Interpretation berücksichtigt und eine Verbindung zwischen persönlichen Erfahrungen und kollektivem Ambiente ziehen, wie es auch Erices Intention war.

Die dominante Macht der Zensur schien Erice bewusst gewesen zu sein. Die Wahl der Kinderdarsteller schreibe ich aber weniger der Umgehung der Zensur als seiner Technik der

¹⁶² El espíritu de la colmena, Min. 84.

emotionalen Bilder zu, sowie der Rückbesinnung auf eigene Kindheitserfahrungen, wenn auch konkrete Beispiele nicht explizit von ihm angeführt wurden, außer dem ersten Kinobesuch des kleinen Víctor. In der Analyse konnte ich aber auch zeigen, dass „image spaces“, Leerstellen und Verfremdung durch die Kinderperspektive genutzt wurden, um polemische Themen wie das Alltagsleben von Angehörigen der Verliererbande, die emotionalen Wunden und den Pessimismus darzustellen, was ohne den Filter des Kinderblickes für die Zensur zu direkt hätte wirken können.

11. „La prima Angélica“

11.1 Carlos Saura – Leben und Werk

Carlos Saura wurde 1932 in der Stadt Huesca, in der spanischen Provinz Aragón, geboren. Sein Vater war Sekretär im Finanzministerium der II. Republik und seine Mutter Konzertpianistin. Saura wuchs mit einem älteren Bruder und zwei jüngeren Schwestern auf. Während des Bürgerkrieges lebte seine Familie in Madrid, erlebte Bombenangriffe und Hungersnot. Gemeinsam mit der Rückzugsroute der Republikaner zogen sie nach Valencia, dann nach Barcelona und mit Kriegsende wurde Saura für vier Jahre zur katholisch-konservativen Familie der Mutter nach Huesca geschickt, während seine Eltern nach Madrid zurückkehrten.¹⁶³

Nach seiner kurzen Karriere als Fotograf studierte er ab 1953 Regie am IIEC (*Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*). Nach Abschluss des Studiums unterrichtete er bis zum Jahr 1963 als Professor für Regieübungen unter anderen auch Víctor Erice.¹⁶⁴ Zu diesem Zeitpunkt wurde das Institut zur EOC (*Escuela Oficial de Cine*) umbenannt und sollte eine neue Generation von Regisseuren unter dem Namen NCE in die Filmindustrie einspeisen.

In seinen ersten Spielfilmen („Los golfos“ 1959, „Llanto por un bandido“ 1963, „Peppermint Frappé“ 1967, „Stress es tres, tres“ 1968, „La madriguera“ 1969) ist der Bürgerkrieg noch kein Thema. Die Ausnahme bildet der Film „La caza“ (1965), mit seinen möglichen Interpretationen, wie ich es bereits erwähnt habe. Direkte Evokationen des spanischen Bürgerkrieges finden wir 1970 im Film „El jardín de las delicias“. Ein vom Regime begünstigter Geschäftsmann verliert nach einem Autounfall das Gedächtnis. Seine Familie

¹⁶³ Vgl. Willem, Linda: Carlos Saura: Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2003, S. 7.

¹⁶⁴ Vgl. Brasó, Enrique: Carlos Saura – Introducción incompleta. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor 1974, S. 37 ff.

inszeniert Szenen seiner Vergangenheit, um seinem Gedächtnis auf die Sprünge zu helfen. Grotesk komisch und doch tragisch empfindet man den lautstark inszenierten Einmarsch der Republikaner - mit wehenden Fahnen, Gewehrschüssen und Kampfliedern. In „Ana y los lobos“ (1972) widmet sich Saura den gesellschaftlichen Tabus und Zwängen der spanischen Gesellschaft. Nicht direkt die kriegerische Auseinandersetzung, jedoch die durch den Konflikt legitimierten Machtstrukturen beschäftigen Saura in diesem Werk. Mit „La prima Angélica“ (1973) evoziert Saura erstmals den Bürgerkrieg direkt, aus der Perspektive eines elfjährigen Jungen, Sohn eines republikanischen Paares.

Der Bürgerkrieg ist ein immer wiederkehrendes Thema in Carlos Sauras Filmen, wie auch in einigen seiner Produktionen nach Francos Tod („Mama cumple cien años“ 1979, „¡Ay Carmela!“ 1990, „Pajarico“ 1997), die uns in dieser Arbeit allerdings nicht weiter beschäftigen sollen. Das Besondere an „La prima Angélica“, sowohl in Sauras Schaffen als auch innerhalb des *cine de oposición*, ist die Kinderperspektive, mit der wir als Zuschauer Ereignisse des Bürgerkrieges vermittelt bekommen.

11.1.1 Saura und der Bürgerkrieg

„Recuerdo muy bien mi infancia, y en algún sentido pienso que la guerra me ha debido marcar más de lo que yo creo [...] tengo recuerdos fundamentales visuales [...] un desfile miliciano con los puños en alto, y todo el mundo cerrando ventanas [...] canciones de guerra [...] los bombardeos [...] las luces apagadas, el hambre, los muertos [...] una bomba que cae en mi colegio, y una niña ensangrentada con cristales en la cara.“¹⁶⁵ (Carlos Saura)

Saura sieht sich selbst, wie viele andere Menschen auch, stark von seiner eigenen Kindheit geprägt, vor allem aber von seinen Erinnerungen an den Bürgerkrieg. Er empfindet die Vergangenheit als „stark“ und „gewichtig“ genug, um diesen „riesigen Steinbruch“ in zahlreichen Filmen zu verarbeiten. So verarbeitet er auch vieles aus seiner Kindheit, natürlich in veränderter Form, wie er selbst meint. Saura sieht den Bürgerkrieg als ein prägendes Element für seine gesamte „Lebensform“, das ihn bis in seine „täglichen Beziehungen“¹⁶⁶ hinein beeinflusst. Für Saura läuft seine Arbeit als Regisseur parallel zu seinem Leben, oder anders gesagt, seine Filme sind ein Spiegel seines „estado de ánimo“.¹⁶⁷ Er versteht sich als Autor, der Filme macht, und „als Autor schien es mir das Logischste und Natürlichste, daß ich

¹⁶⁵ Saura in Brasó 1974, S. 23.

¹⁶⁶ Vgl. Arnold 1981, S. 37 f.

¹⁶⁷ Saura in Chang Rodríguez, Raquel/Conget, José María (entr.): Carlos Saura. Entrevista [Vídeo]. New York: Instituto Cervantes y Cuny TV, 1996 b, Min. 6.

die Themen meiner Filme aus mir selber, aus meiner Vorstellung, aus meiner Welt holte“¹⁶⁸, aus einer inneren Notwendigkeit heraus, wie er meint:

*„Hay temas un poco recurrentes, que se repiten a pesar mío [...] por necesidad interior. Por ejemplo, la presencia de la guerra de España [...] mi infancia, o infancia en forma de recuerdos de la infancia [...]“*¹⁶⁹

11.1.1.1 Individuelle Erinnerung und kollektive Erfahrung

*„'La prima Angélica' is a film that is very representative of our generation – of those in their forties and fifties – it so happens that we have similar experiences. Any Spaniard of our group, from the middle class [...].“*¹⁷⁰

Saura macht die Erlebnisse seiner Kindheit verantwortlich für Konflikte der Gegenwart, nicht nur seines privaten *estado de ánimo*, sondern der Gegenwart des ganzen Landes, oder zumindest der Mittelschicht seiner Generation. Neben dem Bewusstsein der kollektiven Erfahrungen betont er aber auch die Subjektivität von individuellen Erinnerungen: „Things are not as we see them, but as we remember them“¹⁷¹ zitiert er einen Satz von Valle-Inclán, der ihn für seine Arbeit inspirierte. Sauras Erzählstruktur orientiert sich an der Dynamik des Traumes und der subjektiven Erinnerung. Die lebhaften Erinnerungen an den Bürgerkrieg sind die eines Erwachsenen, die er aber immer noch mit seinem kindlichen Blick reproduziert:

*„I remember being in Barcelona at the end of the war [...] when Franco's troops arrived, I was very confused because the 'good guys' became the 'bad guys', and the 'bad guys' became the 'good guys'. I did not understand at all what was happening nor why“*¹⁷²

Saura gibt uns mit diesen Worten ein wunderschönes Beispiel des verfremdenden Blickwinkels von Kindern. Der unpolitische Blick des ungefähr siebenjährigen Carlos auf den politischen Konflikt lässt die Situation in der kindlichen Logik absurd erscheinen, wodurch man als Erwachsener gezwungen wird, wirklich den Sinn eines Krieges zu hinterfragen.

¹⁶⁸ Saura in Arnold 1981, S. 29 ff.

¹⁶⁹ Saura in Gompfer, Renate: Carlos Saura und die "totale Realität": die Kraft der Erinnerung in seinem filmischen Werk (Diplomarbeit). Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang, 1994, S. 313.

¹⁷⁰ Saura in Brasó, Enrique: New Interview with Carlos Saura on La prima Angélica in Positif 162, Paris: 1974, S. 32 – 34. Reprinted by permission in Willem 2003, translation by Paula Willoquet-Maricondi, S. 18.

¹⁷¹ Saura in Brasó 1974 zit. nach Willem 2003, S. 17.

¹⁷² Saura in Brasó 1974 zit. nach Willem 2003, S. 21.

11.1.2 Autobiographische Elemente

„A mí las personas que dicen: „Qué maravilloso, qué felicidad, cuando era un niño“, no me interesan nada. [Lacht, Anm.] Yo no creo que la infancia sea un horror, tampoco. No es un horror. Pero yo creo que es una de las partes más tremendas de la vida del hombre, más terrible.“¹⁷³

In „Ana y los lobos“ (1972) dienen drei Mädchen in Nebenrollen dazu, das Bild einer bürgerlichen, spanischen „Ur-Familie“ zu vervollständigen. In „El jardín de las delicias“ (1970) werden zwischen dem männlichen Familienoberhaupt und seinen bereits erwachsenen Kindern Generationskonflikte zum Thema. „La prima Angélica“ (1974) und „Cría Cuervos...“ (1975) sind die ersten Filme Sauras, in denen Kinder handlungstragende Rollen übernehmen, ebenfalls eingebettet in bürgerliche Häuser, wie Saura sie aus seiner eigenen Kindheit kennt. Über die familiären Verhältnisse, in denen er aufwuchs, sagt er:

„[...] im Bürgertum, in der Mittelschicht, aus der ich stamme, sind wir sehr streng erzogen worden, in religiösen Gymnasien und vor allem in der Zeit des Franquismus. Der Franquismus war ein Sprung nach rückwärts, er suchte die Mannesehre, die Familie, das Reich vor Gott – alle diese großen, leeren und hohlen Worte [...] mit ihnen sind wir aufgewachsen. [...] Diese Starrheit der Strukturen [...]. Ich möchte niemals in die schreckliche Ära des Franquismus zurück.“¹⁷⁴

So die Reflexionen eines Erwachsenen über die Strukturen der bürgerlichen Mittelschicht im Franco-Regime. Über seine Vorstellung von Kindheit sagt er weiter:

„el niño no sabe lo que le está sucediendo. No tiene mecanismos y defensas suficientes, no entiende lo que pasa. Por otra parte vivimos en una sociedad que es represiva, [...] exige una norma de conducta y tiene unas leyes [...] problemas [er bezieht sich auf die Erziehungsregeln, Anm.], que el niño no entiende [...] entonces, toda la educación del niño es represiva, continuamente represiva. Porque la ley de la sociedad exige que un niño sea un animal doméstico [...] es terrible, es una castración continua.“¹⁷⁵

Aus dieser Aussage Sauras können wir seine Vorstellung von Kindheit herausfiltern. Er versteht Kindheit nicht als behütetes Paradies, sondern sieht Kinder als von den Erwachsenen abhängige, unterdrückte Wesen. Persönliche Erinnerungen dienen Saura nach seinen Aussagen als Ideenpool. Kann aber von seinen filmischen Darstellungen von Kindern direkt auf sein eigenes Leben, seine eigene Person geschlossen werden?

¹⁷³ Saura in Gompper 1994, S. 322 f.

¹⁷⁴ Saura in Arnold 1981, S. 40 f.

¹⁷⁵ Saura in Gompper 1994, S. 322 f.

11.1.2.1 Die bürgerliche Familie

„Yo pienso que una familia española – como una francesa, como una inglesa – representa bastante fielmente el país en el que viven.“¹⁷⁶

Saura sieht seine Kindheit in einer bürgerlichen Familie als repräsentativ für die spanische Gesellschaft. Er verarbeitet in seinen Filmen autobiographische Elemente aus seiner Kindheit, wie wissenschaftliche Arbeiten über Sauras Werk bereits gezeigt haben. Die Trennung von den Eltern am Ende des Krieges (siehe auch Kapitel 19.2.3.2) und die Obhut der franconahen Familie, wie Saura es selbst erlebte, wird uns in „La prima Angélica“ wieder begegnen. Eine dominante Tante, wie sie Sauras Tante Conchita war, begegnet uns in der Figur von Angélicas Mutter. Auch Sauras Erinnerungen an die Klavier spielende Mutter, bindet Saura in „La prima Angélica“ ein und lässt Tante Pilar einige Szenen am Klavier begleiten.¹⁷⁷

Zur Figurengestaltung meint Saura, dass die Charaktere in seinen Filmen auf irgendeine Art und Weise „Doubles“ seiner selbst seien, denn die Figuren entstammen seiner Kreation: „son personajes que tu has escrito“.¹⁷⁸ Doch auf die Frage, ob die Figur des elfjährigen Jungen in „La prima Angélica“, der den Bürgerkrieg im Haus seiner Tante erlebt, dem kleinen Carlos Saura nachempfunden sei, antwortet Saura:

„Ningún personaje de mis películas es autobiográfico ... No te negaré una cierta proximidad con mi personalidad, pero de ahí a ser autobiográfico va una gran diferencia“.¹⁷⁹

11.1.3 Saura und die Zensur

„On various occasions I have been on the verge of leaving the country“¹⁸⁰,

erzählt Saura in einem Interview auf die Frage, ob er die Zensur als Hindernis wahrnahm. Schon bei seinem ersten Film „Los golfos“ (1959) stieß an die Grenzen, welche die franquistische Zensur den Filmemachern gesetzt hatte. „They demolished it, cut it, stomped on it. Then they gave it a poor classification so that it didn't qualify for a subsidy“¹⁸¹. Und das alles wegen einer zu realistischen Darstellung einer Gruppe Jugendlicher. Auch seine weiteren Filme führten zu Diskussionen mit den zuständigen Zensurministern, erinnern wir uns an die

¹⁷⁶ Saura in Castro, Antonio: Entrevista con Carlos. In Dirigido por núm. 69, Barcelona: 1979, S. 49.

¹⁷⁷ Vgl. Gompper 1994, S. 115 f.

¹⁷⁸ Saura in Chang Rodríguez/Conget 1996 b, Min. 20.

¹⁷⁹ Saura in Rentero, Juan Carlos: Entrevista con Carlos Saura. In Dirigido por núm. 31, Barcelona: 1976, S. 17.

¹⁸⁰ Saura in Besas 1985, S. 117.

¹⁸¹ Saura in Besas 1985, S. 118.

Eliminierung von republikanischer Flagge, Liedern und nackter Brust in „El jardín de las delicias“. In einigen Dialogen aus „Stress es tres, tres“ (1968) wurden die Erwähnungen der katholischen Kirche gestrichen und in „La madriguera“ (1969) erotische Standbilder eliminiert.¹⁸² Saura beschreibt die Zensur als:

*„eine Wand, es gab kein Durchkommen [...] die Zensur war tatsächlich sehr streng, launenhaft und dumm. [...] Angesichts dieser Schwierigkeiten kamen einige von uns auf die Möglichkeit, die Dinge indirekt vorzutragen. Da man es nicht geradeaus ansprechen konnte, mußte man das Problem umkreisen. Anfangs war uns das sehr lästig. [...] In meinem Fall hat sich das wohl zu einer persönliche Ausdrucksform entwickelt“.*¹⁸³

Abseits der Notwendigkeit, kritische Themen zu verschlüsseln (denn wenn sie „direkt erzählt wurden, trat die Zensur in Aktion, die es uns verbot“), empfand Saura es als „wunderbar, auf mehreren Ebenen in einer intellektuell komplexen Welt zu arbeiten. [...] Geschichten von einer größeren Komplexität zu erzählen“.¹⁸⁴

Oft wurde ihm unterstellt, seine Filme zu sehr in Symbolik und Metaphern, in eine hermetische Filmsprache zu verpacken, die dem Zuschauer eine Entschlüsselung unmöglich mache. Im Zusammenhang der kryptischen Filmsprache Sauras wird oft zwischen spanischem und ausländischem Publikum unterschieden, aus dem Grund, dass das spanische Publikum durch die jahrelange Zensur und Tradition des metaphorischen Kinos gelernt habe, zwischen den Zeilen zu lesen.¹⁸⁵ In „El jardín de las delicias“ (1970) beispielsweise könnte der paralyisierte Patriarch Assoziationen mit dem erkrankten und politisch bewegungslosen *Caudillo* hervorrufen. Den Widerwillen des Geschäftsmannes, Kooperationen mit neuen Partnerfirmen zuzulassen, könnte man mit der Politik des konservativen Blocks in der Regierungsriege in Verbindung bringen, die den Wandel zur Demokratie verhinderte. Ein fanatischer Asket, ein selbstverliebter Uniformensammler und ein Frauenheld in „Ana y los lobos“ (1972) könnten die repressiven Elemente der spanischen Gesellschaft symbolisieren: Kirche, Militär, sexuelle Repression.¹⁸⁶

Neben der metaphorischen und komplexen Erzählstruktur bedient sich Saura einer realistischen Filmsprache, ohne aber auf einen puren Dokumentarstil zurückzugreifen. Er sieht die Wirklichkeit, „la realidad compleja“, reflektiert das alltägliche Leben der Menschen, das auch „los recuerdos, los deseos, los sueños“ der Spanier beinhaltet.¹⁸⁷

¹⁸² Vgl. Heredero/Monterde 2003, S. 72.

¹⁸³ Saura in Arnold, S. 38 f.

¹⁸⁴ Saura in Arnold 1981, S. 39.

¹⁸⁵ Vgl. Arnold 1981, S. 18.

¹⁸⁶ Vgl. Besas 1985, S. 124 f.

¹⁸⁷ Saura in Castro 1979, S. 50.

11.2 Formale Filmanalyse

11.2.1 Handlungsanalyse

11.2.1.1 Inhalt

Luis möchte die Überreste seiner vor zwanzig Jahren verstorbenen Mutter in ihr Heimatdorf bringen. Dreißig Jahre nach dem Sommer 1936, den er im Haus seiner Großmutter, Tanten und Cousine verbracht hat, fährt er zurück in das Dorf Segovia. Luis erinnert sich plötzlich an Ereignisse aus seiner Kindheit: seine Eltern ließen Luis für einen Monat bei seiner Tante. Durch den Krieg blieb es aber nicht nur bei einem Monat und Luis musste um das Wohlergehen der Eltern bangen, die wegen ihrer republikanischen Orientierung, im Gegensatz zur restlichen Familie, in Madrid verweilten.

Verunsichert durch die plötzliche Wiederkehr intensiver Erlebnisse in sein Bewusstsein, will Luis nach der Beerdigung seiner Mutter wieder abreisen. Doch er entschließt sich, etwas mehr Zeit mit seiner geliebten Tante und seiner mittlerweile verheirateten Kinderliebe Angélica zu verbringen. Mit ihrem Mann Anselmo hat diese eine neunjährige Tochter, die Luis durch die verblüffende Ähnlichkeit unentwegt an die Jugendjahre seiner Cousine Angélica erinnert. Angélica offenbart Luis ihre Frustration über die lieblose Ehe. Anselmo versucht Luis in Geschäfte mit Immobilienspekulationen hineinzuziehen und seine Tochter Angélica genießt die Anwesenheit Luis', mit dem sie ihr Interesse für Literatur teilt. Tante Pilar verwöhnt Luis wie damals, über die Spaltung der Familie wird aber nicht gesprochen. Als in Luis erschreckende und schmerzhaft Erinnerungen hochkommen und Angélica ihn immer weiter in ihre Frustration hineinzieht, reist er schließlich ab.

11.2.1.2 Erzählstruktur

Im Film gibt es zwei Handlungsebenen. Eine Handlung findet in der Gegenwart statt, in der Zeit des Besuchs Luis' bei der Tante, der Übergabe der sterblichen Überreste seiner Mutter. Die zweite Ebene verläuft in der Vergangenheit und zeigt Luis' Erinnerungen an seinen Aufenthalt im gleichen Haus vor dreißig Jahren.

Die Sprünge in die Vergangenheit werden durch Luis' Assoziationen ausgelöst. In der Gegenwartsebene werden Ereignisse aus seiner Kindheit in sein Bewusstsein gerufen. Auf der Ebene der Erinnerung holen ihn Assoziationen wiederum in die Gegenwart zurück. Die Autofahrt zu seiner Tante erinnert Luis an eine Pause, die er mit seinen Eltern dreißig Jahre zuvor an eben dieser Stelle gemacht hat. Mit dem Wiedersehen eines ehemaligen

Klassenkameraden, mittlerweile Priester, einem Besuch seiner alten Schule, des Kinosaaes und der Kirche assoziiert Luis Erinnerungen an kirchliche Zeremonien, autoritäre Unterrichtsmethoden und Züchtigungen durch Pfarrer. Es folgen Erinnerungen an einen Brief seiner fernen Eltern, einen scheuen Blick auf die nackte Cousine und den Aufruhr des 18. Juli 1936, den Ausbruch des Bürgerkrieges. Alte Fotos erinnern Luis an den traurigen Abschied von seiner Mutter, als sie den kleinen Luis während des Nachmittagskaffees bei Großmutter, Tanten und Cousine zurücklässt.

Das unveränderte Zimmer im Haus der Tante (Abb. 14 a und 14 b), in dem er vor dreißig Jahren geschlafen hat, erinnert Luis an seine Tante Pilar, der er als Junge beim morgendlichen Waschen zusah. Sogar an einen Alptraum seiner Kindheit über das Nonnendasein seiner dritten Tante



Abb. 14a: Luis und Tante Pilar in der Gegenwart (*La prima Angélica*: Min. 46)



Abb. 14b: Luis und Tante Pilar in der Vergangenheit (*La prima Angélica*: Min. 56)

erinnert er sich durch ein Gemälde, welches in seinem Zimmer hängt.

Angenehme Erinnerungen verbindet er nur mit seiner Cousine Angélica. In der Küche erinnert sich Luis an seine Cousine, als sie nasenblutend über dem Waschbecken stand, an Angelicas ersten BH, die in Stein eingeritzte Liebeserklärung und die mit dem Fahrrad versuchte Flucht der beiden Kinder nach Madrid, die von Soldaten unterbrochen wurde.

11.2.1.3 Erzählte Zeit – Spielort

Die erste Szene des Films zeigt einen verwüsteten Speisesaal einer Schule. Einige Kinder flüchten, andere liegen reglos am Boden. Noch kann man als Zuschauer nicht einordnen, ob ein Erdbeben, ein Bombenangriff oder eine Explosion die Schule zerstört hat. In einer der Szenen auf der Ebene der Vergangenheit bekommt Luis einen Brief von seinen Eltern, dessen Datum das Geschehen zeitlich einordnet: 5. Juli 1936. Gewehrschüsse auf Tonebene und ein harter Schnitt versetzen den Zuschauer unmittelbar danach auf den 18. Juli 1936, den Tag des Militärputsches des „movimiento salvador“, wie es aus dem Radio tönt und Luis' Onkel Miguel kommentiert: „¡Son los nuestros!“¹⁸⁸. Am Ende des Films wird die Szene in der zerstörten Schule wiederholt. Nun ist klar, dass es sich um einen Bombenanschlag während

¹⁸⁸ Saura, Carlos: *La Prima Angélica*. Sp. 1974, Min. 23.

des Bürgerkrieges gehandelt haben muss.

Später ritzen Angélica und Luis, auf der Vergangenheitsebene, ihre Namen in einen Stein mit dem Datum 1938. Man weiß also, dass Luis statt eines Monats bereits zwei Jahre von seinen Eltern getrennt ist. Durch die örtliche Trennung zwischen den im republikanischen Madrid verweilenden Eltern und den Tanten im Dorf Segovia wird die ideologische Teilung in der Familie verdeutlicht.

11.2.2 Figurenanalyse

Die Charakterisierung und Darstellung der Figuren ist besonders raffiniert und außergewöhnlich. Jeder Schauspieler hat eine Doppelrolle. Der erwachsene Luis der Gegenwart verkörpert den Luis der Vergangenheit. Es wird kein Kind eingesetzt, um den jungen Luis zu spielen. Durch die außergewöhnliche schauspielerische Leistung von Jose Luis Lopez Vazquez, verwandelt dieser seinen Blick und seine Körperhaltung in die eines kleinen Jungen. Durch die Erzählstruktur, die Vergangenheit als Rückblicke des Erwachsenen Luis darzustellen, wirkt die Doppelrolle nicht nur gerechtfertigt, sondern sehr natürlich.

Auch alle anderen Schauspieler haben Doppelrollen (Abb. 15 und 16). Luis' geliebte Cousine Angélica der Vergangenheit verkörpert die Tochter Angélicas der Gegenwart. Angélicas Mutter der Vergangenheit ist die erwachsene Cousine Angélica. Onkel Miguel der Vergangenheit spielt Anselmo der Gegenwart. Luis alter Schulfreund gibt in der Gegenwart einen Pfarrer.

Durch die Doppelrollen wird man als Zuschauer zur Aufmerksamkeit gezwungen. Die Zeitebenen werden durch adäquate Ausstattung markiert, Angélica trägt zum Beispiel in der Vergangenheit meist das selbe blaue Kleid, mit dem sie Luis offensichtlich in Erinnerung geblieben ist. Die Doppelrollen initiieren



Abb. 15: Familie in der Gegenwart von l. nach r.: Angélica, Tochter Angélica, Anselmo, Luis' Schulfreund, Tante Pilar, Luis (La prima Angélica: Min. 31)



Abb. 16: Familie in der Vergangenheit von l. nach r.: Angélica, Angélicas Mutter, Großmutter, Tante Pilar, Onkel Miguel mit Gipsarm (La prima Angélica: Min. 72)

einen Reflexionsprozess im Zuschauer, über die Vergangenheit Spaniens und die gesellschaftliche Situation der siebziger Jahre: Wenn alle Figuren der Vergangenheit dreißig Jahre später noch immer gleich sind, hat sich dann in Spanien seit dem Bürgerkrieg gar nichts verändert? Ist Spanien eingefroren in der Isolation und der Führung des Regimes?

11.2.2.1 Tonebene

Die Musik erwähne ich an dieser Stelle, weil sie einerseits eine wichtige Rolle auf der Erzählebene spielt, andererseits zur Charakterisierung der Figuren eingesetzt wird. Insgesamt kommen nur fünf Themen im Film vor, die sich wiederholen. Ein Kinderchor singt „El señor es mi pastor“ und scheint repräsentativ für den kleinen Luis und alle Kinder seiner Generation zu sein, die von der katholischen Erziehung geprägt wurden. Der moderne Popsong, mit dem bezeichnendem Titel „Change it all“ (von J. Fishman y A Baldan Bembo, interpretiert von The friends band), unterstreicht den erfrischenden Charakter von Tochter Angélica. Der Song ertönt diegetisch in ihrem Zimmer und wird von ihr im Autoradio aufgedreht. Das Klavierstück „Dolor“ (Preludio Vasco de P. Jose Antonio de S.S.) ertönt aus dem Off, wenn der erwachsene Luis in Gedanken an seine Kindheit schwelgt oder die Erzählebene auf die Vergangenheit wechselt. Das Lied erinnert Luis offensichtlich an seine Kindheit, weil Tante Pilar früher im Wohnzimmer Klavier spielte. Das Liebeslied „Rocio“, gesungen von der bekennenden Falangistin Imperio Argentina, ertönt beim Abschied von seinen Eltern, der Kussszene mit Angélica und der letzten Szene, in der Luis vom Onkel wegen seines Fluchtversuches verprügelt wird. Eine Stimmung aus Nostalgie und Traurigkeit färben mit Hilfe der wehmütigen Stimme Luis' Erinnerungen mit den Zeilen: „Como te quiero, mi vida“.

Markant sind auch die lauten Gewehrschüsse in der Hinrichtungsszene sowie Flugzeuggeräusche und Schüsse in der Kriegsszene und dem Bombenangriff, die den Zuschauer erschrecken, aus dem sonst sehr ruhigen und langsamen Film wachrütteln. Der starke Kontrast verstärkt den Schrecken der Szenen.

Ein letztes diegetisches Geräusch verdient eine Erwähnung: das Surren des Filmprojektors im Schulkino. Die Lautstärke des Geräusches wird soweit angehoben, dass es auf den kleinen Luis bedrohlich wirkt und seine Angst vor dem Film „Los ojos de Londres“ noch verstärkt. Musik und Geräusche haben auf unbewusster Ebene eine sehr starke Wirkung auf den Zuschauer. Saura setzt Geräusch und Musik so ein, dass man als Zuschauer spürt, welche Gefühle Luis mit Ereignissen und Personen assoziiert.

11.2.2.2 Charakterisierung von Luis

Luis ist ein ruhiger, schüchterner und lieber Junge. Er gehorcht Tanten und Onkel aufs Wort, schweigt in der Schulbank und beim ernstesten Gespräch mit seinem Lehrer Vater Valentin. Oft übertragen die geduckte Haltung gegenüber Autoritätspersonen und seine weit aufgerissenen Augen einen beinahe latenten Angstzustand. Luis lächelt eigentlich nie, nur in liebevollen Szenen mit Angélica. Neugierig, spontan und frei ist Luis nur in Gegenwart seiner Cousine, wenn die beiden alleine spielen, draußen, befreit von der häuslichen Enge.

Ein wenig kann ihn Angélica mit ihrem offenen, lebhaften, teils frechen Charakter (Abb. 17) anstecken. Er fragt Angélica sogar unverblümt, ob sie ihm noch einmal ihren BH zeigt. Seine charmant – direkte Aufforderung bringt den Zuschauer zum Schmunzeln: „¡Enseñámelo otra vez!“¹⁸⁹



Abb. 17: Angélica im Erstkommunikationskleid wirft ihrem Cousin Luis einen frechen Blick zu (La prima Angélica: Min. 17)

Von anderen Figuren wird er ganz im Gegenzug zu seinem gutmütigen Charakter als „Sünder“ behandelt. Der Pfarrer in der Schule gibt ihm eine Ohrfeige, weil er ein Heft über die Anatomie der Frau in seinem Zimmer gefunden hat. Onkel Miguel schlägt ihn nach dem Versuch zu seinen Eltern nach Madrid zu fliehen und sogar noch als Erwachsener wird Luis von Anselmo als „oveja negra de la familia“¹⁹⁰ bezeichnet.

Der erwachsene Luis tritt um einiges selbstbewusster auf, ist aber überaus sensibel, ruhig und genügsam. Dennoch gesteht der erwachsene Luis in einem Gespräch mit der erwachsenen Angélica, dass er sich sehr einsam fühle. Luis kann besser auf die Gefühle von Angélica eingehen als Anselmo und sogar Tochter Anégllica fühlt sich von Luis besser verstanden als von ihren Eltern. Luis zeigt auch keinerlei Wut gegenüber der Ausgrenzung seiner Familie, fragt nur einmal die Tante, allerdings ohne jeglichen Vorwurf: „mi padre nunca subió a esta casa, verdad?“¹⁹¹.

11.2.2.3 Mimik und Körpersprache

Wechselt die Ebene von Gegenwart auf Vergangenheit, verändert Vazques seinen gesamten Ausdruck. Er verwandelt seine Mimik und Körpersprache in die eines kleinen Jungen.

¹⁸⁹ La prima Angélica, Min. 70.

¹⁹⁰ La prima Angélica, Min. 28.

¹⁹¹ La prima Angélica, Min. 37.

Seine Stirnfalten, hochgezogenen Augenbrauen und hängenden Mundwinkeln geben dem Gesicht einen unsicheren, eingeschüchterten und sanftmütigen Ausdruck (Abb. 18a und 18b), während der erwachsene Luis die Augenbrauen in nachdenklichen Momenten zusammenzieht und seine Sanftmütigkeit durch einen selbstbewussten, freundlichen Ausdruck ersetzt (Abb. 19a und 19b). Der erwachsene Luis ist viel unbeschwerter als die Kinderfigur, die von Ängsten geplagt ist. Die Spanne zwischen Unsicherheit und sanftmütigem Vertrauen der Familie gegenüber können wir an Luis Körpersprache in der Szene am Tage des Militärputsches beobachten:

Luis ist zu Beginn der Szene in eine Ecke gekauert. Seinem Körper scheint die ganze Energie entwichen zu sein (Abb. 20). Sein Oberkörper sinkt ein wenig in sich zusammen, was den Körper kleiner erscheinen lässt. Luis erstarrt, als ob er vor lauter Angst nicht mehr atmen würde. Als sich die gesamte Familie über die Machtübernahme der nationalen Rebellen freut, mit Klaviermarsch, Cognac und Umarmungen feiert, macht Luis einen Schritt aus der Ecke heraus, mit einem verhaltenen, aber freudigen Lächeln (Abb. 18a). Er möchte dazugehören und sich mitfreuen, obwohl er nicht versteht, was überhaupt passiert. Als Luis' Onkel sich an ihn wendet, mit den Worten: „Ahora van a saber tus padres lo que es bueno“¹⁹², verschwindet Luis' Lächeln schlagartig, er ist den Tränen nah (Abb. 18b).

Luis Augen vermitteln je nach Situation Neugierde, Sanftmütigkeit oder Angst. Letzteres ist ein ständig wiederkehrender Gefühlszustand und daher charakteristisch für die Kindheitserinnerungen Luis', den Vazques mit hochgezogenen Augenbrauen, hängenden Schultern und hinuntergezogenen Mundwinkeln verkörpert. Als etwa der kleine Luis die Abfahrt seiner Eltern aus dem Fenster beobachtet, kullert ihm eine Träne über die Wange. Mit



Abb. 18a: Luis als Junge fröhlichen (La prima Angélica: Min. 23)



Abb. 18b: Luis als Junge traurigen (La prima Angélica: Min. 26)



Abb. 19a: Luis als Erwachsener nachdenklich (La prima Angélica: Min. 71)



Abb. 19b: Luis als Erwachsener fröhlich (La prima Angélica: Min. 72)



Abb. 20: Onkel Miguel und Luis am Tag des Militärputsches (La prima Angélica: Min. 23)

¹⁹² La prima Angélica, Min. 26.

hängendem Kopf und hängenden Armen (wie in Handkes Gedicht) lässt er sich an Tante Pilars Brust trösten. Nur die traurigen Augen blicken über ihre Schultern, den restlichen Körper umschließt die Tante mit ihren tröstenden Armen.

In einer anderen Szene schauen nur Luis Augen schüchtern unter der Bettdecke hervor (Abb. 21), als er Tante Pilar beim Waschen zusieht. Weit aufgerissen sind seine Augen, als er verstohlen aber neugierig der nackten Angélica bei der Anprobe ihres Erstkommunikionskleides zusieht.



Abb 21: Luis beobachtet Tante Pilar beim Waschen (*La prima Angélica*: Min. 44)

11.2.2.4 Figurenkonstellation

Zuerst wende ich mich der Figurenkonstellation in der Vergangenheit zu. Zu seinen Eltern scheint Luis ein sehr liebevolles Verhältnis zu haben, vor der Großmutter hingegen ein wenig Angst. “No quiero ir con la abuela, quiero quedarme con vosotros”¹⁹³, sagt der kleine Luis auf der Fahrt nach Segovia. Die Mutter gestaltet den Abschied von ihm kurz, um ihm keine Schmerzen zuzufügen, dies könnte aber auch mit dem Verhältnis zum Rest der Familie zu tun haben. Ihr Mann wartet vor dem Haus „de las brujas“, wie er die Großmutter und Tanten davor bezeichnet hat, und die Großmutter verabschiedet sich mit einem kühlen „¡Vete, vete!“¹⁹⁴.

Mit Angélica spielt Luis Verstecken, schreibt ihr Gedichte, kreiert eine ganz private, liebevolle Welt, wie etwas in einer Szene, in der Angélicas Nase blutet und Luis sie zärtlich versorgt (Abb. 22). In einer Szene beim Teetrinken ist es Angélica, die Luis drängt nach draußen zu kommen, um der beengenden Häuslichkeit zu entfliehen. Tante Pilar, mit der Luis ein Zimmer teilt, tröstet Luis, beruhigt ihn nach einem Albtraum, verteidigt ihn vor dem autoritären Onkel und weckt in ihm auch erste Neugierde am weiblichen Körper. Onkel Miguel behandelt Luis ignorant, heißt das innige Verhältnis zu seiner Tochter nicht gut und wird, wie schon beschrieben, sogar handgreiflich, wenn es darum geht, sich der Erziehung des Jungen zu widmen. Auch die Lehrer in Luis katholischer Schule nutzen ihre autoritäre Position und das Vertrauen der Kinder schamlos aus.



Abb. 22: Luis versorgt Angélica, deren Nase blutet (*La prima Angélica*: Min. 58)

¹⁹³ *La prima Angélica*, Min. 04.

¹⁹⁴ *La prima Angélica*, Min. 35.

In der Gegenwartsebene ist die Beziehung zwischen Luis und Angélica durch nostalgische Erinnerungen an die schönen gemeinsamen Erlebnisse geprägt. Ein Kuss auf dem Dach und eine liebevolle Verabschiedung zeigen jedoch, dass sich die Zeit nicht mehr zurückdrehen lässt und ihre Liebe der Vergangenheit angehört. Die Anwesenheit der Tochter Angélicas genießt Luis offensichtlich. Er zeigt sich fasziniert von ihrer Unbeschwertheit, Spontanität und ihrem Selbstbewusstsein, auch vor ihren Eltern ihre eigene Meinung zu vertreten und frei über Vergangenheit oder Liebesbeziehungen zu sprechen - Eigenschaften, die ihre Mutter Angélica in ihrer frustrierten, traurigen und ohnmächtigen Persönlichkeit bis auf wenige Momente nicht mehr zeigt.

Von Anselmo fühlt sich Luis ein wenig gestört. Kein Wunder, teilen die beiden Männer keinerlei Interessen oder Weltanschauungen. Anselmo verkörpert das genaue Gegenteil von Luis, ist ein aufdringlicher, unsensibler, ungebildeter, machistischer Opportunist. Daher assoziiert ihn Luis immer mit seinem falangistischen Onkel Miguel. Da Luis Anselmo aber nie seine Meinung, seine Sicht auf die Welt und die Vergangenheit aufdrängt, scheint Luis in seiner Ruhe und Toleranz Anselmo überlegen zu sein. Beim Abschied bedient sich Luis taktvoll einer Ausrede, um einen baldigen Besuch Anselmos in Barcelona zu verhindern.

11.2.2.5 Figuren als Typen der spanischen Gesellschaft

Saura schafft es, seine Figuren mit vielen Details auszustatten, durch die man in den Charakteren Archetypen der spanischen Gesellschaft erkennen kann. Der kleine Luis schenkt Angélica ein Gedicht von Machado, Inbegriff des kulturellen Reichtums der II. Spanischen Republik. Dieses Detail veranschaulicht die Erziehung, die Luis von seinen Eltern genossen hat. Die Eltern werden als Republikaner charakterisiert, obwohl sie nur in zwei kurzen Szenen auftreten und deren ideologische Ausrichtung nie direkt ausgesprochen wird.

Angélicas Vater versucht angesichts der unangenehmen Verwandtschaft zumindest die Erziehung des kleinen Luis noch zu retten, wenn nötig auch mit Schlägen. Im blauen Hemd der Falange und mit eingegipstem, im Faschistengruß fixierten Arm übernimmt er den Part des überzeugten Unterstützers der nationalen Rebellen. Als einziger Mann im Haus gibt er den Ton an, trifft Entscheidungen. Die Damen haben wenig Mitspracherecht, außer der Großmutter, die Miguels strenge Linie und „harte Hand“ im Umgang mit den Kindern unterstützt. Die Rosenkranz betende, strenge und kühle Großmutter verkörpert die konservativen Ideale des Regimes.

Die Frauen der Familien scheinen alle Hausfrauen zu sein. Sie nähen, spielen Klavier,

kümmern sich um die Kinder und ums Kochen. Eine typische, spanisch-patriarchale Familienstruktur und die Aufteilung in die beiden Kriegsbanden präsentiert uns Saura mit der Charakterisierung und Konstellation der Figuren, gefiltert durch Luis' Empfinden.

Die Pfarrer in Luis' Schule repräsentieren die Vorgangsweisen des „unbewaffneten“, ideologisch-emotionalen Teil des Krieges durch Propaganda und Unterdrückung. Die Lehrer sperren Kinder zur Strafe in Kämmerchen, beim Essen lesen zwei Kinder Gebete laut vor und erzählen Horrorgeschichten über „la furia roja“, wie die republikanische Seite im Krieg bezeichnet wurde. Pfarrer dringen bis in die Intimsphäre der Familie ein, um sich der Erziehung ihrer Kinder zu bemächtigen. Als Pfarrer Florentino dem kleinen Luis ein Geständnis über einen vermeintlichen Kuss mit Angélica entlocken möchte, meint der Pfarrer:

*„Soy un amigo de tu familia, una familia muy linda, ejemplar. Por eso no quiero que veas en mí al sacerdote, sino un amigo, de acuerdo, de amigo a amigo“.*¹⁹⁵

Die Gegenwartsebene nutzt Saura, um die spanische Gesellschaft der siebziger Jahre darzustellen. Angélica und Luis sind einsame Charaktere, die keinen Platz in der Gesellschaft finden, der ihre Bedürfnisse befriedigen könnte. Angélicas Mann Anselmo würde die Vergangenheit und den Bürgerkrieg am liebsten ignorieren, um sich ungestört neuen Geschäften widmen zu können: lukrativen Grundstücksspekulationen, zu denen nur regimenahen Spanier Zugang hatten. Den Namen Machado hat er noch nie gehört, woraufhin seine Tochter ihn herablassend aufklärt. War ihre Mutter als Kind nicht fähig, den kleinen Luis vor den Schlägen ihres Vaters zu schützen, verteidigt Tochter Angélica der Gegenwart sehr wohl ihren Onkel Luis, wenn ihr Vater Anselmo zu aufdringlich wird. Von ihrer Mutter lässt sie sich keine Zöpfe mehr flechten, den Eingriff auf ihren Körper empfindet sie als „pesada“.¹⁹⁶ Ist Tochter Angélica ein Symbol für eine aufgeschlossene, selbstbewusste und rebellische Zukunft Spaniens?

Während Mutter Angélica - Tochter von Falangisten, Nichte von Republikanern - in die selben Strukturen ihrer Tanten hineingewachsen ist, scheint Saura mit der Figur der Tochter Angélica - Enkelin von Falangisten, Tochter von regimenahen Opportunisten – tatsächlich Hoffnung auf eine aufgeschlossene Zukunft zu vermitteln. Saura bedient sich bei der Elterngeneration einer eher pessimistischen Metapher, bei der nächsten Generation zeigt er sich jedoch mit Optimismus.

¹⁹⁵ La prima Angélica, Min. 67.

¹⁹⁶ La prima Angélica, Min. 64.

11.2.3 Der Kinderblick: Gestaltungsmittel des Erzählens

11.2.3.1 Kameraeinstellung – Achsenverhältnis – Erzählperspektive

Luis ist in allen Szenen des Films vertreten, entweder als Erwachsener in der Gegenwartsebene, oder als Kind in der Vergangenheit. Mal ist er zurückhaltend oder stumm innerhalb der Familie, mal aktiv zusammen mit Angélica. Einige Male ist er nicht direkt im Bild, liefert aber durch eine subjektive Kamera den *point of view* für das Geschehen. Luis ist Wahrnehmungszentrum und Handlungsträger.

Das Achsenverhältnis zwischen Zuschauer und Handlungsachse wechselt. In manchen Szenen sind Handlungsachse und Wahrnehmungsachse des Zuschauers parallel. Die Wahrnehmung des Zuschauers passiert aus Luis' Position, vorallem in Szenen, die ihn ängstigen. So etwa in Dialogszenen zwischen Luis und Onkel Miguel in der Militärputsch-Szene. Onkel Miguel wird in Groß- oder Nahaufnahmen gezeigt, mit arrogant und überlegen anmutender Körperhaltung. Als Zuschauer findet man sich als Gegenüber des Onkels wieder, in Luis Position.

Ebenso wird die Nonne aus Luis' Albtraum frontal mit leichter Aufsicht gefilmt, als ob man als Zuschauer bei Luis im Bett liegen würde (Abb. 23). Sein Blick wird durch die Kamera mit relativ langen Detailaufnahmen imitiert: die blutenden Stigmata an der Hand, das bleiche Gesicht mit einem großen Vorhängeschloss in den Lippen und der grüne Wurm im Herzen. Für Luis beängstigende Objekte, kann man als Zuschauer den grünen Wurm als Zeichen der Verwesung der veralteten kirchlichen Traditionen und das Vorhängeschloss als Symbol für die moralischen Tabuthemen, die die katholische Kirche den Spaniern auferlegte, verstehen.

Den Kinofilm „Los ojos de Londres“ sehen wir als Zuschauer ebenso von Luis' Platz aus der Mitte des Saales, begleitet von dem bedrohlichen Surren des Projektors. Die angsteinflößenden Augen werden durch Zoom näher herangeholt und sehen dem Zuschauer bzw. Luis direkt in die Augen (Abb. 24). Zusätzlich erfährt man bereits in einer Szene davor, dass Luis beim Anblick des Films als Kind vor



Abb. 23: Luis' Alptraum über die monja mortificada (La prima Angélica: Min. 56)

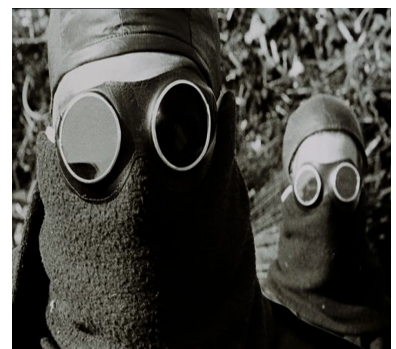


Abb. 24: Luis' Blickwinkel auf die Kinoleinwand mit einem Filmausschnitt aus „Los ojos de Londres“ (La prima Angélica: Min. 55)

lauter Angst beinahe gestorben wäre: „Nos muríamos de miedo, verdad“¹⁹⁷, beschreibt ein Schulkollege noch als Erwachsener das Erlebnis im Kino.

In der Szene des Bombenangriffs wird eine Handkamera eingesetzt, die unruhig durch den zerstörten Saal schwenkt und am Schluss das blutige Gesicht eines toten Jungen anzoomt, dem ein Stück Glas in der Stirn steckt (genau wie in Sauras Erinnerungen!). Ebenso wird eine subjektive Kamera in der Szene des Militärputsches eingesetzt. Luis ist so verängstigt, dass er wie gelähmt hinter der Tür stehen bleibt. Als die Tante die Tür öffnet, bleibt Luis hinter den Spitzengardinen versteckt stehen und beobachtet das Geschehen durch die Vorhänge, die Kamera filmt durch den weißen Stoff hindurch. Oft werden auch Detailaufnahmen von Gemälden gezeigt, um Luis Blick darauf zu imitieren. Die Darstellungen des gekreuzigten Jesus scheinen einen besonderen Eindruck auf ihn zu machen.

Auffällig ist, dass das neunzig Grad Achsenverhältnis, in dem sich der Zuschauer als externer Beobachter fühlt, oft in Szenen aufgegeben wird, in denen Luis' Angst dargestellt wird. In nur einer Szene wird Luis' kindlich neugieriger Blick mit einer subjektiven Kamera nachgeahmt. Luis liest den Brief seiner Eltern, während Angélica ihr neues Kleid im Nebenraum anprobiert. Die Kamera filmt zuerst die Schrift im Brief, aus Sicht des lesenden Luis, und schwenkt dann auf die entblößte Angélica, verweilt dort einen Moment und zeigt daraufhin Luis' Gesicht, welches von einem traurigen Ausdruck zu einem überrascht-erfreuten wechselt.

Wie im Theorieteil beschrieben, können sich in Momenten, in denen ein Kind auf ein Objekt blickt, „image spaces“ öffnen, wie es in genannten Szenen passiert, in denen man sich als erwachsener Zuschauer plötzlich in der Position, Gefühls- und Gedankenwelt eines Kindes befindet. Durch einen Gegenschuss auf den Gesichtsausdruck der Kinder kann man den Gefühlszustand einfangen. Nun ist Jose Luis Lopez Vazquez ein erwachsener Schauspieler und kein Kind, verfügt nicht mehr über die rein auf das „Es“ bezogene Spontanität. Dennoch gelingt es ihm durch die großartige schauspielerische Leistung dem Zuschauer die Gedanken und Gefühle eines Kindes zu vermitteln unterstützt durch die Kameraeinstellungen, die immer Vazques' Reaktionen in Nahaufnahme zeigen.

11.2.3.2 Nahaufnahme von Luis' Gesicht

Eine charakteristische Szene hierfür ist die Klosterszene, einer Dialogszene zwischen Onkel Miguel, der Großmutter und der Nonne, in der Luis' Reaktion nach jedem Satz gezeigt wird. Luis' Reaktionen stehen im Mittelpunkt, seine Interpretation des Gespräches wird dem

¹⁹⁷ La prima Angélica, Min. 14.

Zuschauer vermittelt. Als die Nonne Onkel Miguel mit Uniform und Gipsarm (siehe auch Abb. 16) im Faschistengruß fragt, wie es denn um den Krieg stünde, entgegnet er zufrieden lächelnd: „No puede ir mejor. Madrid está a caer“.¹⁹⁸ Luis' Mimik verzieht sich im selben Moment zu einem hasserfüllten und gleichzeitig ängstlichem Ausdruck (Abb. 25a), der Bub bangt um seine Eltern und verteuft seinen Onkel für die Aussage. Nach dem Gespräch über die Stigmata der Nonne wird wieder Luis' Gesicht gezeigt. Verängstigt sieht er in erster Linie ein blutendes Loch in der Hand, nicht wie die Tanten und Großmutter ein ehrenvolles Los, um Gott zu dienen. Die Nonne meint mit Blick auf Luis (Abb. 25b):

*„Estoy ofreciendo mis sufrimientos al señor, que confiemos en que los acepte y que toque el corazon de tu padre“.*¹⁹⁹

Es folgt ein Gegenschuss auf Luis' entsetztes Gesicht (Abb. 25c), eine Nahaufnahme der Brust der Nonne, aus dem der grüne Wurm kriecht (Abb. 25d), genau wie in dem Albtraum, den Luis zuvor hatte.



Abb. 25a: Luis' Blick auf Onkel Miguel (La prima Angélica: Min. 74)



Abb. 25b: Blick in Richtung Luis (La prima Angélica: Min. 74)



Abb. 25c: Luis Reaktion auf Aussage der Nonne (La prima Angélica: Min. 74)



Abb. 25d: Blick Luis' auf Nonne (La prima Angélica: Min. 74)

Im Zuge der Konversation werden Luis' Gedanken und Gefühle veranschaulicht und seine Ängste und Fantasien in dieser letzten Einstellung visualisiert. Der surreale Wurm erschreckt den Zuschauer und regt eine Reflexion an, was denn dieser Wurm zu bedeuten habe? Ein „image space“ öffnet sich, wobei nicht eindeutig geklärt werden kann, ob es Luis' Blick, seine Fantasie oder seine Ängste sind, die er in diesem Moment projiziert, wie es in anderen Szenen ebenso passiert.

¹⁹⁸ La prima Angélica, Min. 74.

¹⁹⁹ La prima Angélica, Min. 73.

11.2.4 Wirkung des Perspektivenwechsels

11.2.4.1 Verfremdung

Luis' Blick auf die Welt präsentiert uns Momente, Personen oder Objekte, wie sie auf einen elfjährigen Jungen wirken, was gemeinsam mit der regen Fantasie und der Präsenzbezogenheit eines Kindes manchmal verfremdend wirken kann. Saura nutzt diesen kindlichen Blick vor allem, um die Wirkung von Autoritätspersonen, Erziehungsmethoden und erwachsenen Wertvorstellungen auf Kinder darzustellen.

Die Priester in Luis' Schule tragen bodenlange, schwarze Kutten. Auch die Sprache und Wortwahl des Schuldirektors, in bodenlanger Kutte, klingt nicht beruhigend und pädagogisch, wie man es von spirituellen Vorbildern im Umgang mit Kindern in der kriegesischen Ausnahmesituation erwarten würde. Mit großen Schritten durch den Mittelgang der Burschenklasse erzählt er vom Tod eines elfjährigen Jungen. Er betont Wörter mit Nachdruck und vibrierender Stimme, die seiner Meinung nach die Umstände am eindringlichsten erläutern:

„Sucedió en una ciudad de la retaguardia, como esta en la que vivimos nosotros, un colegio, como este en el que nosotros estamos, un niño como vosotros. El niño de 11 años está jugando en el patio, contento, dichoso, feliz [...] yo me pregunto: ¿está en gracia de Dios? O ha vivido en el pecado? [...] ¿Cuánto tiempo hace que se ha confesado? ¿Cómo ha vivido esta última confesión? ¿Teme a Dios [...] o por lo contrario, ha caído en contemplación?

El fragor de los motores de los aeroplanos es ya terrible, de pronto la tierra tiembla [...] las bombas siembran el fuego, la destrucción, la mortandad. Una de ellas alcanza a Jose Ángel, de once años de edad, cuando jugaba en el patio del colegio, destroza su cuerpo, desgarrar su carne, deshace su vida.

*Vosotros, como este pobre desgraciado infeliz niño, no pensáis en la muerte, sin embargo la muerte puede llegar mañana, esta noche, dentro de una hora, ¿porqué no ahora mismo? Asomaos un instante a vuestra alma, si estais en pecado alguien de vosotros, porque el pecado es condenar en el infierno por toda la eternidad“.*²⁰⁰

Die Szene wird hinausgezögert, der Pfarrer will zu keinem Schluss kommen. Es herrscht Totenstille im Klassenzimmer. Als Erwachsener kann man eine derart bildhafte Beschreibung von Hölle, Tod und Sünde mit seinen eigenen Wertvorstellungen entschärfen. Als Zuschauer wird man aber wie Luis und seine Klassenkameraden mit verängstigten Gesichtern, von dem Vortrag berieselt. Jedesmal, wenn der Blick des Pfarrers uns als Zuschauer trifft, bzw. Luis

²⁰⁰ La prima Angélica, Min. 82.

trifft, fühlen wir uns ertappt, bloßgestellt, mit dem Tode bedroht. Der Lehrer ist nicht einfach nur ein Mann hinter einer Kutte, sondern wird zu einem Wesen mit der Macht die Sünden von Luis zu erraten. Schuldgefühle sieht man dem kleinen Luis förmlich an: seine verbotene Liebe zur Cousine, seine Eltern, welche in Sünde leben und die versteckten Blicke auf die nackte Tante.

Auch Onkel Miguel wirkt in der Szene der bestrafenden Schläge wie ein böartiger Masochist, der es regelrecht genießt und auskostet, den hilflosen Luis zu demütigen. Kritik am konservativen, autoritären Erziehungssystem wird mit Hilfe der kindlichen Wahrnehmung dargestellt.

11.2.4.2 Leerstellen

Einige Leerstellen, in denen man als Zuschauer mehr versteht als der kleine Luis, entstehen rund um die politische Gespaltenheit der Familie. Als Luis' Eltern ihn bei der Tante abliefern, fragt ihn die Großmutter:

„Hay dios mío. ¿Seguro que tu no vas a misa en Madrid, no? Ya me lo he imaginado. ¿Porqué habrá que pasarnos esto, dios?“²⁰¹

Während Luis offensichtlich nichts mit der Frage anfangen kann und mit der Trauer über die Abreise der Eltern beschäftigt ist, kombiniert man als Zuschauer die religiöse Komponente mit der ideologischen und interpretiert die unterschiedlichen Attituden innerhalb der Familie. Luis versteht erst dreißig Jahre später Momente aus seiner Kindheit, wenn er in der Gegenwart Tante Pilar fragt: „mi padre no subía nunca a esta casa, verdad?“.

Der kleine Luis und die junge Angélica denken noch nicht in den politischen Kategorien, wie man es als Zuschauer tut. Ein Dialog der beiden drückt auf Ebene der kindlichen Unvoreingenommenheit etwas anderes aus, als man auf zweiter Ebene hineininterpretieren kann. Angélica ist sich auch nicht bewusst, was sie mit der Wiedergabe der Worte der Erwachsenen in Luis bewirkt, der sich auf das Gespräch hin vorstellt, dass sein Vater wirklich hingerichtet wird (Abb. 26). Da Angélica keine emotionale Bindung zu Luis' Vater hat, sind es für sie Worte aus der Erwachsenenwelt, deren Ernst sie noch nicht versteht, als sie Luis fragt:

²⁰¹ La prima Angélica, Min. 35.

„¿Sabes que han dicho? Que si la tia Pilar se hubiera casado con tu padre, hoy todo sería distinto [...] mi abuela dice que la tia Pilar hubiera podido cambiar tu padre, pero que tu madre es tonta [...] ¿Pero tu padre que ha hecho? [...] algo tiene que hacer, porque mi abuela dice que si los nacionales entran a Madrid, igual lo fusilan“.²⁰²



Abb. 26: Luis' Fantasie über die Hinrichtung seines Vaters (La prima Angélica: Min. 40)

Auch wenn Luis intuitiv den Ernst der Lage erkennt und von einer ständigen Angst getrieben ist, sind er und Angélica sich nicht der vollen Tragweite eines Krieges bewusst, wie der Dialog auf der Flucht nach Madrid zeigt (mit dem Fahrrad durch das Kriegsgebiet):

Angélica: „¿Y si tu padre no me quiere?“.

Luis: „Te querrá, ¡ya lo veras!“ [...] „¡Nos van a parar! ¡Por la guerra!“.²⁰³

„Krieg“, „Republik“, „die Nationalen“, sind für die Kinder nur Wörter, welche sie in den Gesprächen der Erwachsenen, im Radio, im Kino hören. Saura setzt die kindlich naiv wirkende Dialoge ein, um die Spaltung der Familie und Grausamkeiten des Krieges zu thematisieren. Auch wenn die Kinder intellektuell diese Themen nicht fassen können, inszeniert Saura eindrucksvoll mittels Montage (neben den bereits erwähnten Gestaltungsmitteln) die seelischen Auswirkungen, die dieses Ambiente von Krieg und Autoritarismus auf Kinder haben.

11.2.4.3 Montage

Saura verwendet Montage einerseits, um einen nahtlosen Übergang von der Gegenwartsebene in die Vergangenheit zu kreieren, mit Schwenks, unsichtbaren Schnitten, Zoom auf ein Detail, um sich danach wieder vom Objekt zu entfernen und in der anderen Zeit zu landen. In Detailaufnahmen werden die Objekte gezeigt, die für die Assoziationen mit Luis' Vergangenheit verantwortlich sind.

Andererseits werden harte Schnitt verwendet, um das eher langsame Tempo des Films zu brechen und diverse Szenen zu akzentuieren. Ein Beispiel dafür ist der plötzliche Schnitt nach

²⁰² La prima Angélica, Min. 38.

²⁰³ La prima Angélica, Min. 93.

einer ruhigen Szene zu den Gewehrschüssen am Tag des Militärputsches. Auch Luis' Ängste und Fantasien werden manchmal mit harten Schnitten eingeworfen. Nach dem vorhin zitierten Dialog zwischen Angélica und Luis, in dem Angélica von der eventuellen Hinrichtung seines Vaters erzählt, folgt ein harter Schnitt auf die Aufnahme einer Männerbrust, in die drei Schüsse blutige Löcher bohren. Als Zuschauer erschrickt man, der plötzliche Szenenwechsel versetzt den Zuschauer in den selben Gefühlszustand wie Luis: Angst und Schrecken. Wir erkennen, dass es sich um Luis' Vater handelt.

Vor allem die Montage in den Schlusszenen trägt zur Sinnbildung des gesamten Films bei. Nach der beängstigenden Predigt des Direktors, in bodenlanger Kutte, folgt eine Szene im Speisesaal. Luis löffelt seine Suppe, blickt immer wieder mit gesenktem Kopf und nach oben gerichteten Augen zu seinen Aufsehern. Plötzlich hört er Flugzeugmotoren, genau wie in der Predigt zuvor – die Motorengeräusche als Vorhut für den Tod des jungen Sünders.

Luis Gesicht verzerrt sich zu einem Ausdruck der Todesangst, hat er doch die Worte der Predigt auf seine Sünden umgelegt und fühlt seinen Moment der Buße, des Todes nahen. Er blickt verzweifelt und hilfesuchend direkt in die Kamera (Abb. 27), genau wie die „ojos de Londres“ zuvor. Luis sieht uns als Zuschauer direkt in die Augen, als ob man ihn als Zuschauer retten könnte, haben wir doch dem verängstigten Jungen gegenüber einen Wissensvorsprung, dass die Flugzeuge nicht kommen, um Luis wegen eines Kusses zu töten, sondern eine Begleiterscheinung des Krieges sind. Natürlich kann man in die Handlung eines Films nicht eingreifen, der direkte Blick und die eigene Impotenz steigern die emotionale Betroffenheit im Zuschauer.

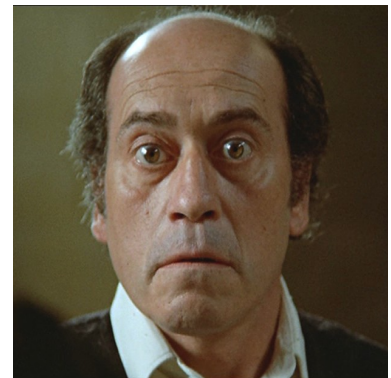


Abb 27: Luis' Blick kurz vor dem drohenden Bombenanschlag (La prima Angélica: Min. 88)

Ebenso wenig kann man in den Spanischen Bürgerkrieg eingreifen, denn wie er ausgegangen ist, weiß man doch bereits. Die folgenden Szenen der verletzten oder gar toten Jungen, mit Glassplittern im Gesicht oder reglos am Boden liegend, verstärkt das Gefühl der Impotenz und des unendlichen Mitgefühls im Zuschauer, aber auch der Wut gegen den Schuldirektor, der Luis solche Angst macht. Saura gelingt es, durch die Wirkung von Luis' Darstellung den Zuschauer emotional in das Filmgeschehen zu involvieren.

11.2.5 Interpretation der Grundaussage

Der erwachsene Luis verabschiedet sich von Ansemlo, Angélica und Tochter Angélica. Tante Pilar möchte ihm eine Botschaft für seinen Vater, das schwarze Schaf der Familie mitgeben, bringt es aber doch nicht übers Herz. Die unmögliche Versöhnung seiner Familie, die zu Veränderungen unfähige Angélica und Anselmo als Kopie des Falangistenonkles lassen in Luis eine letzte schmerzhafteste Erinnerung hochkommen.

Luis und Angélica flüchten mit dem Fahrrad nach Madrid, werden aber von Soldaten zurück nach Hause gebracht. Es folgt die Bestrafung durch Gürtelschläge des Onkles. In Embriohaltung kauern empfangt Luis die Schläge, Angélica muss das Wimmern im Nebenzimmer mitanhören. Als Zuschauer hat man mittlerweile akzeptiert, dass es keinen Ausweg gibt, man kann nur noch die Augen zusammenkneifen, um die grausame Szene nicht mitansehen zu müssen.

Haben sich die Verlierer des Bürgerkrieges am Tag der endgültigen Machtübernahme des Generalíssimo (verkörpert in der Figur von Onkel Miguel) so gefühlt, wie man sich als Zuschauer am Ende von „La prima Angélica“ fühlt? Konnten sie nur noch die Augen schließen, um die anstehenden Veränderungen zu akzeptieren, sei es durch körperliche Verfolgung oder Angst (wie bei Luis) oder aus Resignation (wie bei Angélica, die ihren Luis dem Vater gegenüber nicht verteidigt)?

Saura schafft es in seinem Film, die individuelle Geschichte von Luis, an seine privaten Erinnerungen angelehnt, auf eine kollektive Ebene zu heben und die alten Verfeindungen in Bezug zur Gegenwart zu setzen. Die Schläge von Onkel Miguel sind Luis persönliches Trauma, sowie der Bombenangriff in seiner Schule, den er als Bestrafung seiner Sünden wahrnimmt. Doch sind Soldaten, Flugzeugangriffe, strenge katholische Erziehung und Verfeindung der Familie Elemente, die eine breite Masse miterlebt hat und die bis ans Ende des Regimes präsent waren oder immer wieder erinnert wurden. Saura zeigt nicht direkt die Verliererseite, stellt aber mit seinem traurigen und beängstigenden Blick in die Vergangenheit einen pessimistischen Vergleich zur Gegenwart her und wagt nur einen zögernd hoffnungsvollen Blick in die Zukunft. Saura stellt die Frage nach den Verlierern des Krieges neu: sind nicht alle Spanier, die Kriegsgeneration, Nachkriegsgeneration und zukünftigen Generation Verlierern des Bürgerkrieges, solange die alten Traumata von Generationen zu Generation unterdrückt weitergetragen werden und eine bewusste Lösung verhindert wird?

11.2.5.1 Schlussfolgerungen

„La prima Angélica“ löste ein „soziologisches Phänomen“ aus, wie Diego Galán in seiner Sammlung von Zeitungsausschnitten, Comics und Interviews die folgenden Ereignisse beschreibt: Rechtsextreme Jugendliche versuchten, das Filmband während einer Vorstellung in Madrid zu stehlen, in Barcelonas „Cine Balmes“ wurde eine Bombe gezündet; Werbeplakate wurden gestohlen, die Vorstellungen von Falangisten unterbrochen und Drohanrufe an den Produzenten gerichtet, um den Rückzug des Films zu bewirken. Dem Regisseur wurde nahegelegt, einige Szenen zu eliminieren, um weitere Unruhen zu vermeiden, obwohl der Film bereits autorisiert war.²⁰⁴ Für die Verhandlungen zwischen Zensurministerium, Kinos und Regisseur war der Produzent Elias Querejeta zuständig, der seine Auffassung über das Vorgehen der franquistischen Zensur im Falle „Angélica“ wie folgt beschreibt:

*„Me niego rotundamente a censurarme a mí mismo. Es necesario desarrollar un gran esfuerzo para lograr que una película resulte válida y que, además, pase los requisitos de censura y llegue a alcanzar una dimensión pública. [...] no puedo aceptar las presiones de unos individuos desconocidos, aunque todos sepamos quienes son: los mismos que queman libros, es decir, salvajes que no pueden entender que alguien piense de manera distinta a la suya“.*²⁰⁵

Über die Zensurprobleme bei dem spezifischen Problem der Verfilmung des Bürgerkrieges und den Einsatz der Kinderperspektive im Film „La prima Angélica“ sagt Saura:

*„I can truly say that with 'La prima Angélica' I did what I wanted to do. Of course, I don't know what I could have done if there had been no censorship at all in Spain [...] the way I dealt with the war reflects my intention: to evoke it from a child's perspective“.*²⁰⁶

Obwohl Saura von der Zensur immer wieder eingeschränkt wurde, scheint die Kinderperspektive in „La prima Angélica“ mehr aus den persönlichen Kindheitserinnerungen Sauras an den Krieg zu entspringen und weniger eine bewusste Entscheidung zur Umgehung der Zensur zu sein. Dennoch konnte ich in „La prima Angélica“ viele Leerstellen ausmachen, in denen der unschuldige, unpolitische Blick des Kinds auf interpretatorischen Ebene Möglichkeiten der indirekten Kritik am Regime erlaubt.

Die heftigen Reaktionen von Zensur und Publikum auf Sauras Film lassen darauf schließen,

²⁰⁴ Vgl. Galán, Diego: Aventuras y desaventuras de la prima Angélica. Valencia: Fernando Torres, 1974, S. 151.

²⁰⁵ Querejeta, Elias in Galán 1974, S. 146.

²⁰⁶ Saura in Brasó zit. nach Willem 2003, S. 20.

dass Sauras durch persönliche Erinnerungen und eigene Gefühlszustände motivierter Film etwas mit dem allgemeinen Zustand der Spanier und den Erinnerungen einer breiten Masse zu tun hatte bzw. seine Intentionen, aktuelle, lange Zeit unterdrückte Probleme der breiten spanischen Gesellschaft zu thematisieren, fruchteten. Folgende Aussage Sauras soll bestätigen, dass er das Ambiente des Schweigens über bestimmte Themen auch so erlebte, wie ich es in meinen theoretischen Überlegungen zu den Auswirkungen von institutioneller und privater Zensur andachte:

*[...] mi madre, cuando yo era joven y quería hablar de problemas políticos, de sexo o de religión, siempre decía que de eso no se hablaba en casa. Que es lo mismo que luego me ha dicho la censura española. «Todo lo que Vds. quieran menos sexo, política y religión»“.*²⁰⁷

Ein weiterer Punkt könnte die Annahme bestätigen, dass Sauras Filme den Zeitgeist einer ganzen Generation ausdrückten: die Kritik des Regimes an Sauras Arbeiten. Als Professor am EOC wurde er aus „politischen Gründen“ gekündigt. „Se dijo que yo era culpable del pesimismo que había en el cine español y que era peligrosísimo para la sociedad“.²⁰⁸ Das franquistische Regime stufte die Wirkung seiner Filme als gefährlich ein, da sie der Vertuschungsstrategie des Regimes entgegenspielten.

Diese Doppelzensur, innerhalb der Familie von Seiten des Regimes, versuchte Saura mit der filmischen Umsetzung von Tabuthemen zu überwinden, versuchte sich mit unterdrückten Themen zu konfrontieren, diese in sein Bewusstsein zu holen und zu lösen:

*„Es war, als müsste ich dem einen dauerhaften Ausdruck geben und für mich damit das Problem ein für alle Mal abschließen [...] eine Art Katharsis“.*²⁰⁹

Diesen Prozess wollten oder konnten viele Spanier nicht durchlaufen. Sie wurden durch die Filme Sauras plötzlich direkt mit alltäglichen Problemen konfrontiert, die aber unter dem Regime nicht als Problem ausgesprochen werden konnten, was letztlich im Falle von „La prima Angélica“ zu heftigen Reaktionen führte. Die privaten Erinnerungen Sauras, welche Ausgangspunkt für seine Filme sind, kann man also auch als Teil einer allgemeinen Stimmung sehen. Saura sieht seine privaten Erinnerungen, Gefühlszustände und Konflikte als Teil einer kollektiven Stimmung:

²⁰⁷ Saura in Castro 1979, S. 49.

²⁰⁸ Saura in Chang Rodríguez/Conget 1996 b, Min. 12.

²⁰⁹ Saura in Arnold 1981, S. 37.

*„The war had a decisive influence, not only on those who lived through it – like us, who were children at the time [...] but also the future generations [...] the consequences of an entire political system, an entire educational system which is repressive, but also of personal conflicts, of losses in the family [those who were executed, died in the war or were sent into exile]. There is no doubt that the Civil War has had an impact on today's generation, and that it still has an impact on their behavior and lifestyle, if nothing else because it marked their parents so terribly“.*²¹⁰

Mit diesen Worten gibt mir Saura recht in meiner Annahme, dass die unterdrückten Themen, die er in seinen Filmen verarbeitet, in der Kriegsgeneration zu suchen sind, dass aber die gehemmte Kommunikation die folgende und nachfolgende Generationen beeinflusst.

12. „Las largas vacaciones del 36“

12.1 Jaime Camino – Leben und Werk

Jaime Camino wurde am 11.10.1936 in Barcelona geboren. Seine Schulausbildung erhielt er bei den Jesuiten de Sarria. Er studierte Rechtswissenschaften und Klavier und arbeitete danach als Klavier- und Harmonielehrer. Er schrieb in den Zeitschriften *Índice* und *Nuestro Cine* Film- und Literaturkritiken. Seine Fertigkeiten als Regisseur eignete er sich als Autodidakt an und übte diese zuerst in den Kurzfilmen „Constastes“ (1961), „Centauros“ (1962), „El toro, vida y muerte“ (1962) aus. 1963 gründete er die Produktionsfirma *Tibidabo Films*.²¹¹

Durch die autodidaktische Aneignung bewegte sich Camino immer außerhalb der aktuellen Strömungen, zu seiner Zeit war es die lokale Variante des NCE, welche im Raum Katalonien als *Escuela de Barcelona* bezeichnet wurde. Im Gegensatz zu deren Bemühungen neue filmtechnische Gestaltungsmittel auszuprobieren, verfolgt Camino einen klassischen, realistischen Erzählstil.²¹²

Nach seinen ersten Langspielfilmen „Los felices 60“ (1964) und „Mañana será otro día“ (1966) widmete er den Film „España otra vez“ - über den ich bereits ausführlich im Rahmen der Zensurnormen gesprochen habe - ausschließlich der Bürgerkriegsthematik. Ohne direkt auf die gesellschaftliche Spaltung einzugehen, regen traurige Gesichter und Anspielungen zur Reflexion über die Situation der katalanischen Gesellschaft unter der dominanten franquistischen Klasse an. Danach folgten „Invierno en Mallorca“ (1969) und „Mi profesora

²¹⁰ Saura in Brasó 1974 zit. nach Willem 2003, S. 18.

²¹¹ Vgl. Martínez Lacueva, Laura: Jaime Camino: la memoria histórica en el cinema. Barcelona: UPF 1996, S. 9.

²¹² Vgl. Martínez Lacueva 1996, S. 9.

particular“ (1973), bis er zum Bürgerkriegsthema zurückkehrte, in „Las largas vacaciones del 36“. Eine ganze Gruppe von Kindern wird Zeuge der innerfamiliären Spannungen einer katalanischen Familie, die das Kriegsende in einem Dorf nahe Barcelonas abwartet.

Auch bei Camino ist die Inszenierung einer Gruppe von Kindern ein neues Element in seiner Arbeit. Wie Saura kehrt auch Camino nach Francos Tod zur Bürgerkriegsthematik zurück mit den Spiel- und Dokumentarfilmen „La vieja memoria“ (1979), „El balcón abierto“ (1984), „Dragon rapide“ (1986), „El largo invierno“ (1992) und „Los niños de Rusia“ (2001).

12.1.1 Erinnerungen an die Kindheit im Bürgerkrieg

„One of my childhood memories – I must have been about three years old – is seeing the Nationalist army – including lots of Moors, in a field.“²¹³

„Marcado por la fecha de su nacimiento, la del inicio de la guerra civil“.²¹⁴ So beschreibt Riambau den katalanischen Regisseur. Caminos Familie verbrachte die Ferien oft im Dorf Gelida, wo seine Eltern die Villa Helvetia mieteten. So auch während der Jahre des Bürgerkrieges, in denen Camino zur Welt kam. Jenes Dorf wird auch zum Drehort von „Las largas vacaciones del 36“. Die Szene aus Caminos Erinnerungen über den Einmarsch der Armee von nationalen Rebellen inklusive der gefürchteten *moros*, Francos Begleitgarde aus Afrika, wird in der Schlusszene des Films als wahrhaft epischer Moment inszeniert.

Camino erinnert sich an Geschichten des Großvaters über den Tauschhandel während des Krieges, an eine improvisierte Schule, den Tod seines Onkels durch die *moros*, die Okkupation ihrer Villa durch den Kommunistenführer Enrique Lister und schließlich das Exil des Großvaters.²¹⁵ Elemente, die uns in „Las largas vacaciones del 36“ in ähnlicher Form begegnen werden. Sein Film kann allerdings nicht rein autobiographisch gesehen werden. Gubern beschreibt Caminos Film als eine „recuperación de experiencias y vivencias colectivas de un entorno que le resulta familiar.“²¹⁶ Camino versucht durch den Einsatz getreuer historischer Ausstattung wie alter Landkarten, Radioaufzeichnungen oder Plakate das Trauma zu rekonstruieren, welches seine Generation prägte.²¹⁷

²¹³ Besas 1985, S. 152.

²¹⁴ Riambau, Esteve: Camino, Jaime - La guerra civil i altres histories. Barcelona: Filmoteca de Catalunya, 2007, S. 83.

²¹⁵ Vgl. Riambau 2007, S. 108.

²¹⁶ Gubern in Lacueva 1996, S. 17.

²¹⁷ Vgl. Riambau 2007, S. 84.

„[...] no son exactamente mis recuerdos [...] sino los de una memoria colectiva que mi memoria reivindica para el espectador [...] la película es lejos de la versión oficial [des franquistischen Kinos, Anm.] [...] sino trata sobre vencidos [...] desde un punto de vista que estaba prohibido hasta ahora.“²¹⁸

In dieser Aussage finden wir wieder Beweise, um den kollektiven Ansatz zu rechtfertigen. Andererseits wollte Camino die Orientierung an eigenen Erinnerungen und Erzählungen naher Verwandter für die Inszenierung aus der Kinderperspektive nutzen, um eine authentische Sichtweise auf den Krieg zu geben, die nicht möglich war, weil bestimmte Ereignisse des Bürgerkrieges zum Schweigen verurteilt waren.

12.1.2 Camino und die Zensur

Caminos erster Spielfilm erlitt bereits einige Eingriffe seitens der Zensoren. Aus „Los felices sesenta“ (1964) wurden Szenen mit Menschen in Bikinis geschnitten, Kusszenen verkürzt und erotische Szenen verändert. Auch im nächsten Film „Mañana será otro día“ (1968) durfte die Darstellerin nicht in Slip und BH gezeigt werden. Caminos „España otra vez“ wird nach seinen eigenen Angaben zu Schrott zerschnitten²¹⁹, nach einer Reihe von Vorwarnungen der Zensoren die Darstellung des Bürgerkrieges und die negativen Aspekte des aktuellen Spaniens betreffend, welche ich bereits weiter oben zitiert habe (siehe Kapitel 2.2.2.1). Sein nächstes Projekt, „Un invierno en Mallorca“ (1969) wurde nach Kontrolle des Drehbuches zunächst verboten.²²⁰

Ob die Kinderperspektive ihm zur Umgehung der Zensur dient, konnte ich in keiner direkten Aussage feststellen. Im Film „Felices 60“ inszeniert Camino Kinder als Zeugen der Konflikte der Erwachsenen. Ihn interessiert die Auseinandersetzung mit verlorenen Paradiesen, wie man die Kindheit auch als eine nicht wiederherstellbare, paradiesische Epoche des Lebens sehen kann. Seine Kinder bewegen sich immer kritisch beobachtend innerhalb der bürgerlichen Klasse, der er auch selber entstammt: Sein Vater war Miliz und Eigentümer eines Verlages, seine Mutter mit vier Kindern (Jaime war der jüngste) Hausfrau. Sein Vater starb, als er elf Jahre alt war.²²¹ Die bürgerliche Familienstruktur werden wir in „Las largas vacaciones del 36“ wiederfinden. Auch die Konfrontation eines Jungen mit dem Tod seines Vaters ist ein Thema im Film und könnte aus den eigenen Erfahrungen motiviert sein.

²¹⁸ Camino, Jaime: Las largas vacaciones del 36. Un film de Jaime Camino. In Cahiers de la Cinèmathèque, núm. 21, 1977, S. 76 zit. nach Rimbau 2007, S. 112.

²¹⁹ Vgl. Besas 1985, S. 145.

²²⁰ Vgl. Guber in Heredero/ Monterde 2003, S. 76.

²²¹ Vgl. Rimbau 2007, S. 84 f.

12.2 Formale Filmanalyse

12.2.1 Handlungsanalyse

12.2.1.1 Inhalt

Die bürgerliche Familie Cortina aus Barcelona verbringt ihre Sommerferien in dem nahegelegenen Dorf Gelida. Mercedes ist hoch schwanger und wartet mit ihren beiden Söhnen Manolo und Jaime sowie den Großeltern auf die Rückkehr ihres Mannes Jorge. Eines Tages, in diesem Sommer 1936, bricht mit dem Militärputsch General Francos der Bürgerkrieg aus. Mercedes' Bruder Paco ist General beim Militär. In der Nacht des Militärputsches kommt er in das Dorf, in Schutzbegleitung kommunistischer Rebellen. Er lässt seine beiden Kinder Quique und die jüngere Schwester Marta zum Schutz bei Tante Mercedes, verlässt das Dorf wieder, um für die Verteidigung der Republik zu kämpfen. Quiques Vater stirbt an der Front und Onkel Jorge wird sein neues Vorbild.

Im Dorf wohnt auch die Familie von Ernesto Andreu, einem Geschäftsmann aus Barcelona, dessen Frau Rosita und seine beiden Kindern, Alicia und Pedro. Mit Kriegsausbruch gesellt sich sein Bruder Alberto und dessen Frau zu ihnen, um den Krieg in Sicherheit zu überstehen.

Zunächst verbringen die Kinder ein normales Sommerferienleben, mit Spielen, Picknick und Kino. Durch den Krieg sehen sich die Familien gezwungen im Dorf zu verweilen. Sie versuchen ihr Leben so weiterzuleben, wie sie es vor Kriegsbeginn getan haben. Der Biologe Jorge forscht an kleinen Kaninchen und Ernesto fährt täglich nach Barcelona, um sein Geschäft weiterzuführen. Die Kinder machen indessen ihre ersten Erfahrungen mit dem anderen Geschlecht. Quique verliebt sich in die Hausangestellte Encarna, später werden Alicia und Quique ein Paar.

Die Situation in Barcelona spitzt sich immer weiter zu, die Familien können das Dorf nun gar nicht mehr verlassen, die Nahrung wird knapp und die Spannung zwischen den Männern unterschiedlicher politischer Orientierung wird immer größer.

Quique meldet sich freiwillig für den Militärdienst, um dem guten Vorbild seines Vaters zu folgen und stirbt an der Front. Nach drei langen Jahren im Dorf werden die Familien letztendlich von der geschlagenen republikanischen Armee evakuiert, das Ende des Krieges steht vor der Tür.

12.2.1.1 Erzählte Zeit – Spielort

„Los hechos de esta película ocurren en un pueblecito de Cataluña, donde, como en otros muchos, las familias burguesas de la ciudad pasaban sus vacaciones, en aquel verano de 1936.“²²²

Camino hebt seine Geschichte somit von Beginn an auf eine historische und kollektive Ebene, indem er erklärt, dass die Geschichte auf realen Ereignissen basiert, die viele Menschen betrafen. Der Textzeile im Vorspann folgt eine Sequenz, in der ein Dorfschreier die Neuigkeiten des Dorfes Gelida verliest, womit sich der Zuschauer in das Alltagsleben des kleinen Dorfes in der Nähe von Barcelona einfindet. Die Jahreszahlen, die immer wieder in roter Schrift eingeblendet werden, teilen den Film in acht Phasen und geben eine klare Orientierung über die erzählte Zeit zwischen Sommer 1936, dem Beginn des Bürgerkrieges, und Jänner 1939, drei Monate vor dem endgültigen Ende des Krieges.

Die Schießerei zwischen den Dorfbewohnern, mit roten Halstüchern, und einigen am Kirchturm verbarrikadierten Männern verbindet man sofort mit den ersten Auseinandersetzungen im Spanischen Bürgerkrieg. Im gesamten Film werden Objekte, historisch belegte Ereignisse und Situationen inszeniert. Die roten Halstücher als Symbol der Republikaner, die erhobene Faust zur Erkennung der kommunistischen Soldaten, das Schutzsuchen in der Kirche als Strategie der nationalen Rebellen. Als weitere historische Referenz wird ein brennendes Kreuz gezeigt, um die Einstellung kommunistischer Rebellen der katholischen Kirche gegenüber zu veranschaulichen. Ein Plakat mit den Worten „UGT Congret“ markiert das Dorf als Zone, die von der kommunistischen Vereinigung *Union General de Trabajadores* besetzt ist.

Im Radio werden immer wieder Reden in katalanischer Sprache von Luis Companys, dem Präsidenten von Katalonien, übertragen. Auch die Nachricht der Niederlage der kommunistischen Armee im Ebrodelta erreicht Familie Cortina übers Radio. Die Auseinandersetzung war eine der grausamsten Schlachten während des Bürgerkrieges und der Ort letzter Verteidigungspunkt vor dem Eintritt der franquistischen Truppen in Barcelona. Companys' Portrait wird in mehreren Szenen gezeigt, als Zeichen der Integrität einiger Figuren zu Katalonien (Jorges Familie, Ernestos Familie).

²²² Camino, Jaime: *Las largas vacaciones del 36*. Sp. 1976, Min. 02.

12.2.1.2 Erzählstruktur

Auf einer Ebene werden historische Ereignisse explizit vermittelt und dargestellt, durch Radionachrichten, politische Figuren, Plakate und die Präsenz der kommunistischen Truppen. Auf Ebene der Figuren werden die Stimmungen und Erlebnisse der Kinder parallel zu den Phasen des Bürgerkrieges gezeigt.

In der Phase 1 (Verano del 36²²³) werden die Parteien der Rebellen und der Verteidiger der Republik eingeführt, so beobachten die Kinder auch in den Familien die politischen Orientierungen, vor allem der Männer.

In Phase 2 (Otoño del 36²²⁴) verschiebt sich der Militärputsch auf die Organisation eines längeren Krieges, die Familien bereiten sich auf einen längeren Aufenthalt im Dorf vor: für die Kinder wird eine Schule eingerichtet, die Männer denken über den Sinn bzw. Unsinn nach, in den Krieg zu ziehen und die Kinder nehmen den Krieg in ihre Alltagsspiele auf.

Phase 3 (Primavera del 37²²⁵) repräsentiert die schwierige Situation der republikanischen Zonen, deren Kämpfer durch Isolation, fehlende Hilfe von außen großen Hunger litten. Unter den Kindern macht sich parallel zu den Entwicklungen der große Hunger breit, ihre Kleidung müssen sie nähen und reparieren, Essen wird untereinander getauscht.

In Phase 4 (Invierno del 38²²⁶) wird durch den Einbruch des Winters die Situation im Kampf erschwert, der mittlerweile zweijährige Krieg vergrößert den Hass und schwächt die Männer. Erstmals kommen Quique und Alicia direkt in Kontakt mit dem Krieg, sie treffen auf einen ausgezehrtten Kriegsflüchtling. Ausgezehrt, hungrig und erfroren sind mittlerweile auch die Kinder, die Stimmung in den Familien fällt durch Kälte, Krankheit und Nahrungsmangel auf einen Tiefpunkt, die Aggression zwischen den Männern steigt auf einen Höhepunkt, wie wohl bei den Soldaten im Kampf.

In Phase 5 (Primavera del 38²²⁷) sind die franquistischen Truppen bereits so weit vorgedrungen, dass sogar minderjährige Burschen einberufen werden, wie auch Quique, der nun selbst die familiäre Ebene verlässt um in die Kriegsebene einzutauchen.

In Phase 6 (Otoño del 38²²⁸) dient die Radionachricht über die verlorene Schlacht im Ebrodelta als Vorbote, dass die Republik den Krieg verlieren wird. Quiques Brief an Alicia ist der Vorbote, dass Alicia ihre erste Liebe verlieren wird. Quique schreibt am 1.12.1938: „Hay

²²³ Las largas vacaciones del 36, Min. 02.

²²⁴ Las largas vacaciones del 36, Min. 40.

²²⁵ Las largas vacaciones del 36, Min. 54.

²²⁶ Las largas vacaciones del 36, Min. 68.

²²⁷ Las largas vacaciones del 36, Min. 81.

²²⁸ Las largas vacaciones del 36, Min. 87.

muchos chicos de mi edad ... no tengo miedo, pero si pienso que esta podría ser la última carta que recibes de mí“.²²⁹

Die letzte Phase (Enero del 39²³⁰) zeigt die endgültige Niederlage der Republik mit der Evakuierung des Dorfes. Die Soldaten sind nun leibhaftig im Dorf präsent, die beiden Ebenen Bürgerkrieg und Familie werden erstmalig im selben Bild gezeigt. Das Ende des Bürgerkrieges erleben die Kinder wie das Ende ihrer Sommerferien. Sie verabschieden sich von ihren Freunden. Für Alicia ist es gleichzeitig das Ende ihres Kindseins, muss sie doch die Nachricht über Quiques Tod entgegennehmen.

Camino verflechtet private Elemente aus den Erinnerungen seiner Familie mit den Ereignissen des Bürgerkrieges, wie er im ganzen Land gewütet hat.

12.2.2 Figurenanalyse

Eine wichtige Erzählstrategie ist die Charakterisierung der Figuren, wobei die politischen Orientierungen bzw. das Verhalten der Erwachsenen angesichts des Krieges ausschlaggebend sind. Schon in den ersten Szenen werden alle Figuren vorgestellt. Camino verleiht allen Parteien eine Stimme, sei es den Republikanern, den Faschisten, den Kommunisten oder den Opportunisten. Camino nimmt nicht ausdrücklich eine Position ein, sondern lässt die Figuren durch den Blick der Kinder und ihre Sympathie bzw. Antipathie zu Feiglingen, Opportunisten oder Helden werden.

Die Mitglieder der Familie Cortina (der Biologe Jorge, seine Frau Mercedes und die Großeltern) sind überzeugte Republikaner. Jorge findet immer wieder neue Ausreden, nicht in den Krieg zu ziehen: „Pero qué puede hacer un simple biólogo“. Trotz eigener Zweifel über die Sinnlosigkeit seiner Forschungsarbeiten „Qué hago yo aquí?“²³¹, bleibt er passiv. Der Großvater wird in vielen Szenen vor dem Radio sitzend gezeigt, die neuesten Entwicklungen des Krieges analysierend. Auch die Nachricht von der endgültigen Niederlage der Republik hört er über das Radio. Seine Enttäuschung lässt er im allerersten Moment an seinem Schwiegersohn aus und gibt ihm eine hasserfüllte Ohrfeige. Der Großvater repräsentiert eine Generation von Republikanern, dessen Ideale nicht nur von den politischen Feinden, sondern auch von den Kriegsverweigerern verraten wurden.

Aktiv für die Verteidigung der Republik tritt aber nur Quiques Vater ein. In der Nacht, als er

²²⁹ Las largas vacaciones del 36, Min. 90.

²³⁰ Las largas vacaciones del 36, Min. 92.

²³¹ Las largas vacaciones del 36, Min. 50.

Quique und Marta bei den Cortinas zurücklässt, erklärt er den Stand der Dinge: „Todo está confuso, pero el golpe ha fracasado, hay que luchar por la República y actuar con rapidez“.²³² Die Reaktion des Großvaters auf Pacos Escorte von Soldaten der CNT (Confederación nacional de Trabajo) veranschaulicht dessen Skepsis bezüglich der kommunistischen Rebellion:

Großvater: „¿Y esos, qué hacen contigo?“
Paco: „Esos me protegen.“
Großvater: „No me gusta nada todo esto“ [er bezieht sich auf die Soldaten der CNT. Anm.]
Paco: „Y si no son estos, ¿quién va a defender a la República?“²³³

Ernesto ist überzeugter Nationalkatalane, was Companys' Portrait im Esszimmer beweist, bezieht aber nie Stellung für eine der beiden Banden. Wichtig im ganzen Kriegsgeschehen scheint ihm einzig das Überleben seines Geschäftes zu sein, egal welche Seite den Krieg auch gewinnen sollte. Er meint: „¡Pero la tienda no me van a quitar! [...] Por un lado hay los militares, por el otro los anarquistas, ¿y qué pito toco yo en esta guerra? [...] y yo en el medio“²³⁴. Er überzeugt auch Jorge, dass es wichtiger sei, zu Hause bei der Familie zu bleiben als an die Front zu gehen.

Ernestos Bruder Alberto repräsentiert einen reichen Franco-Anhänger und scheut auch nicht davor zurück, Ernesto wegen seiner katalanischen Überzeugungen vor dessen ganzer Familie zu beschimpfen: „Por fin a llegado el momento [...] el glorioso alzamiento [...] no tardará ni dos semanas [...] Stalin y Chamberlain correrán como conejos [...] tu rojillo, catalanot!“²³⁵.

Die Frauen äußern sich nicht über die politische Lage oder ihre eigenen Überzeugungen. Mercedes zeigt sich aber innovativ bei der Planung der neuen Schule, dem sich Rosita wiederum konservativ entgegenstellt:

Rosita: „Ir a la escuela del pueblo, ni hablar. El maestro de aquí es un rojo.
Mercedes: „Podríamos hacer una escuela nueva, y moderna“
Rosita: „Dices unas cosas.“²³⁶

Die aktivste und freimütigste Frau ist die Hausangestellte Encarna aus Andalusien, die offensichtlich die frühen kommunistischen Aktivitäten im Süden Spaniens miterlebt hat. Sie begrüßt die kommunistischen Rebellen mit erhobener Faust, schwingt Reden über freie Liebe

²³² Las largas vacaciones del 36, Min. 13.

²³³ Las largas vacaciones del 36, Min. 16.

²³⁴ Las largas vacaciones del 36, Min. 37.

²³⁵ Las largas vacaciones del 36, Min. 24.

²³⁶ Las largas vacaciones del 36, Min. 36.

und plädiert für mehr Rechte ihrer beiden Hausherrinnen Mercedes und der Großmutter:

„¡Se acabó! Se acabó con el mí de tú, y del tú a usted ... yo soy la compañera Encarna y tu eres la compañera Mercedes ... no soy más una reprimida, se ha enterado? Y qué se hace con el amor libre? Tampoco se han enterado?“²³⁷

Die Kinder sind während der genannten Aussagen der Erwachsenen immer mittendrin im Geschehen oder beobachten alles still, wobei sie meist am Rande des Bildes positioniert werden. In vielen Szenen sind die Kinder auch ganz unter sich.

12.2.2.1 Bildkomposition und Figurenkonstellation

Als ein Trupp kommunistischer Rebellen im Haus der Cortina nach Waffen sucht, mischt sich Manolo mitten ins Geschehen. Im Wohnzimmer verhandeln die Großeltern, Mutter Mercedes und das Dienstmädchen Encarna mit den Rebellen, bis Manolo das versteckte Gewehr übergibt, sich somit über die Anweisungen seiner Mutter hinwegsetzt. Der stolze Gesichtsausdruck Manolos (Abb. 28) und die überzeugte, kräftige Haltung mit dem Gewehr werden in Nahaufnahme gezeigt, die umstehenden Personen verlieren an Wichtigkeit, erscheinen auch weniger beleuchtet als Manolo.



Abb. 28: Manolo übergibt dem kommunistischen Rebellen das Gewehr (Las largas vacaciones del 36: Min. 13)

Im zweiten Beispiel (Abb. 29) sehen wir Manolo, als er mitten in der Nacht das Gespräch zwischen Mercedes, den Großeltern und Onkel Paco durch einen Türspalt beobachtet. Eine ähnliche Szene wiederholt sich, als Pedro seinen Vater Ernesto und Onkel Alberto durch einen Türspalt beobachtet, wie sie das verdächtige Auto hinter einer Ziegelwand einmauern, um den Aufenthalt des faschistisch orientierten Paares zu verbergen.



Abb. 29: Manolo beobachtet das nächtliche Gespräch der Erwachsenen (Las largas vacaciones del 36: Min. 15)

Das fragende, angespannte Gesicht Pedros wird in Nahaufnahme gezeigt, die Arbeit von Ernesto und Alberto kurz in der Halbtotale. Quique lauscht einem Gespräch der Männer über den Krieg. Er sitzt zwar in der Nähe, wird aber nicht in das Gespräch miteinbezogen. In vielen Momenten sind die Kinder am Rande des Bildes und beobachten die Dialoge, das Verhalten und die Reaktionen der Erwachsenen, ohne aktiv an der Szene beteiligt zu sein.

²³⁷ Las largas vacaciones del 36, Min. 25.

So verfolgt etwa Manolo neugierig ein Gespräch zwischen seiner Mutter und Rosita während des Familienausfluges im Wald, ohne sich direkt am Gespräch zu beteiligen. An seinem Gesichtsausdruck und der Orientierung seines Körpers (Abb. 30) sieht man aber sein Interesse und seine Neugierde bezüglich des Gespräches der Frauen über die neue Schule. Manolo ist im Bild für den Zuschauer kaum wahrnehmbar positioniert. Seine Mutter und Rosita nehmen den Buben gar nicht wahr, umgekehrt nimmt Manolo jedes einzelne Wort der Frauen auf.



Abb. 30: Rosita, Mercedes und Manolo beim Kochen im Wald (Las largas vacaciones del 36: Min. 36)

Eine ähnliche Konstellation finden wir in vielen Szenen. So auch beim Streitgespräch zwischen Ernesto und Alberto beim Essen, welches ich bereits erwähnt habe. Pedro und Alicia sitzen am Esstisch, als Alberto seine Rede über die franquistischen Truppen hält und Ernesto beschimpft. Im Schuss- Gegenschussverfahren werden die beiden Männer gezeigt, die Gesichter ihrer Gattinnen sind präsent, von Alicia und Pedro sind nur die Arme zu sehen. Im Gespräch der Männer über den Krieg und Politik scheinen die Kinder aus dem Wahrnehmungsbereich zu verschwinden, so lässt die Kamera sie auch aus dem Blick des Zuschauers verschwinden (Abb. 31), bis Pedro am Ende der Szene aktiv eingreift, dem Onkel sogar droht und wir daran erinnert werden, dass Kinder, wenn auch nicht die politischen Kategorien, doch intuitiv viele Situationen verstehen. Dass Kinder oft mehr wissen oder verstehen, als Eltern, Onkel und Tanten meinen, merkt man in den Szenen, in denen die Kinder unter sich gezeigt werden.



Abb. 31: Ernesto, Alberto, ihre Gattinnen, Pedro und Alicia am Esstisch (Las largas vacaciones del 36: Min. 23)



Abb. 32: Kinder im Gespräch am Friedhof (Las largas vacaciones del 36: Min. 18)

Die Kinder werden beim Spielen gezeigt, beim heimlichen Rauchen oder in Gesprächen, in denen sie besprechen, was sie bei den Erwachsenen hören und sehen. In der Szene am Friedhof (Abb. 32) beispielsweise, sitzt

Manolo vorne links und erklärt seinem kleinen Bruder Jaime, wie man eine Zigarette raucht, während Pedro (hinten in der Mitte) die Länge der Zigaretten mit dem männlichen Geschlechtsorgan vergleicht, um die Mädchen zu beeindrucken:

Marta: „¡Todo eso es pecado!“

Pedro: „Ahora sin las curas ya no hay mas problemas de esos.“

Alicia: „¿Ya no hay más pecados?“

Manolo: „Ni pecados ni agua vendita.“

Alicia: „Ni procesiones, han dicho.“²³⁸

Der Dialog zwischen den Kindern ist ein gutes Beispiel, wie die Verbote, Normen, Moralvorstellungen und politischen Strukturen der Familie ihre Wertigkeit verlieren. Die Kinder grenzen auch niemanden aus oder sondern sich nicht ab, wie es bei den Erwachsenen durch ideologische Unterschiede passiert. Besonders auffällig sehen wir dies in der Beziehung zwischen Quique und der Hausangestellten Encarna, die sich ineinander verlieben.

12.2.2.2 Charakterisierung von Quique

In den ersten Sequenzen sind es Manolo und Pedro, beide ungefähr neun Jahre alt, die die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich lenken. Durch die beiden Jungen lernen wir die beiden Familien kennen, die politischen Einstellungen der Erwachsenen, die Häuser, in denen sie wohnen, und erleben die erste Schießerei, die durch den Militärputsch ausgelöst wurde, aus Manolos Sicht. Mit der Ankunft von Quique und Marta übernimmt Quique die wichtigste Rolle innerhalb der Kindergruppe. Er ist als Ältester der Anführer der Clique. Quique gibt den anderen Kindern zwar manchmal Anweisungen, nutzt seine Position dennoch nie aus.

Wir erfahren in einem Dialog zwischen Alicia und Quique, dass seine Mutter bei der Geburt seiner Schwester starb. Als auch sein Vater an der Front stirbt, bleibt er gänzlich ohne Vorbilder, in einem Alter, in dem Modelle, sei es zur Nachahmung oder Distanzierung zur eigenen Persönlichkeitsbildung, sehr wichtig sind. Noch dazu in einer Ausnahmesituation, in der sich selbst die Erwachsenen um Quique herum nicht zu helfen wissen.

Quique ist ein sehr ruhiger Junge, der die Erwachsenen bewusst beobachtet. Oft sieht man ihn nachdenklich, auch ernster als etwa Manolo und Pedro. Auf seiner Suche nach Vorbildern vertraut er Onkel Jorge, dem einzigen Erwachsenen, mit dem er eine Dialogszene teilt. Als entwurzelter Jugendlicher sucht er seinen Platz in der Männerwelt, stellt sich aktiv gegen

²³⁸ Las largas vacaciones del 36, Min. 18.

Onkel Alberto, strebt seinem verstorbenen Vater nach. Obwohl Quique bereits gleich groß ist wie seine Onkel, lässt sein Körper in Situationen mit Autoritätspersonen noch kindliche Unsicherheit durchblicken. Seine langen und schlanken Gliedmaßen haben noch keine elegante Form der Bewegung verinnerlicht. Die Falten zwischen Quiques Augenbrauen zeigen sich in Situationen, denen er sich nicht gewachsen fühlt, die ihm sinnlos erscheinen oder die er nicht versteht.

Quique macht unter den Kindern die größte Entwicklung zum Erwachsenendasein durch. Symbolisch gibt ihm Tante Mercedes ein altes Sakko von Jorge, Quique macht seine ersten sexuellen Erfahrungen mit Encarna und übernimmt letztendlich die volle Verantwortung für sein Leben und Teilverantwortung für den Ausgang des Krieges, indem er sich für das Militär meldet; Verantwortung, der sich seine erwachsenen Vorbilder entziehen. Quiques Tod erscheint daher besonders ungerecht und wirkt in Kombination mit der Liebesgeschichte mit Alicia und der ergreifenden letzten Szene als dramatische Reserve.

Die Männer- und Jungenbeziehungen sind während des gesamten Filmes präsenter als die Beziehungen zwischen Frauen und Mädchen.

12.2.2.3 Junge vs. Mann

Dialogszenen zwischen Kindern und Erwachsenen sind sehr selten, wie schon erwähnt. Nur der Lehrer in der improvisierten Schule widmet sich mit voller Aufmerksamkeit den Kindern und Onkel Jorge versucht in Gesprächen auf Quiques Trauer einzugehen. Es gibt wenige Schlüsselszenen, in denen die Kinder aus der rein beobachtenden Position heraustreten oder die Erwachsenen sich aktiv an sie wenden.

Pedro und Alicia werden nie in längeren Dialogen mit ihren Eltern oder den im Haus lebendem Onkel bzw. der Tante gezeigt. Am Ende des Streitgespräches am Esstisch zwischen Alberto und Ernesto mischt sich aber Pedro aktiv in das Erwachsenengespräch ein. Pedro holt eine riesige Zigarre aus der Tasche, um sich neben der kleinen Zigarette des Onkels zu behaupten. Er hatte kurz zuvor im Gespräch mit den anderen Kindern die Potenz des Mannes mit Zigaretten verglichen. Als Onkel Alfredo ihn nicht ernst nimmt, droht Pedro ihn anzuzeigen (Abb. 33), bevor er durchs Fenster flüchtet. Pedro scheint dem Onkel seine Stärke demonstrieren und gleichzeitig seinen passiven Vater verteidigen zu wollen.



Abb. 33: Pedro bedroht Onkel Alberto (*Las largas vacaciones del 36*: Min. 24)

Auch Manolo beweist seine Fähigkeit eigenständig zu handeln, als er den kommunistischen Rebellen das Gewehr übergibt, entgegen den Anweisungen seiner Mutter. Er zeigt seinen Mut, seine Spontanität, was zu einer kurz andauernden Macht innerhalb der Familie führt. Mit der Waffe in der Hand, Angesicht in Angesicht mit den nächtlichen Eindringlingen wird er zur stärksten Figur der Szene.

Die wenigen Szenen, in denen sich Erwachsene direkt an die Kinder wenden, spielen ebenfalls eine wichtige Rolle in der Sinnbildung. Jorge führt mit Quique ein einfühlsames Gespräch über den Tod dessen Vater:

Jorge: „¿Estás a gusto con nosotros? Debes recordar mucho a tu padre [...] pero él sabía morir por un ideal [...] tú y yo tenemos que ser buenos amigo [...] y tú tienes que ser honrado, íntegro como él.“

Quique: „Tío, ¿y tú irás también a luchar?“²³⁹

In dieser Szene geht es nicht um physische Machtbeweise, wie zwischen Alberto und Pedro bzw. Quique, sondern darum, den Wissensvorsprung über das erwachsene Wertesystem der kindlichen Welt anzunähern. Umgekehrt sucht Quique Orientierung in einer Welt, die er nicht versteht. Ähnlich nützt auch Pedro eines der wenigen Gespräche mit einem Erwachsenen, seinem Lehrer Señor Rius, um ständig präsente Themen über den Krieg zu hinterfragen. In der improvisierten Schulklasse des Wohnzimmers soll Señor Rius die bürgerlichen Kinder unterrichten, da ihre Eltern sie nicht mit den anderen Kindern in die Schule schicken möchten. Pedro fragt den Lehrer, was in der spannungsvollen Kriegssituation nicht gefragt werden darf: „¿Usted es rojo?“²⁴⁰. Auf diese Frage hin erklärt der Lehrer den Kindern, wie das Land sich in zwei Teile spaltet, geteilt wird durch die republikanischen und die nationalen Rebellen. Ohne großen emotionalen Unterton, wie es die Eltern der Kinder bei Diskussionen über den Krieg praktizieren, vermittelt der Lehrer die Situation. Die Kinder hören gebannt zu, haben offensichtlich ein großes Bedürfnis zu lernen und viele Fragen, die sie sonst keinem Erwachsenen stellen können. Denn wichtige Fragen des Lebens über Sex, Religion und Krieg haben die Kinder bis jetzt in der Gruppe besprochen und mussten auf Beobachtungs- und Urteilskraft der Rädelsführer Manolo, Pedro und Quique vertrauen.

Der Vergleich, die Konfrontation und der Austausch der Jungen mit den männlichen Erwachsenen ist als Teil eines Prozesses des Mannwerdens den ganzen Film über präsent. Die zwei extremen Positionen, mit denen sich die Jungen an die Männer annähern, einerseits mit kindlich naiven Fragen und andererseits durch direkte Konfrontation, spiegeln das Ambiente

²³⁹ Las largas vacaciones del 36, Min. 34

²⁴⁰ Las largas vacaciones del 36, Min. 45.

der kriegerischen Extremsituation wider. Im Prozess des Mannwerdens sehen Manolo, Pedro und Quique an ihren männlichen Vorbildern, dass persönliche Attitüden über Leben und Tod entscheiden können und dadurch Machtdemonstrationen mehr Wertigkeit bekommen.

Die Jungen befinden sich zwar in der schwächeren Position, weil der Lehrer, der Vater und der Onkel Autoritätspersonen sind. Um ihre Schwächen auszugleichen, bedienen sich die Jungen symbolischer Hilfsmittel der Macht und männlichen Stärke (Zigarre, Pistole, Gewehr, aufgemalter Schnurrbart), als hätten sie die wichtigen Regeln des Lebens bereits verstanden. Trotz ihrer Unterlegenheit im sozialen Gefüge der Familie bewirken die intuitiven, ehrlichen und spontanen Positionen der Jungen, dass die erwachsenen Männer impotent, verlogen und feig erscheinen. Die Männer stehen nämlich nur mit Worten für ihre Überzeugungen ein, verstecken sich allerdings vor dem aktiven Handeln im Krieg.

12.2.2.4 Verdichtung durch Kriegsspiele

Die Kriegssituation nehmen die Kinder in ihre Spiele auf, ebenso wie das Vokabular, das sie bei den Erwachsenen hören. In den Spielen der Kinder werden politische und gesellschaftliche Kategorien vereinfacht und somit auch verdichtet, auf den Punkt gebracht. In einem Spiel gibt es nur Gut und Böse, Helfer und Verräter. Eine globale Situation wird auf ein Spielbrett reduziert oder auf ein paar Spielfiguren im Rollenspiel minimiert.

Als Quique, Alicia und Pedro den ungeliebten Onkel in einem Kriegsspiel mit Holzstecken als Gewehre bedrohen, rastet der Onkel aus und schlägt Pedro mit einem Stock, zieht Alicia an den Ohren, bis Quique mit einer echten Waffe den Onkel bremsen kann. Die Kinder beschimpfen Alberto als „fascista“ und „burgues“. Ihre eigene Attacke feuern sie stattdessen mit „adelante compañeros“ an, wie es die kommunistischen Rebellen untereinander tun. Verkleidet sind die Kinder mit roten Halstüchern und falschem Schnurrbart (Abb. 34), genau wie ihn Onkel Jorge trägt. Mit Onkel Albertos wutentbrannten Worten „republicanos de mierda“²⁴¹ und den



Abb. 34: Quique und Alicia beobachten geschockt wie Onkel Alberto auf Pedro einschlägt (*Las largas vacaciones del 36*: Min. 39)

Schlägen auf den hilflosen Pedro wendet sich das Spiel. Der reale Hass des Onkels gegen die Republik wandelt das intuitive Spiel der Kinder zu einer ernsten Angelegenheit. Die Schläge und die echte Pistole holen das performative Rollenspiel der Kinder endgültig auf den Boden

²⁴¹ *Las largas vacaciones del 36*, Min. 39.

der Realität. Als Quique Onkel Alfredo mit der Pistole bedroht, damit dieser von den Schlägen auf Pedro und Alicia ablässt, ist dies in erster Instanz eine Reaktion zur Verteidigung seiner Freunde. In den paar Sekunden der Stille, in der die Situation einfriert, erkennen wir in der Konstellation der Familie eine direkte Repräsentation der globalen Kriegssituation:

Alfredo (faschistische Bande) ist symbolisch für den Tod von Quiques Vater (Angriff auf die Republik) verantwortlich. Der Faschist weitet seine Brutalität noch weiter aus, auf Alicia und Pedro (unschuldige Zivilisten). Quique, als Nachfolger des *capitán*, der für die Verteidigung der Republik verantwortlich war, fühlt sich emotional dazu getrieben, den idealistischen Tod seiner Vaters zu rächen (nächste Generation zieht in den Krieg). Auf Onkel Jorges Bitten (Kriegsverweigerer, Pazifist) lässt Quique schließlich die Waffe fallen. Ernesto und Rosita bleiben bezeichnenderweise untätig (Feiglinge und Opportunisten), obwohl es darum geht, die eigenen Kinder (Nachkriegsgeneration) zu retten.

Aus dieser vereinfachten, verdichteten Situation geht Onkel Alberto ungestraft hervor. Durch die Untätigkeit der Erwachsenen verlieren die Kinder ihren Schutzraum, die Erwachsenen verhindern nicht, dass sich die Dominanz und Brutalität ausbreitet, die nach dem Krieg just die nächste Generation treffen sollte.

Auch die kleinsten Jungen machen sich einen Spaß daraus, zu Kampfliedern zu marschieren und mit Schreien die Gewehrschüsse aus ihren Holzstecken zu imitieren (Abb. 35). Komisch und tragisch zugleich wirken jene Spiele, in denen die Kinder die Rollen der Erwachsenen allzugut kopieren und sich des wahren Ausmaßes eines Krieges noch nicht bewusst sind:

Junge 1: „¡Todo para la República!“
Junge 2: „¡Quién manda soy yo, tu eres un burgués!“
Junge 1: „¿Yo un burgues? Fuera de mi jardín!“²⁴²



Abb. 35: Kinder beim Kriegsspiel (*Las largas vacaciones del 36*: Min. 48)

Der Anführer der Truppe wird von einem aufmüpfigen Soldaten überrumpelt (wie es die Rebellen der kommunistischen Truppe machten), mit dem Argument, nur ein kriegsunfähiger Bürgerlicher zu sein. Der bürgerliche Anführer hat kein weiteres Mittel, als die Bande aus seinem Garten zu werfen. Die Verteidigung des eigenen Besitzes ähnelt den Attitüden Albertos und Ernestos, die auf keinen Fall Auto und Geschäft dem Krieg opfern möchten. Schon die Kleinsten erlernen spielerisch die wichtigen Spielregeln der Klassenunterschiede.

²⁴² *Las largas vacaciones del 36*, Min. 48.

12.2.3 Der Kinderblick: Gestaltungsmittel des Erzählens

12.2.3.1 Tonebene – Ausstattung – Kameraeinstellung

Die Tonebene spielt in wenigen Szenen eine tragende Rolle in der Sinnbildung. Die nichtdiegetische Filmmusik spielt eine Rolle, um Stimmung zu erzeugen, diegetische Geräuschkulissen werden in manchen Szenen eingesetzt, um einzelne Momente des Krieges auditiv zu repräsentieren: Gesänge der kommunistischen Rebellen, Lautsprecherdurchsagen bei der Übernahme des Dorfes durch die UGT, Radionachrichten über die Situation des Krieges, Flugzeugmotoren und Bombengeräusche in der fernen Stadt Barcelona. Stimmungen erzeugt Camino neben der nichtdiegetischen Musik mit Ausstattung. Sind die Kinder zu Beginn noch in strahlend weißes Sommergewand gekleidet, tragen die Kinder in den Wintermonaten während des Krieges dunkle Kleidung, ihre Schuhe werden kaputt und Quique wächst aus seiner Kinderkleidung heraus. Schals, Hauben und bleiche Kindergesichter visualisieren die unangenehme Kälte im Bergdorf. Viele Szenen werden bei Nacht gedreht, ein Ambiente des Verbergens, Versteckens, der Angst und Unsicherheit sowie der Kriegstaktik ist ständig präsent.

Als Zuschauer befindet man sich in vielen Szenen als außenstehender Beobachter im 90° Winkel zum Geschehen, vor allem in den Szenen mit vielen Beteiligten oder in den Szenen in, denen nur Erwachsene-Figuren vorkommen. Nur wenige Einstellungen werden mittels subjektiver Kamera gefilmt. Einige dieser wenigen Einstellungen imitieren den Blick der Kinder. Wie schon in „El espíritu de la colmena“ und „La prima Angélica“ wird ein Schuss-Gegenschuss Prinzip angewandt, um nach der Einstellung auf das Geschehene die Reaktionen der Kinder einzufangen. In der ersten Phase ist es Manolo, dem wir als Zuschauer folgen. Später werden Quique und Alicia immer präsenter, die innerhalb der Kindergruppe am detailliertesten charakterisiert werden.

12.2.3.2 Der subjektive Kinderblick auf den Krieg

Mitten in die kriegsrische Auseinandersetzung schwindelt sich Manolo in der ersten Sequenz des Films, am Tag der Schießerei im Dorf. Er läuft neugierig auf die Straße und geht hinter Ziegelsteinen in Deckung (Abb. 36). Die subjektive Einstellung imitiert den Blick Manolos. Er blickt abwechselnd auf den Kirchturm, das erschossene Pferd und



Abb. 36: Manolo beobachtet die Schießerei (Las largas vacaciones del 36: Min. 05)

die schießenden Männer auf der Straße. Später sehen wir die Ankunft Quiques und Martas mit ihrem Vater, das nächtliche Krisengespräch aus Manolos Blickwinkel, wie bereits oben erwähnt. Die ersten Gewehrschüsse, das erste Todesopfer (auch wenn es nur ein Pferd ist) und die ersten Worte über den Krieg nehmen wir aus der kindlichen Perspektive wahr.

Auch das erste menschliche Todesopfer sehen wir aus der Sicht der erschrockenen Kinder. In der Friedhofsszene finden die Kinder einen angeschossenen Mann auf dem Boden liegend (Abb. 37a). Zunächst wird das Gesicht des angeschossenen Mannes in Nahaufnahme gezeigt, aus dem Blickwinkel von Manolo oder Quique, die sich über den Mann beugen (Abb. 37b). Als die Kinder Menschen kommen hören, verstecken sie sich hinter dem Gebüsch und beobachten, wie eine Frau sich weinend auf den Mann stürzt, begleitet von zwei Männern, die die Leiche mit einem Karren davonfahren. Die Szene wird mit subjektiver Kamera aus der Sicht der Kinder hinter dem Gebüsch hervor gefilmt (Abb. 37c). Danach sieht man die ängstlichen Gesichter der Mädchen in Nahaufnahme (Abb. 37d). Es steht nicht die Reaktion der Frau im Mittelpunkt, die eben ihren Mann verloren hat, sondern die Kinder, wie sie diese Szene erleben.



Abb. 37a: Kinder finden Leiche (Las largas vacaciones del 36: Min. 19)



Abb 37b: Perspektive der Kinder auf den Mann (Las largas vacaciones del 36: Min. 19)



Abb. 37c: Kinder beobachten Szene (Las largas vacaciones del 36: Min. 20)



Abb. 37d: Reaktion der Mädchen (Las largas vacaciones del 36: Min. 20)

Der Krieg zeigt sich den Kinder auch, als ein Kampfflugzeug das Dorf überquert. Neugierig verfolgen es die Kinder mit ihren Blicken, gefilmt wird das Objekt in Nahaufnahme mit subjektiver Einstellung.

Später werden einige Szene aus Quiques subjektiver Sicht gefilmt. Als er beim Ausflug in den Wald dem Gespräch der Männer lauscht, zoomt die Kamera die Männergruppe heran. Quiques Aufmerksamkeit auf die Worte der Männer wird unterstrichen und sein Blick auf die männlichen Vorbilder imitiert.

Mit einer subjektiven Einstellung aus Alicias und Quiques Sicht wird gefilmt, als Onkel Alfredo auf Pedro einschlägt. Die Kamera wird unruhig geführt, die schnellen und abrupten Bewegungen unscharf in Nahaufnahme eingefangen. Die Schläge werden immer nur für eine Sekunde zwischengeschnitten, was gemeinsam mit der unruhigen und unscharfen Kamera

eine schnelle, hektische Dynamik in die Szene bringt. Als Zuschauer wird man ebenso wie die Kinder von dem Geschehen überrumpelt, verliert die Orientierung und ist hilflos der Situation ausgeliefert, man hat nicht einmal Zeit wegzusehen.

Die Figur Quique verabschiedet Camino ebenfalls mit einer subjektiven Einstellung. Quique reist an die Front ab und blickt ein letztes Mal von draußen auf die Familie, die am Esstisch sitzt. Die Kamera schwenkt von Person zu Person, wodurch eine melancholische Abschiedsstimmung aufkommt. Die ersten Erfahrungen im Vorbereitungslager an der Front erreichen uns nicht in visuellen Darstellungen, sondern durch Erzählungen Quiques in einem Brief an Alicia, bevor Quique endgültig die Handlung im Film verlässt und der Zuschauer für die letzten Szenen wieder eine außenstehende, beobachtende Rolle einnimmt.

Die subjektiven Einstellungen wechseln immer mit Aufnahmen der Person, oft mit Nahaufnahmen des Gesichtes ab.

12.2.3.3 Nahaufnahmen von Körpersprache und Mimik

Die Kinder in „Las largas vacaciones del 36“ sind zwischen fünf und ca. sechzehn Jahre alt. Demnach drücken sie sich schon viel differenzierter auf sprachlicher Ebene aus als etwa die fünfjährige Ana in „El espíritu de la colmena“. Dennoch sind vor allem ihre Reaktionen in Körper und Mimik Schlüssel zum Verständnis ihres Gefühlszustandes, die Mittels Nahaufnahmen eingefangen werden. Quiques Reaktion auf den Tod seines Vaters wird mit einer simplen, aber wirkungsvollen Einstellung visualisiert. Mit seinem Rennfahrrad fährt er den Hügel hinunter und bremst scharf, sodass er direkt vor der Kamera zum Stehen kommt (Abb. 38). Die abrupte Bremsung vermittelt eine Dynamik verzweifelter Aggression und Quiques Gesicht wird in einer langen Aufnahme mit traurigem, leerem Blick in Richtung Boden gezeigt. Ebenso fokussiert die Kamera mit einer langen Nahaufnahme die Hilflosigkeit und Aggression in Quiques Gesicht, als er Onkel Alfred mit der Pistole bedroht. Er weiß im Moment nichts mit seiner plötzlich erlangten Machtposition anzufangen, kämpft mit den Tränen und läuft weg.



Abb. 38: Quique trauert um seinen verstorbenen Vater (Las largas vacaciones del 36: Min. 29)

Auch Alicia wird oft in Nahaufnahme gezeigt, um die psychischen Vorgänge zu visualisieren. Bei Alicia sind es weniger die Konfliktsituationen mit den Erwachsenen, sondern ihr persönlicher Konflikt mit den Gefühlen, die sie für Quique hegt. Enttäuscht zeigt sie sich, als

Quique mit Encarna tanzt, schockiert, als sie die beiden beim Geschlechtsverkehr beobachtet. Neben der Hausangestellten Encarna wirkt Alicias Körper noch kindlich, weshalb sie sich Quiques Aufmerksamkeit erst erobern muss und darauf wartet, bis Encarna das Haus verlässt. Letztendlich wagt sie den ersten Schritt und verpasst Quique ungeschickt und in Sekundenschnelle einen ersten Kuss, mit den Händen ans Fahrrad geklammert, um danach aus Scham und Unsicherheit schnell wegfahren zu können.

Insgesamt wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Reaktionen der Kinder gelenkt. Mittels Nahaufnahmen oder Schwenk auf die Kinder werden nicht die Situation in ihrer Gesamtheit, sondern vielmehr die Auswirkung auf die Gefühlswelt der Kinder oder ihre individuelle Art, mit Ausnahmesituationen umzugehen, betont. Manolo und Pedro etwa stellen sich vielen Situationen gegenüber neugierig, frech und selbstbewusst, was man in ihrer Körpersprache und ihren weit geöffneten, blitzenden Augen sieht. Nur als Onkel Alberto auf Pedro einschlägt, wird dieser ganz Kind, heult und schreit hilflos, weiß sich nicht zur Wehr zu setzen. Am ersten Schultag zeigt sich Pedro ebenfalls ungewöhnlich verunsichert. Er traut sich zunächst nicht, dem Lehrer in die Augen zu sehen, steht nur widerwillig auf, um sich dem Lehrer nicht zu sehr zu nähern. Die hängenden Schultern und der ernste Gesichtsausdruck vermitteln Skepsis und ein Sich-Zurückziehen- Wollen. Pedros Augen aber bleiben dann wie fixiert auf dem Lehrer kleben, gefüllt mit Angst, aber auch mit einer Art unterdrückter Neugierde – irgendetwas bedrückt ihn anscheinend. Wie man im folgenden Dialog erfährt, hat die Angst und Skepsis vorm Lehrer mit den Worten seines Vaters zu tun, welcher den Lehrer wie folgt charakterisiert hat:

Pedro: „Maestro, ¿usted es rojo?“
Señor Rius: „Sí“ [Pause, merkt das Pedro nervös ist Anm.] ¡Díme!“
Pedro: „Es que, mi padre dice que [Pause Anm.]...“
Señor Rius: „Imagino lo que dice tu padre. Que los rojos son malos, que queman las iglesias, que pilan, que roban, y asesinan. Yo también soy rojo, y ni robo ni asesino, simplemente me dedico a enseñar geografía, matemáticas, lengua y literatura.“²⁴³

12.2.4 Wirkung des Perspektivenwechsels

12.2.4.1 Verfremdung

In der Szene mit Pedro und dem Lehrer sieht man wunderbar, dass die Jungen ihre Väter oder das, was die Väter für sie verkörpern, idealisieren. Wirkt Ernesto auf den Zuschauer angesichts der Kriegssituation wie ein unfähiger Feigling, ist er für Pedro dennoch erste

²⁴³ Las largas vacaciones del 36, Min. 45.

Referenz, um sich in der Welt zu orientieren – unser Urteil über Ernesto wird durch die Identifikation mit Pedros Haltung verändert. Pedro wird nie im Gespräch mit seinem Vater gezeigt. In dieser einen Situation aber merken wir, wie sehr Pedro den Worten seines Vaters vertraut und erst all seinen Mut, gepaart mit Neugierde, zusammen nehmen muss, um das Vaterideal zu überwinden.

Herr Rius hat einen offenen, netten Umgang mit den Kindern. Den kleinen Jaime krault er dankend am Kopf, nachdem sich dieser vorgestellt hat. Pedro berührt er an der Wange, als Friedensangebot. Die Kinder scheinen fasziniert von ihm und nehmen dankend die Möglichkeit an, eine Person zu haben, die sich ernsthaft um die Kinder kümmert. Herr Rius bietet Pedro keine negative Version von den nationalen Rebellen, wie man in diesem stark polarisierten Ambiente der beiden Banden erwarten würde. Als Zuschauer blickt man, wie die Kinder in der Schulbank sitzend, auf den Lehrer als Modell einer Idealfigur. Er greift nicht zu Waffen, wird nicht wütend, verbreitet allein Wissen und beschäftigt sich aufmerksam mit den Kindern.

Eine gewisse Faszination üben auch die kommunistischen Rebellen auf die Kinder aus, besonders aber auf Manolo. Ganz anders als die Männer in seiner bürgerlichen Umgebung wirken die Männer und Frauen, die bei Ausbruch des Krieges nach Waffen in den Häusern der Reichen suchen. Manolo bewundert die Entschlossenheit der wilden Männer, mit der er sich identifiziert und die er zugleich nachahmt, indem er sich entschlossen gegen die restliche Familie stellt. Was er nicht sieht, sind Übergriffe auf Geistliche oder Morde an Großgrundbesitzern, wie sie zu Beginn des Bürgerkrieges stattfanden. Den elegant gekleideten Mann, den die Kinder sterbend am Friedhof finden, könnte man als Opfer des kommunistischen Rachefeldzuges interpretieren. Manolo aber versteht die Zusammenhänge nicht und diese mindern daher seine Faszination für die kommunistischen Ideale nicht. Noch viel später spricht er im Scherz aber sichtlich fasziniert über die freie Liebe, wie sie die Leute in Russland praktizieren.

Bewunderung empfinden die Kinder für die revolutionären Reden von Encarna, die mehr Freiheiten und Gleichberechtigung für Frauen fordert. Obwohl die Kinder sie ein wenig verrückt sehen und sie abwertend als *roja* bezeichnen, nehmen sie zum Beispiel ihre Ideen zur freien Liebe auf. Durch die Neugierde und die Unvoreingenommenheit der Kinder gegenüber sozialen Klassen oder politischen Einstellungen bleibt Encarna nicht untergeordnete Hausangestellte, wie sie es in den Augen der Erwachsenen ist, sondern bekommt durch die Kinder eine neue Dimension als willkommener Ausgleich zu den bürgerlichen Strukturen und Idealen.

Auch Onkel Jorge ist in Quiques Augen ein Vorbild, der das Vaterideal ersetzen soll. Quique vertraut auf Onkel Jorges Einschätzungen. Als Zuschauer durchschaut man Jorges Ausreden, seinen Einzug an die Front hinauszuzögern. Doch Quique vertraut den Worten seines Onkels, sodass auch er an die Front gehen werde, wie sein Vater. Quique meldet sich schließlich freiwillig zum Kampf.

Zum Monster wird hingegen Onkel Alberto. Als Eindringling empfindet ihn Pedro von Anfang an und fragt, wie lange der Onkel denn bleiben würde. Sehr gelungen ist auch die Aufnahme von Alicias Gesicht, als sie zum Gruß die Hand des Pfarrers küssen muss (Abb. 39), der durch die erschrockenen Blicke der Kinder einen monströsen Charakter erhält. Nach einer dreijährigen, durch den Krieg bedingten Pause, kehren ihre Eltern angesichts des herannahenden Sieges der nationalen Rebellen zurück zu ihren religiösen Praktiken. Auch Pedro muss die Hand küssen und geht mit steifem Körper am Pfarrer vorbei, dreht ihm nie den Rücken zu, so als würde er ihm auf keinen Fall vertrauen. Skeptisch, überrascht und unterwürfig küsst Alicia die Hand des Pfarrers. Die Aufnahme des Pfarrers aus Alicias Sicht zeigt uns einen arroganten, überheblichen Mann, dem es anscheinend gefällt, den Kindern mit der bevorstehenden Beichte Angst einzujagen.



Abb. 39: Alicia küsst die Hand des Pfarrers (*Las largas vacaciones del 36*: Min. 85)

Einen geisterhaften, mysteriösen und faszinierenden Charakter bekommt der Flüchtling durch die Begegnung mit Alicia und Quique. Erstaunlicherweise haben die Kinder keine Angst vor dem hungrigen Mann, der gierig die Milch verschlingt. Alicia flüchtet nicht, bleibt fasziniert stehen.



Abb. 40: Treffen mit dem Flüchtling (*Las largas vacaciones del 36*: Min. 76)

Quique nähert sich zwar äußerst vorsichtig mit dem Fahrrad, zeigt aber keine Anzeichen, den Mann verjagen zu wollen. Es wird in der Szene kein Wort gesprochen, die Kinder starren den Mann nur an, als Zuschauer empfindet man in den stillen Sekunden Faszination, Mitleid und Interesse für die dunkle Gestalt, die wieder im Wald verschwindet. Wäre ein Erwachsener der Gestalt begegnet, hätte vermutlich die jeweilige politische Einstellung den Ausgang der Situation entschieden. Für die Kinder ist in dem Moment nur der intuitive erste Eindruck ausschlaggebend. Die beiden erzählen auch niemandem etwas von der Begegnung.

12.2.4.2 Leerstellen

In den Sekunden der Stille, in denen die Kinder den Mann anstarren, öffnen sich für den Zuschauer Leerstellen zwischen dem Wissen der Kinder und dem eigenen Wissen. An Quiques Falten zwischen den Augen und Alicias offenem Mund sieht man, dass sie im Moment nicht verstehen, was passiert. Intuitiv aber verstehen sie, dass der Mann dringend Nahrung braucht. Als Zuschauer hat man in diesem Moment des Films bereits genügend Informationen über die Entwicklungen des Krieges bekommen. Die örtliche Nähe der Truppen und das Wissen um die Vorgehensweise im Umgang mit Kriegsgefangenen bewirken eine ganze Kette an Spekulationen. Ist der Mann auf der Flucht? Flieht er weiter Richtung Frankreich, um das Land zu verlassen? Was ist ihm geschehen? Ist er von einer Angst getrieben, verhaftet, hingerichtet oder vertrieben zu werden?

Eine traurige Wirkung haben Szenen auf den Zuschauer, in denen uns das Ausmaß des Krieges bewusst ist, die Kinder aber eine derartige Situation nicht einschätzen können. Den großen Hunger überleben die Kinder mit Tauschhandel. Jaime tauscht seine Sardine gegen einen Kartoffel und eine Karotte von Manolos Teller. Pedro stiehlt Schmuck und Essen von seinen Eltern, um es in der Schule zu verteilen. Mercedes macht sich Sorgen um den Großvater, der in der Nacht der Kämpfe in Barcelona noch nicht aus der Stadt zurückgekehrt ist. Der kleine Jaime entgegnet ihr voller Zuversicht: „Pero el abuelo se mete en los refugios“, als könnte dem Großvater nie etwas passieren.

In einer anderen Szene hängt sogar das Leben von Onkel Alberto und seiner Frau vom kleinen Luisito ab, ohne dass er sich dessen bewusst ist. Zwei kommunistische Soldaten verhören Ernesto über das amerikanische Auto von Alberto, der sich einstweilen im Gebüsch versteckt. Zum Schutz seines Bruders lügt Ernesto und blickt immer wieder bangend in Richtung des Verstecks der beiden. Die Kinder führen ihre Kriegsspiele ausgerechnet im Garten weiter und der kleine Luisito entdeckt Alberto und seine Frau. Alberto sieht man förmlich die Angst an, dass der Junge jede Sekunde einen Schrei loslassen könnte, um ihr Versteckspiel zu verraten. Luisito, der eben noch mit seinen Freunden spielerisch im Krieg war, legt die Situation auf das Kriegsspiel um, ohne zu wissen, dass er die reale Situation damit genau trifft:

Luisito: „¿Qué haces aquí? ¿Por qué estas escondidos? ¡Os escondeis del enemigo!“

Ernesto: „Si, ¡pero esto es un secreto entre tu y yo! ¿Cuanto quieres?“

Luisito: „Cien pesetas.“

Ernesto: „Vale, ¡y ahora vete con los amiguitos!“

Luisito: „¡Hasta luego camarada!“²⁴⁴

²⁴⁴ Las largas vacaciones del 36, Min. 48.

Zum Abschied grüßt Luisito den faschistischen Onkel Alberto ausgerechnet mit dem Wort „camarada“ mit erhobener Faust zum Kommunistengruß.

Auch Manolos Stolz auf seine Heldentat, als er den Kommunisten das Gewehr übergeben hat, vermittelt auf zweiter Ebene einen anderen Inhalt, als Manolo in seinem Verständnis interpretiert:

*„Han venido la gente del pueblo para matarnos, pero yo les he salvado a todos. Pues, la Encarna y yo ... con la escopeta y el puño en alto“.*²⁴⁵

Intuitiv hat er die Verbindung zwischen Encarna und der kommunistischen Truppe erkannt. Manolo fällt auch sofort ihre spezielle Grußform (puño en alto) auf, ohne zu wissen, was diese Zeichen bedeuten.

Die Schlusssequenz ist ebenso gefüllt mit Bildern, in denen die kindliche Interpretation der Situation von der Interpretation der Zuschauer abweicht – eine bedrückende Stimmung ergibt sich aus den Leerstellen dieser letzten Szenen. Marta und Pedro verabschieden sich durch einen Maschendrahtzaun (Abb. 41). Die Kinder wissen nicht, dass



Abb. 41: Marta und Pedro verabschieden sich am Tage der Evakuierung (*Las largas vacaciones del 36*: Min. 98)

das Ende des Krieges wirklich eine Art Zaun zwischen den beiden Banden ziehen wird, somit auch zwischen Martas republikanischer Pflegefamilie und der opportunistischen Familie Pedros, die sich bereits mit der Wende des Krieges auf die alten, vorrepublikanischen Traditionen zurückbesinnt.

Die Kinder wissen aber nicht immer weniger als der Zuschauer mit seinem Wissen über den sozio-politischen Hintergrund. Der kleine Jaime hockt ein Kaninchen streichelnd auf den Stiegen (Abb. 42) und beobachtet, wie seine Eltern ihr Hab und Gut räumen und Soldaten an ihm vorbei gehen. Einer der republikanischen Soldaten schenkt Jaime fünf Peseten, ein Geschenk von Negrín an alle Kinder. Enttäuscht und niedergeschlagen entgegnet Jaime: „Ya no vale más“, als hätte er alles verstanden. Als hätte er verstanden, dass das Autonomiestatut von Katalonien mit der Niederlage der Republik keine Gültigkeit mehr hat; als wüsste er, dass Herr Negrín geschlagen worden ist und seine Macht verloren hat; als wüsste er, dass in Zukunft alles anders werden wird.



Abb. 42: Jaime beobachtet die Soldaten beim der Evakuierung (*Las largas vacaciones del 36*: Min. 99)

²⁴⁵ *Las largas vacaciones del 36*, Min. 16.

12.2.5 Interpretation der Grundaussage

Camino setzt die Kinder dazu ein, um politische Überzeugungen, Moralvorstellungen und Klassenunterschieden in der kindlichen Welt zu relativieren und essenzielle Antriebe der Kinder wie Mitgefühl, Gerechtigkeitssinn und Aufrichtigkeit herauszustreichen, wie es den Erwachsenen in vielen Situationen fehlt. Die Kategorien der Erwachsenen lösen sich im Handeln der Kinder auf, die sich auf ihren Instinkt, auf ihre Emotionen verlassen. Die Kategorien und Ideologien der Eltern sind einerseits Auslöser für den Krieg, andererseits verlieren sie in der Ausnahmesituation des Überlebens ihren Sinn und sie werden von der viel wichtigeren Realität des Hungers, der Angst und der Trauer der Kinder abgelöst.

Die Jungen kämpfen jeder für sich gegen die Dominanz ihrer männlichen Vorbilder und suchen ihren Weg, sich in diese Welt einzuordnen. Quique tut dies im guten Gewissen, dem Vorbild seines Vaters zu folgen. Die Katastrophe auf Kriegsebene und die Niederlage der Republik bringen die Katastrophe auf familiärer Ebene mit sich, den Tod Quiques. Wieder sind es die Kinder, die als erstes das Ende kommen sehen, den Einmarsch der geschlagenen Republikaner (Abb. 43), ohne zunächst zu wissen, was dies für sie bedeutet.



Abb. 43: Die Jungen beobachten den Einzug der republikanischen Soldaten (*Las largas vacaciones del 36*: Min. 93)

Die Kinder werden trotz ihres Mutes Opfer der Situation, was Camino in einigen Szenen auch explizit darstellt. Die hungernden Kinder erregen Mitleid, der Tod Quiques Bestürzung über die Sinnlosigkeit eines Kriegs, in Folge dessen sogar noch die nächste Generation, die gar nichts mehr mit den Überzeugungen der Eltern zu tun hat, unter der Auseinandersetzung leiden muss. Pessimistisch sehen wir die Prognose der Kinder für ihre Zukunft.

Mit einem eigenen Ritual verabschieden sie sich von ihren verlängerten Ferien in Gelida. Sie vergraben die Pistole und andere Wertgegenstände, denn man weiß ja nie, die nächsten Ferien kommen bestimmt. Bedrückt liest man die traurige Wahrheit, die uns Camino mit den Worten der Kinder vermittelt, etabliert er doch schon im Titel des Films das Wortspiel, in dem die langen Ferien das Wort Krieg ersetzen. Der nächste Krieg kommt bestimmt:

Pedro: „¿Para qué guardamos todo eso?“
Mädchen: „Nunca se sabe.“
Luisito: „Para las proximas vacaciones.“²⁴⁶

²⁴⁶ Las largas vacaciones del 36, Min. 97.

12.2.5.1 Schlussfolgerungen

Camino hatte viele Auseinandersetzungen mit den Zensoren und dadurch Grund zur Motivation, die Gestaltungsmittel so zu wählen, dass seine riskanten Themen „durchkommen“ konnten. In „Las largas vacaciones del 36“ nutzt Camino Kinderfiguren dafür, einen neutralen, unpolitischen Blick auf den Bürgerkrieg zu geben.

Der Dreh von „Las largas vacaciones del 36“ fällt in eine Zeit, in der es schwierig war einzuschätzen, was in der Kinoproduktion erlaubt war und was nicht, wie es sein Kollege Gutiérrez Aragón, Drehbuchautor des Films, beschreibt: „that confused point in history during the month before and after the death of Franco, when it was not clear what Spanish cinema was and wasn't“.²⁴⁷ Ebenso ungewiss war die allgemeine Stimmung der Spanier, die nicht wussten, ob der demokratische Wandel eintreten, Francos Riege weiter regieren oder gar ein neuerlicher Bürgerkrieg ausbrechen würde.

Die Atmosphäre dieser Tage veranschaulichen zwei Anekdoten Caminos zum Filmdreh: Angesichts der Szene, in der die geschlagene republikanische Armee ins Dorf einmarschiert, begannen zwei Statistinnen, zwei ältere Dorfbewohnerinnen, der Armee entgegenzuwinken. Nicht wegen spezieller Regieanweisungen, sondern provoziert durch deren Erinnerungen an diese Szene, welche sie 35 Jahre zuvor wirklich erlebt hatten. Und ein LKW-Fahrer begann angesichts der Filmarmee panisch auf Katalanisch zu rufen: „Da seht ihr, da sind sie wieder!“, bis er über den Umstand des Filmdrehs aufgeklärt wurde.²⁴⁸

Camino, Drehbuchautor Gutiérrez Aragón und Produzent José Frade waren sich der brisanten Situation in Spanien bewusst und kürzten aus Angst vor einem Verbot des Films die Schlusszene, in der die *moros* in das Dorf einreiten. Als zu realistisch und zu erschreckend erschien ihnen die Szene, wie sie im Bürgerkrieg tatsächlich stattfand, als Francos Begleitarmee als Vorhut in die Dörfer eindrang „to cut off heads“²⁴⁹, wie es Camino selbst beschreibt. Nach der Kontrolle der Zensoren wurde Camino tatsächlich nahegelegt, die Szene mit den *moros* ganz zu entfernen, ebenso wie die republikanischen Flaggen, den Ausdruck „rojos“ sowie die Referenz auf Juan Negrín, den damaligen Präsidenten der spanischen Republik. Der Film konnte nur in einer illegalen Privatvorstellung gezeigt werden. Das Publikum begann sich aufgrund des großen Andranges in der Warteschlange beim Einlass zu streiten, um noch einen Platz im Kinosaal zu erlangen. Am nächsten Tag füllten sich Zeitungen und Zeitschriften mit Artikeln über den Film – das Feedback war enorm. Dennoch wurde der Film erst im Sommer 1976 unter der Regierung von Adolfo Suárez autorisiert.²⁵⁰

²⁴⁷ Gutiérrez Aragón, Manuel in Besas 1958, S. 135.

²⁴⁸ Vgl. Besas 1985, S. 152.

²⁴⁹ Camino in Besas 1985, S. 152.

²⁵⁰ Vgl. Besas 1985, S. 152 f.

Die Reaktion der Mitwirkenden zeigte, dass die Themenwahl tief sitzende Ängste der Spanier wachrief. Die Meinung der Zensur war, dass die Schlusszene zu nahe an der grausamen Realität war, die bislang wohlweislich vom Regime verheimlicht bzw. unterdrückt wurde. Die Reaktionen des Publikums war der Beweis, dass Caminos Film eine breite Masse bewegte, die sich mit der Geschichte offensichtlich identifizieren konnten.

13. Vergleich der drei Filme und ihrer Inszenierung von Kindern

13.1 Erzählte Zeit und Spielort

In allen drei Filmen wird der Spielort und die erzählte Zeit explizit vermittelt. Die Verortung in der Zeit des Bürgerkrieges, der Nachkriegszeit und des franquistischen Spaniens dreißig Jahre nach dem Krieg sind Ausgangspunkt der Handlung. Caminos Film bleibt ganz in den drei Jahren des Bürgerkrieges verhaftet, mit pessimistischer Perspektive in eine ungewisse Zukunft in den Schlusssequenzen. Erice lässt die Geschichte rund um die kleine Ana im düsteren Nachkriegsambiente der 40er Jahre verankert, zwingt aber ebenfalls am Schluss Anas Mutter zum Wohle ihrer Tochter an die Zukunft zu denken und nicht weiter in der Vergangenheit zu schwelgen. Saura beschäftigt sich im Gegensatz zu den anderen zwei Regisseuren ganz explizit mit den Auswirkungen des Krieges aus der Sicht der Gegenwart, der Drehzeit des Filmes der siebziger Jahren. Saura bietet nicht nur metaphorische Prognosen auf eine Zukunft nach dem Krieg, sondern zeigt in der Figurencharakterisierung, was aus den Personen geworden ist, was aus dem Land geworden ist, den alten Feindschaften und Wunden.

13.1.1 Darstellung des Bürgerkrieges

Szenen des Kampfes im Bürgerkrieg werden in keinem der drei Filme dargestellt. In Caminos Film sind die direkten Auswirkungen des Krieges auf Städte der *retaguardia* zwar immer präsent, Darstellungen der kriegerischen Auseinandersetzungen sehen wir dennoch nie. Saura inszeniert einen Bombenangriff auf die Schule und in Erices Film wird der Krieg nur noch in den Briefen Teresas erwähnt. In allen drei Filmen stehen die Kinder im Mittelpunkt. Camino interessiert es, wie die Kinder aus „Las largas vacaciones del 36“ die Gespräche und Diskussionen der Erwachsenen über den Krieg verarbeiten. Für Caminos Hauptdarsteller Quique bedeutet der Krieg auch den Verlust seines Vaters, die Suche nach dem richtigen Platz

als junger Mann in der stark polarisierten Männerwelt und die ersten sexuellen Erfahrungen. Saura konzentriert sich ganz auf das Gefühlsleben des kleinen Luis, für den der Krieg auch die Trennung von seinen Eltern bedeutet, die Obhut eines dominanten Onkels und seine ersten Erfahrungen mit der Liebe. Erice inszeniert Anas Fantasiereise zwar abseits des Bürgerkriegsthemas, dennoch scheinen ihre Einsamkeit, ihre verschwiegenen Eltern und ihre unbeantworteten Fragen der repressiven Situation direkt nach dem Krieg zu entspringen.

13.1.2 Intermedialität als historische Referenz

Ein Mittel, um Referenzen auf historische Ereignisse zu machen sind andere Medien, wie es in allen drei Filmen eingesetzt wird. Alte Fotos, Bücher oder Objekte erinnern an die Vergangenheit. Radionachrichten, Zeitungen und Originalplakate werden eingesetzt, um einen bestimmten Zeitpunkt der Geschichte zu beleuchten. Das Kino kommt ebenfalls in allen drei Filmen vor, als neues Medium, welches Kinder der 30er und 40er Jahre stark beeinflusste. In Erices Film ist das Erlebnis Kino der Ausgangspunkt der Handlungsebene. In Sauras Film verbindet Luis einen angsteinflößenden Moment seiner Kindheit mit einer Kinovorstellung. Die Kinder in Caminos Film hingegen besuchen das Kino als Freizeitbeschäftigung, bevor der Krieg das Alltagsleben komplett verändern sollte. Ebenso werden in allen drei Filmen literarische Texte eingesetzt. Bei Saura und Camino wird bezeichnenderweise der republikanische Schriftsteller Machado rezitiert.

Auch die Figuren in allen Filmen werden mit Hilfe von Medien und Objekten charakterisiert. Bei Erice ist es die Uhr und der Bienenstock für Fernando, der Brief und der Zug für Teresa. Saura charakterisiert die Nonne mit einem Vorhängeschloss, Stigmata und Wurm, den faschistischen Onkel durch den Gipsarm. Camino verbindet den Großvater immer mit dem Radio, Jorge mit eingesperrten Kaninchen und Alberto mit seinem unnütz versteckten Auto, alles symbolisch zu verstehende Objekte, die gewählt werden, um historische Ereignisse oder eine bestimmte Zeit intermedial zu repräsentieren.

13.2 Die Kinderperspektive

Camino färbt mit Hilfe des befremdlichen Kinderblicks Elemente der konservativen Gesellschaftsform mit einem repressiven oder bedrohlichen Beigeschmack. Es sind die vorrepublikanischen Strukturen, wie die katholischen Rituale, die strenge Erziehung und die dominante Rolle der Männer als Familienoberhaupt, welche die Kinder skeptisch und ängstlich erleben. Die Rückkehr zu diesen Strukturen am Ende des Films gibt eine Prognose,

wie das Leben der Kinder unter dem franquistischen Regime sein wird. In Erices Film werden uns die repressiven Strukturen des Regime in den unmittelbaren Nachkriegsjahren im Verhalten der Erwachsenen bewusst. Die repressive Stimmung, der die Eltern ausgesetzt sind, erreicht die Kinder durch ein ungebrochenes Schweigen. Saura zeigt in expliziter Form die Strukturen, welche der Krieg in der Gesellschaft hinterließ. Die nächste Generation der Verliererbande zeigt sich als emotional abgestumpfte, impotente und unterdrückte Persönlichkeiten, während die regimenahen Personen alle Vorteile des ungleichen Machtverhältnisses ausnutzen. Die während des Krieges durch den Kinderblick sehr einprägsam gezeigten dominanten Erwachsenen, wie Pfarrer, Lehrer, Familienoberhaupt, verlieren in der Gegenwart zwar an Einfluss, sind aber dennoch für tief sitzende Ängste verantwortlich.

13.2.1 Verfremdung – Leerstellen – Spiegel der Gesellschaft

In allen drei Filmen wohnen die Kinder Gesprächen der Erwachsenen bei, verfolgen heimlich Situationen oder greifen aktiv in das Geschehen ein. Die Kinder benutzen den Wortschatz der Erwachsenen und imitieren ihre Reaktionen, allerdings unabhängig von den fixen Attitüden und Kategorien der Erwachsenen. In ihren Spielen übernehmen die Kinder gesellschaftliche Rollen, aber auch Ideologien politischer Parteien oder kopieren direkt eine Person aus ihrer Umgebung, ihrer Familie. In allen drei Filmen kommt es so in den Spielen der Kinder zu einer Verdichtung und Vereinfachung komplexer Situationen. Durch spielerisches Nachahmen und durch das soziale Lernen werden so über die Kinder Situationen verfilmt, die in ihrer Darstellung mit erwachsenen Schauspielern die unschuldige, unpolitische Perspektive verlieren würden. Alle drei Regisseure nutzen die Kinderdarsteller dazu, Strukturen, Attitüden und Tabus der Erwachsenenwelt zu thematisieren und verbotene Themen auf eine kindlich naive, unpolitische Ebene zu holen, die dennoch dem Zuschauer auf interpretativer Ebene eine gesellschaftskritische Lektüre erlaubt. Die Ebene der *doble lectura* öffnet sich also durch die Verfremdung von Figuren, Ritualen und Situationen in den Spielen der Kinder. Der unterschiedliche Wissenshorizont zwischen Zuschauer und Kinderfigur ermöglicht schließlich vielschichtige Interpretationsräume.

13.3 Die Kinderdarsteller

Die Art der Inszenierung der Kinderdarsteller unterscheidet sich stark in den drei Filmen. Am augenscheinlichsten ist Sauras Technik für die Darstellung des kleinen Luis einen

erwachsenen Schauspieler einzusetzen. Der erwachsene Luis erinnert sich lebhaft an Momente der Angst, der Unsicherheit und Einsamkeit, kann aber bis zum Schluss nicht nachvollziehen, wie ihn die Kindheitserlebnisse so stark prägen konnten. Durch diese Distanz, die bis zum Ende zwischen dem kleinen und dem erwachsenen Luis aufrechterhalten bleibt, wirkt die Inszenierung überzeugend. Denn in die eigene Kinderwelt kann man zwar durch einzelne Erinnerungen zurückreisen, die Intensität der Gefühle kann aber nicht ein zweites Mal erlebt oder nachvollzogen werden. Saura inszeniert Luis' Assoziationen durch sehr unterschiedlichen Sinneseindrücken wie Gerüche, Farben, Musik oder Orte, sodass man als Zuschauer auf sinnlicher Ebene in die Wahrnehmung des Jungen gezogen wird. Die Welt wird uns durch die Augen, aber auch durch die Angstzustände und Gedanken eines Elfjährigen näher gebracht, seine Reaktionen eingefangen und die Handlung durch ihn markiert – ein Film „über“ ein Kind in den Jahren des Spanischen Bürgerkrieges.

Erice schafft es in seinem Film, die beiden Mädchen höchst authentisch zu zeigen. Ana und Isabel werden in ungewöhnlichen Szenen gezeigt, sie sprechen nicht viel und sie wirken mitunter mysteriös, was ihre Persönlichkeit und ihre Erlebnisse nur noch authentischer wirken lässt. Denn als Erwachsener kann man die Welt eines fünfjährigen Kindes nie gänzlich verstehen. Doch sind es gerade die Ungereimtheiten, die den Zuschauer neugierig machen, ihn anspornen, mehr über die Welt der kleinen Mädchen verstehen zu wollen und ihn eintauchen lassen in die Perspektive, die uns Ana auf ihre Welt präsentiert. Manchmal erleben wir Momente tatsächlich durch eine subjektive Kamera aus Anas Sicht, manchmal wird unsere Aufmerksamkeit durch Nahaufnahmen auf ihre Reaktionen in Gesicht und Körper gelenkt oder wir nehmen die Geräusche wahr, die Ana verunsichern. Charakterisierung, Handlungsebene und Gestaltungsmittel fügen sich zu einem Film „über“ ein fünfjähriges Mädchen und ihr Alltagsleben in den repressiven Nachkriegsjahren zusammen.

Camino's Kinderfiguren kommunizieren ihre Gefühlswelt viel mehr mit Worten als Sauras und Erices Kinder. Durch die detaillierte Charakterisierung der Erwachsenen und ihrer Präsenz im ganzen Film über, wirken die Kinderfiguren weniger präsent und differenziert wie in den beiden anderen Filmen. Dennoch werden viele Schlüsselszenen aus Sicht der Kinder gezeigt. In den Szenen, in denen die Auswirkungen des Krieges auf das Leben der Kinder in den Mittelpunkt gestellt werden oder ihr Verhältnis zu den Erwachsenen porträtiert wird, zeigt Camino viel Sensibilität bei der filmischen Darstellung der Gefühlswelten seiner kleinen Protagonisten – ein Film „über“ Kinder in der *retoguardia* des Spanischen Bürgerkrieges.

13.3.1 Wirkungspotenzial und Intention des Regisseurs

Zunächst fällt bei allen drei Filmen auf, dass die Kinder ganz anders als in vielen anderen Filmen mit Kindern auf uns wirken. Sie werden nicht verniedlicht, dienen nicht der Verstärkung erwachsener Charaktere oder der reinen Unterhaltung. Ihre Gesichter, ihre Körpersprache und ihre Reaktionen werfen viele Fragen auf. Erkennen wir in einem Moment die Traurigkeit eines Kindes, ist es im nächsten Moment schon wieder mutig oder neugierig. Die vielen Facetten und die oft nicht klar dekodierbare Mimik lenken die gesamte Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Kinder. Nicht die Situation steht im Mittelpunkt, nicht die Erwachsenen rund um die Kinder, es dringt nicht die Intention des Regisseurs mit jedem Wort der Kinder durch. Die Rätsel müssen vom Zuschauer selbst gelöst werden bzw. regt die Wirkung der Kinder zur kritischen Hinterfragung auf interpretativer Eben an.

Retten wollen wir den kleinen Luis, ebenso wie die kleine Ana und auch Quique, doch werden sie nicht von Grund auf als Opfer gezeigt, sondern die Situationen so komplex gestaltet und in den historischen Kontext eingebettet, dass die individuellen Geschichten der Kinder, die von einer Gewalt vereinnahmt werden, sich zu einer Interpretation auf globaler Ebene verbinden lassen. Denn auch wenn alle drei Filme sehr unterschiedlichen ästhetischen und erzähltechnischen Strategien folgen, sind die traumatischen Erlebnisse von Luis, Ana und Quique mehr oder weniger direkt auf den Bürgerkrieg zurückzuführen. Die individuellen Geschichten könnten in ähnlicher Form im Leben vieler spanischer Kinder stattgefunden haben, wie auch der Krieg nicht nur die Kämpfenden betrifft, sondern ein ganzes Land, bis hin zu denen, die sich drei Jahre über im Keller versteckt haben, und auch noch die folgenden Generationen.

Schlussfolgerung

Gelida, Jänner 1939

Nach drei langen Jahren voller Hunger und Kälte im kleinen Dorf, sehen Manolo, Pedro und Jaime den Einzug der geschlagenen republikanischen Armee, die ihnen die traurige Nachricht bringt: ihr Freund und Cousin Quique ist an der Front gestorben.

Segovia, 1939

Panisch beobachtet Luis das Chaos im verstaubten Saal nach dem Bombenangriff auf seine Schule, erblickt ein Kind mit Glasscherben im Gesicht und einen anderen Jungen regungslos am Boden liegen. Zu Hause erwarten ihn die Schläge des Onkels für den Versuch, mit seiner Cousine Angélica zu seinen Eltern nach Madrid zu fliehen.

Hoyuelos 1940

Das Monster Frankenstein, dem Ana zum Schluss begegnet, wird nicht mehr mit Vater Fernando assoziiert, wie bisher im Film. Durch die Ähnlichkeit zwischen den Namen Frankenstein und Franco sieht man vielmehr die repressive Macht die von einem Diktator bis zu den jüngsten Spaniern hin durchdringt, verkörpert in diesem Monster, welches Ana paralysiert und traumatisiert zurücklässt.

Soweit das traurige Ende in „Las largas vacaciones del 36“, der traumatische Schluss in „La prima Angélica“ und der angsteinflößende Ausklang in „El espíritu de la colmena“. Um zusammenzufassen, welche Ergebnisse meine Untersuchungen gebracht haben, kehre ich noch einmal zurück zu den drei Ausgangspunkten meiner These: Biografie, kollektives Trauma und Zensur.

Im Zuge der Untersuchungen zu den Biografien der Regisseure konnte ich herausfinden, dass die drei Künstler sich in ihren Filmen mehr oder weniger explizit auf persönliche Erfahrungen und konkrete Ereignisse aus der eigenen Kindheit beziehen. Im Falle von Camino und Saura sehen wir persönliche Erinnerungen an den Krieg in direkten filmischen Umsetzungen, während sich Erice für seinen Film auf ein Erlebnis als junger Kinobesucher stützt. Alle drei stellen ausdrücklich eine Beziehung zwischen privaten Erlebnissen und einer kollektiven Stimmung des Landes oder zumindest ihrer Generation her. Die Referenz auf autobiographische Elemente und der Einsatz der Kinderperspektive dienen den Regisseuren also dazu, sich dem Spanischen Bürgerkrieg und der kollektiven Stimmung auf die einzig ihnen authentisch scheinende Weise zu nähern: so, wie sie den Bürgerkrieg selbst erlebten; und so, wie sie ihr soziales Umfeld damals erlebten.

Ein Vergleich mit modernen Verfilmungen zu ähnlichen Themen durch Regisseure, die selbst

nicht mehr den Krieg oder die Nachkriegszeit erlebten, bestätigt die Authentizität der Filme von Saura, Erice und Camino. Die neueren Verfilmungen bedienen sich eher einseitig entweder eines nostalgisch gefärbten Blickwinkels auf eine Kindheit vor Kriegsausbruch („La lengua de las mariposas“, José Luis Cuerda, 1999), eines romantischen Blickes aus der Kinderperspektive auf terroristische Aktivitäten unter dem Franco Regime („Salvador“, Manuel Huerfano, 2006) oder einer sentimental Interpretation der Erlebnisse von Kindern im Bürgerkrieg („El viaje de Carol“, Imanol Uribe, 2002).

Wörter wie „innere Notwendigkeit“, „Katharsis“ und „Wiederherstellung“ veranschaulichen den Drang der Regisseure, etwas aufzuarbeiten, ins Bewusstsein zu holen und zu lösen, was mich zum zweiten Gebiet meiner These bringt: dem kollektiven Trauma.

Nach Freuds Theorien konnte ich zeigen, dass institutionelle und individuelle Unterdrückung zur Verdrängung traumatischer Ereignisse führen kann, die so einer bewussten Lösung und Neutralisierung entzogen werden, allerdings weiterhin im Unbewussten gespeichert bleiben und noch Jahre später einen Weg ins Bewusstsein finden können. Saura betont die repressive Erziehung und Tabuthemen innerhalb der Familien, welche eine Kommunikation über bestimmte Themen verhinderten. Camino spricht vom kollektiven Gedächtnis über den Bürgerkrieg, dessen bislang unterdrückte Elemente er filmisch wieder herstellen möchte. Da der Einfluss eigener Erinnerungen und innerer Bedürfnisse auf einen großteils unterbewusst motivierten Prozess schließen lässt, kann man die Inhalte der Filme als indirekt wiederkehrende Verbildlichung unterdrückter Traumata sehen.

Auch die Erzählstruktur aller drei Filme spricht für eine Interpretation in diesem Sinne. Die Kinder in den Filmen machen alle traumatische Erfahrungen, direkt mit dem Bürgerkrieg oder als Folge der kriegerischen Auseinandersetzung. Es geht den Regisseuren offensichtlich nicht um die Verfilmung eines privaten Traumas, sondern um die Prozesse der Unterdrückung, des Verschweigens und Vergessens an sich, was die individuellen Geschichten auf eine universelle Ebene hebt.

Die starke Reaktion des spanischen Publikums spricht ebenso für eine Interpretation, dass den Filminhalten unterdrückte Themen einer breiten Masse zugrunde liegen, die durch die Filme ins Bewusstsein geholt werden – ein Prozess, der zur Entstehungszeit der Filme auf vielen Ebenen in der spanischen Gesellschaft stattfand. Das Regime wollte im *tardofranquismo* genau das Gegenteil erreichen und versuchte alte Feindschaften, etablierte Machtstrukturen und gesellschaftliche Grundpfeiler aufrecht zu erhalten. Die Eingriffe der Zensoren auf die Filme beweisen das Interesse des Regimes, die Veröffentlichung von regimekritischen Themen zu verhindern, die die Massen aus ihrer Lethargie aufschrecken könnten, womit ich beim dritten Punkt meiner These angelangt bin: der Zensur.

Die franquistische Zensur in der Filmproduktion war dafür verantwortlich, dass eine Auseinandersetzung mit dem Thema Bürgerkrieg nicht frei stattfinden konnte. Dadurch mussten sich die jungen Regisseure einer komplexen, mehrdeutigen Filmsprache bedienen. In den theoretischen Überlegungen zum Perspektivenwechsel durch Kinderprotagonisten fand ich Methoden, um eine *dobla lectura* auf Ebene der kindlichen Wahrnehmung einführen zu können. Im Zuge der formalen Filmanalysen haben wir gesehen, dass alle drei Regisseure durch den Filter der Kinderperspektive Verfremdung und Leerstellen zur Öffnung von Interpretationsräumen im Blick auf politische Parteien, gesellschaftliche Strukturen oder Traditionen einsetzen.

Auch wenn sich Saura, Camino und Erice nicht direkt für die Wahl der Kinderperspektive zur Umgehung der Zensur aussprechen, habe ich doch zeigen können, dass der Perspektivenwechsel eine Auflösung gefestigter Kategorien bewirkt und die intuitive und emotional gesteuerte Logik der Kinder in den Vordergrund stellt. So geschieht es, dass in allen drei Werken die Kinder als die wahren Verlierer des Bürgerkrieges aussteigen, denn ihre Ängste, Unsicherheit und Einsamkeit innerhalb eines chaotischen, brutalen und repressiven Moments der Geschichte lassen politische Kategorien und Ideale zu leeren Worten erblassen. Angesichts der Verschiebung der Wahrnehmung des erwachsenen Zuschauers hin zur Wahrnehmung der Kinderfigur findet eine Identifikation mit der kindlichen Welt statt, was eine gewisse emotionale Betroffenheit im Zuschauer begünstigt und ihn für die Botschaft des Films oder die Intention der Regisseure empfänglich macht.

Fassen wir die Ergebnisse der drei Kategorien zusammen, können wir die Kernfragen vom Beginn der Arbeit beantworten: Setzten die Regisseure individuelle Kindheitserinnerungen dazu ein, unterdrückte Themen einer breiteren Masse authentisch zu visualisieren und dient ihnen die Kinderperspektive tatsächlich dazu, eine unpolitische, unschuldige Erzählperspektive zur Umgehung der Zensur zu erzeugen? Es lässt sich sagen, dass Regisseure bei der Inszenierung des Bürgerkrieges aus der Kinderperspektive ihre Motivation tatsächlich aus den Bereichen Autobiografie, Zensur und kollektiver Vergangenheit schöpften. Das Fehlen von authentischen Repräsentationen über den Bürgerkrieg schien ein Grund zu sein, auf eigene Kindheitserinnerungen zurückzugreifen. Das kollektive Trauma Bürgerkrieg konnte auf diese Weise authentisch, nämlich aus der selbst als Kind erlebten Perspektive, dargestellt werden. Das Ziel der Regisseure war es, verdrängte Konflikte der spanischen Bevölkerung ins Bewusstsein zu holen, um sie endgültig lösen zu können. Um die Zensur zu umgehen und eine breite Masse erreichen zu können, erfüllte die Kinderperspektive ebenfalls die Funktion polemische Themen auf expliziter Ebene zu tarnen.

Abschließend möchte ich mit einer zeitkritischen Perspektive eine Verbindung der Vergangenheit, die die Filme darstellen, mit der Gegenwart Spaniens schaffen und einen zweifelnden, fragenden Ausblick in die Zukunft wagen. Denn kritische Stimmen sehen den Prozess der Auflösung alter Machtstrukturen und alter Traumata in Spanien teilweise noch nicht abgeschlossen, solange es immer noch ungeklärte Fälle von Verschwundenen, unehrenwürdig Begrabenen oder illegal Hingerichteten gibt, deren Verantwortliche wegen der Amnestie im Zuge der *transición* vom autoritären Regime hin zur demokratischen Monarchie, bis heute nicht vor Gericht gebracht wurden. Um so aktueller erscheinen mir die Filme von Saura, Erice und Camino, die selbst trotz repressiver Gewalt des Regimes, und persönlicher Nähe zu den Themen ihrer Filme die Notwendigkeit einer Konfrontation mit tief sitzenden Konflikten erkannten – einen Prozess, den unlängst der spanische Richter Garzón bereit war in Bewegung zu setzen. Er versuchte hohe Verantwortliche der franquistischen Repressionsmaschinerie vor Gericht zu verantworten und stieß dabei auf Widerstand im eigenen Land. Mehr als fünfunddreißig Jahre nach Francos Tod wird anscheinend das Schweigen über das größte Trauma der modernen spanischen Geschichte weiter gehütet, wie auch der folgende Zeitungsartikel vom 27.4.2010 in einer Momentaufnahme widerspiegelt, mit der ich meine Arbeit beschließen möchte:

Más allá de Garzón

Es la primera vez que la señora de pelo canoso ha sacado la foto de su padre de casa y ha pronunciado esa frase que ha estado atrapada en su silencio: “¿Dónde está?”.

Este fin de semana, lo que realmente me ha conmovido y preocupado profundamente de las manifestaciones en apoyo a Garzón, ha sido las pancartas con viejas fotos que nunca habían visto la luz del día, con la pregunta desgarradora de debajo: “¿Dónde está?”. Esa pregunta, como un grito monumental, me ha sacudido y sorprendido. ¿Dónde ha estado esa pregunta y esa foto todos estos años?

En Argentina, aun durante la dictadura militar, todas las semanas salían las familias a la Plaza de Mayo con las fotos de los desaparecidos con la frase: “¿Dónde están?” ¿Por qué en España se ha tardado 70 años en sacar las fotos a la calle? Supongo que se fue dejando: primero, el miedo durante la Dictadura, luego, la Transición mal hecha, y después... después, ¿qué?

Y ahora me pregunto, preocupada: ¿Cómo somos individualmente y como sociedad por no haber osado antes sacar las fotos de nuestros padres y abuelos desaparecidos o mal enterrados, y verbalizar esa pregunta? Y más inquietante aún: puesto que somos varias generaciones quienes hemos aprendido a no cuestionar, ¿qué otras preguntas llevamos atascadas por dentro y qué otras fotos tenemos en el armario, no sólo del pasado sino también de ahora, que no nos atrevemos a sacar? ¿Sobre qué otros temas no estamos saliendo a la calle ahora y tendrán que salir nuestros nietos por nosotros dentro de 70 años?²⁵¹

²⁵¹ Valverde Gefaell, Clara: Más allá de Garzón: otras fotos, otras preguntas. In Diario Rebelión, <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=104855> (Zugriff am 27.4.2010.).

Resumen en español

Segovia 1936

“¡Cerrad las ventanas!”, grita el tío Miguel nerviosamente cuando suenan los disparos en la calle. Luis, un niño de once años, pasa el día del golpe militar en casa de sus tías. Durante la guerra sus padres permanecen en Madrid. Luis vive por tres largos años con el miedo de perder a sus padres, escuchando noticias terribles sobre las luchas alrededor de la capital.

“La prima Angélica” (1974) de Carlos Saura.

Gelida 1936

“¡Los moros! Quieren tomar Barcelona los de África!”, le gritan los pastores a Manolo, un niño de nueve años, que pasa sus vacaciones con su familia fuera de Barcelona. Los rebeldes comunistas entran a la casa para buscar armas. Su amigo Pedro tiene miedo del profesor por ser “un rojo”. Su primo Quique, de sólo dieciseis años, se enrola voluntariamente al ejército, siguiendo el ejemplo de su padre que había muerto en el frente defendiendo la República.

“Las largas vacaciones” (1975) de Jaime Camino.

Hoyuelos 1940

“Es la historia del doctor Frankenstein ... trata de los grandes misterios de la creación: la vida y la muerte ... puede horrorizarles”. Las tenebrosas palabras del presentador del film absorben la atención de Ana e Isabel, dos hermanas de cinco y siete años.

Antes de la guerra Fernando y Teresa, sus padres, han imaginado un futuro muy diferente del que viven sus niñas en este presente de los años de la posguerra. Haber sobrevivido la guerra en el lado de los vencidos, ha provocado que Fernando y Teresa sigan en un estado de exilio interior; mientras, las niñas se retiran a mundos imaginarios, buscando el monstruo que han visto en el cine en el paisaje árido de la meseta castellana.

“El espíritu de la colmena” (1973) de Víctor Erice.

En la película „El espíritu de la colmena“ de Víctor Erice los personajes casi nunca hablan; la palabra, el diálogo, no sirve para transmitir mensajes. Sin embargo la película funciona: llegan mensajes al espectador, se abren espacios interpretativos, se producen sentimientos, y Erice nos hace entender el mundo de una niña de cinco años, casi sin palabras. “El espíritu de la colmena” reforzó mi interés hacia las películas sobre niños abordando la guerra civil y encontré ejemplos parecidos con “La prima Angélica” (1974) y “Las largas vacaciones del 36” (1975) de esta misma época del tardofranquismo. Me pregunté entonces: ¿porqué surgió, luego de treinta años de paz, el interés de poner en escena la guerra civil española desde una

perspectiva infantil?

Mi primera intuición fue que una razón podría ser la cercanía de los contenidos filmicos con la vida de los directores; nacieron todos entre 1932 y 1940, época que representan en sus películas.

En segundo lugar consideré la posibilidad de que estas películas no trataran simplemente sobre biografías individuales, sino que su objeto solapado fueran acontecimientos históricos de alcance social. Uno de los hechos que me hizo reflexionar al respecto fue el estilo narrativo de estos filmes, donde el interés en transmitir una atmósfera general al espectador parece primar sobre el desarrollo de líneas argumentales.

La tercera posibilidad que consideré está relacionada con las circunstancias de trabajo de los directores en la España franquista: la censura. Considerando las circunstancias de opresión en que vivían y desarrollaban su trabajo los directores y artistas de la época, me pareció que el recurso a una perspectiva infantil podía ser una buena manera de abordar temas controversiales (la guerra civil el más espinoso de ellos). Naturalmente, la mirada infantil tiene una menor carga ideológica que la perspectiva adulta donde el posicionamiento es inevitable.

Después de la primera impresión que me dieron estas películas, decidí dedicar mi tesina a investigar sobre tres hipótesis que podrían explicar el abordaje de la guerra civil española desde una perspectiva infantil en el cine del tardofranquismo: la realización de películas sobre la infancia en la guerra o posguerra civil española como autobiografía de directores; la representación de acontecimientos y ambientes históricos para contar un pasado no sólo individual sino también colectivo; y la utilización de la perspectiva infantil como medio para evitar la censura del régimen franquista.

Abordar esta investigación me impuso una serie de interrogantes y problemas de orden metodológico: tempranamente decidí que el método más adecuado para poner a prueba mis hipótesis sería un análisis formal, pero la particular temática y perspectiva de los filmes abordados introdujo una dificultad extra al ya de por sí complejo ámbito del análisis de películas con niños.

Las hipótesis expuestas pusieron en juego cuestiones que exceden la ciencia de cine: la primera de ellas, problematizando la relación entre el director y la puesta en escena de elementos de su propia infancia, cuestión que me obligó a utilizar el análisis biográfico de los directores y los motivos psicológicos de su tematización; la segunda de ellas, la necesidad de

transmitir unos temas y acontecimientos históricamente reprimidos, lo que requirió un análisis histórico y político; la tercera, abordando la representación de la perspectiva infantil sobre la realidad social como recurso para evadir la censura institucional, lo que requirió sumar el análisis sociológico e histórico al de los medios técnicos para lograr el efecto del cambio de perspectiva. El objeto de mi análisis, el abordaje de estas relaciones complejas que he sugerido antes como tesis principales, requirió entonces una integración multidisciplinaria que complementara el análisis filmico formal, integrando la psicología, la sociología y análisis histórico.

El trabajo presente se divide en tres partes. La primera consiste en una revisión histórica del contexto socio-político de la España franquista entre 1939 y 1975, incluyendo así mismo una historia del cine de esa época. En la segunda parte me dedico a desarrollar un método para el análisis formal de películas sobre niños con base de las teorías de las ciencias de cine, psicológicas y sociohistóricas. En el tercer y último capítulo, abordo el análisis de los directores y de los filmes elegidos, poniendo en práctica los principios expuestos en los capítulos anteriores. El presente trabajo finaliza con una conclusión sobre los resultados de la investigación respecto a las hipótesis planteadas.

I. Contexto histórico

En el capítulo histórico de mi trabajo doy un resumen sobre los acontecimientos de la Guerra Civil y las estructuras sociales bajo el régimen franquista, para ofrecer un conocimiento básico sobre los temas que tratan los directores en sus películas y las circunstancias en las que trabajaron.

La censura actuó con especial rigor sobre películas que representaban problemas actuales de la sociedad española; prohibiendo cualquier tipo de documental o material cinematográfico que representara la realidad de España, así como también versiones de la Guerra Civil española enfocadas desde el punto de vista de los vencidos. Estas circunstancias afectaron notablemente el trabajo de Saura, Erice y Camino, quienes se dedicaron, dentro de la corriente del “cine de oposición”, a abordar aquellos temas sobre los cuales el régimen había callado, u obligado a callar.

Es preciso senalar también el surgimiento, entre los años 1969 y 1975, de diversos movimientos en contra del régimen franquista, desde los estudiantes, pasando por los trabajadores, hasta el movimiento armado revolucionario del país vasco, Euskadi Ta

Askatasuna (ETA).

Hay por lo tanto una tensión entre la prohibición de ciertos temas por parte del régimen y las intenciones de los directores considerados: representaciones de la guerra fuera de las versiones oficiales y una mirada crítica hacia las estructuras impuestas a la sociedad española. Es preciso señalar también que estos temas afectaban no sólo los directores, sino también a la siguiente generación, que ya no estaba ligada con los viejos odios de la generación de la Guerra Civil, pero que se sentía enfrentada con una inmovilidad social y política impuesta desde la victoria del general Franco y de la revolución fascista.

Observando esta tensión se abre mi primera intuición del lugar de la perspectiva infantil en las películas sobre el tardofranquismo: la necesidad de manifestar algo que había sido reprimido y vivenciado como un trauma por los directores y la sociedad española en su conjunto.

La censura influyó en el trabajo de los directores no solamente en cuanto a la elección de temas, sino también en el estilo utilizado. Como los directores del cine de oposición no podían expresarse libremente, usaban una estructura elíptica, símbolos y metáforas, para poder hacer accesible sus mensajes críticos en una lectura subyacente. De esta manera codificaron los elementos críticos para la censura para evitar sanciones, cortes o prohibiciones. Según estas reflexiones sobre la influencia de la censura de películas con contenido crítico, elaboré la tesis del uso de niños como elemento para camuflar contenidos críticos.

En el siguiente paso investigué sobre el uso del niño en la historia del cine entre 1939 y 1975. Los niños aparecen en una gran cantidad de películas religiosas, musicales y comedias en los años 40 y 50. Los niños sirven para transmitir ideales del régimen, la moral de la Iglesia Católica y el modelo del espíritu nacional de España, como por ejemplo, la película “La Raza” sobre la guerra de Cuba y la Guerra Civil española, o la película “Murió hace 15 años” de tono fuertemente anticomunista. Debemos considerar también películas de la corriente del cine de la disidencia, en las que se siente la influencia del neorrealismo italiano.

La puesta en escena de los niños se concentra en transmitir temas sociales pero enfoca al niño con medidas técnicas innovadoras con el objetivo de reforzar la credibilidad y autenticidad de su perspectiva. En los años sesenta el joven director Manuel Summers emplea medidas estilísticas y temáticas de la *nouvelle vague* en sus películas, revolucionando la puesta en escena de niños, como por ejemplo, en su film “Del rosa al amarillo”. Surgiendo del mismo trasfondo que Erice, Saura y Camino, y con intenciones de hacer un cine diferente a la producción comercial del régimen, Summers abre un nuevo modo de abordaje al mundo infantil.

En este resumen de la historia del niño en el cine español se evidencia que el niño sirve para transmitir la intención general de una corriente, sea esa la propaganda franquista, las intenciones sociales del cine de la disidencia, o el movimiento de vanguardia de la generación del NCE (Nuevo Cine Español).

II Niños en el cine

La parte teórica se divide en cuatro subcapítulos: una primera, sobre el género del cine infantil; una segunda sobre la puesta en escena de un niño bajo el título: “El niño y la cámara”; una tercera parte, sobre la percepción de niños como actores bajo el título “El espectador y el niño”; y una final, sobre la relación del director y el proceso de hacer películas con niños, titulada: “La niñez del director”.

El primer subcapítulo tiene la función de *construir una terminología diferenciada dentro del género del cine infantil*, diferenciando las películas *con* niños, de las películas *para* niños y *sobre* niños.

Inicialmente tomé cinco elementos como herramientas para una diferenciación: la presencia de niños en el film, la frecuencia de su aparición, el grado de su caracterización, el protagonismo de los mismos, y la función del niño, o de la niñez, dentro de la película.

La primera categoría no presenta mayores dificultades, intuitivamente podemos considerar películas *con* niños a aquellas que cuentan con la participación de niños en su elenco, y cuya frecuencia de aparición supera unos umbrales convenidos.

La segunda y tercera diferenciación presentan una mayor complejidad en tanto el grado de caracterización, el protagonismo y la función de un niño en un film dependen en mayor medida de la interpretación del sentido general del film.

En el caso de las películas *para* niños tomé como criterio las elaboraciones de Bazin, quien reflexiona sobre el cine para niños como una producción que tendría que orientarse al conocimiento del mundo del niño, su propio tiempo y sus capacidades cognitivas, elementos que diferencian al niño del adulto en tanto espectadores. El criterio que se dibuja es el de las películas *para* niños como aquellas que los tienen como *destinatarios*.

En la tercera categoría, la de películas *sobre* niños, me apoyé en investigaciones de Sinyard sobre niños en el cine norteamericano. El autor propone que normalmente la función de los niños es transmitir temas fuera del campo de la niñez, es decir, usar el niño como *medio de expresión*. Las películas *con* niños por lo tanto, se dedican a transmitir temas distintos de la niñez en sí, mientras que películas *sobre* niños enfocan en ellos toda su atención. De esta manera consideré como criterio selectivo de la categoría de las películas *sobre* niños que el

objeto del film fueran los niños o la niñez.

Esta definición operacional, por supuesto, no carece de dificultades, como decía anteriormente, el *sentido* y el *objeto* de una película puede ser objeto de amplias discusiones; pero eso no afecta a esta definición sino que desplaza el problema al de la interpretación del sentido general del film. En la medida en que los niños, (o la niñez), sean el *objeto* de la película, consideraremos que se trata de una película *sobre* niños; en la medida en que los *destinatarios* de la película sean niños, podremos considerar que se trata de una película *para* niños, géneros de películas que, por otra parte, pueden prescindir absolutamente de niños en su reparto.

La segunda parte del análisis teórico versa sobre *la puesta en escena de un niño*, aquí me interesan sobre todo los aspectos que diferencian el uso de un actor niño de un actor adulto.

¿Como crear un universo infantil, representando lo físico (mirada, lenguaje corporal) y la vida interior de un niño, sin imponer un punto de vista adulto?

Para responder a la primera cuestiones, en primer lugar me acerqué a la teoría Freudiana. El psicoanálisis considera el psiquismo de los niños más cercano a sus impulsos instintivos, es decir, los niños siguen sus deseos sin adaptar su comportamiento a los requerimientos sociales. Esto determina un comportamiento espontáneo e imprevisible que debe ser tenido en cuenta en la filmación.

En segundo lugar me acerqué a la dimensión cognitiva de la niñez. Los niños se expresan más con el cuerpo que con la palabra; las reflexiones sobre el mundo cognitivo del niño, por lo tanto, comprometen el abordaje del desarrollo del lenguaje, o más específicamente, la transformación del lenguaje corporal natural hacia el uso de palabras y la comunicación social. Aquí también hube de considerar el intenso nivel emotivo por sobre lo intelectual de la comunicación infantil.

Estas consideraciones plantean una serie de cuestiones técnicas de la puesta en escena infantil: ¿qué medios técnicos (ángulo de la cámara, encuadre, etc.) utilizar para captar la manera de comunicar de los niños? ¿cómo poner en escena lo específico de la niñez de manera auténtica? Forrest proponen como estrategia el uso del plano - contraplano para alternar la focalización entre el objeto que ve el niño y su reacción, y así dirigir la concentración del espectador desde la situación a la cara, al cuerpo del niño, a su reacción natural.

En el tercer subcapítulo del abordaje teórico me centré en las *repercusiones para el espectador del uso de niños como actor*. Tuve en cuenta dos elementos: la *identificación* con el niño, y *el cambio de perspectiva cognitiva* que posibilita esta identificación.

Tres cuestiones me resultaron significativas al momento de explicar *la identificación* con el

niño-actor. La primera de ellas reside en el mismo *niño y su comportamiento*: las reacciones infantiles basadas en manifestación directa de las necesidades, en la expresión corporal libre, y en el comportamiento fuera de las normas de la moral adulta, nos hacen percibir a los niños como seres espontáneos y auténticos. Los niños no actúan, simplemente “son”. Por lo tanto creo más adecuado hablar del niño, antes como actor en un sentido adulto, como una persona que encarna su papel, que dramatiza. Esta dramatización y verdadera fusión entre el niño y su papel aumentan las posibilidades de cercanía entre el espectador y la obra filmica.

Pero la raíz de esta empatía entre el espectador adulto y el niño es probablemente más amplia que la disposición dramática de los niños y provengan del espectador mismo. El segundo de los elementos de identificación recayó entonces sobre el *psiquismo del espectador*: si consideramos que la percepción de una película depende de nuestro conocimiento del mundo, entonces algo del orden íntimo y personal siempre está en juego. A partir de este tema me interesó retomar a Freud y el desarrollo de las estructuras psíquicas humanas. Según el autor viene el desarrollo psíquico de los humanos tiene una dinámica común. Estas raíces comunes son unos elementos fundamentales en el desarrollo de la empatía e identificación con el niño por parte del adulto. Por ejemplo, la imagen de un niño, aún antes de todo diálogo o actuación transmite sensaciones como las de “inocencia” y “desamparo”. ¿De dónde vienen estas categorías y prejuicios de la representación infantil? Freud sostiene que compartimos ciertos *Ur-Ängste* (miedos) en la niñez, los cuales forman la base de los futuros conflictos adultos. Estos *Ur-Ängste* que todos hemos vivido animan un instinto primitivo de proteger al niño y de adjudicarle un papel de víctima, allí podemos encontrar la razón de estas categorías.

Ahora bien, no todas las culturas y épocas han categorizado la niñez de la misma manera, incluso el concepto de infancia es bastante reciente en nuestra cultura; debemos identificar las causas de estas divergencias. El tercer elemento nos obliga así a buscar las razones de esta *identificación* no solo en términos individuales o interindividuales, sino también *históricos y culturales*. La tradición occidental mira hacia la niñez como una edad de inocencia, un concepto que introdujo en su forma actual Rousseau, viendo el niño más cerca a la naturaleza que los adultos y por lo tanto portadores de una moral natural que se destruye con la entrada en el mundo adulto. Esta mirada histórica y cultural de inocencia y pureza hacia el niño posibilita que el espectador se identifique, confíe y proyecte fácilmente rasgos en el niño.

En función de estos tres elementos se afirma una relación de identificación y empatía entre el espectador y el niño actor que es la base de una de las potencialidades del uso de niños en el cine: el *desarrollo de nuevas perspectivas cognitivas* por parte del espectador.

Debemos considerar que el funcionamiento cognitivo del niño es muy diferente que el adulto, la identificación con la mirada infantil lleva al espectador a un mundo interno, aunque

conocido por haberlo vivido, absolutamente diferente al suyo. Forrest introduce el término “image spaces” para el espacio interpretativo que se abre, cuando el niño mira y el espectador adulto empieza a imaginar lo que puede estar sintiendo. Nuestra percepción como adulto no deja de funcionar en estos momentos, por lo tanto se abre un hueco entre lo que percibe el niño, y lo que entendemos como espectadores de la situación, lo cual defino como “Leerstellen”: los niños ven más de lo que pueden entender, al mismo tiempo el espectador puede entender esto que el niño no comprende.

Otro aspecto cognitivo relevante (como sostiene Jean Piaget) es la incapacidad infantil de distinguir entre ficción y realidad. Aquí me interesó la fantasía de los niños, su pensamiento fuera de las categorías adultas y la imposibilidad de imaginar “lo real posible” sin que esté presente. Estos puntos tienen una gran relevancia, dado que la diferencia entre la mirada del niño hacia el mundo y la mirada adulta, se afirma en gran medida en los elementos de la fantasía, los prejuicios y la percepción racional, lo que define Wim Wenders como “la mirada ontológica”. En la mirada del niño, situaciones, personajes o lugares reciben otras significaciones que en el mundo adulto. La mirada infantil puede distanciar la percepción y el juicio del espectador de las convenciones sociales y abrir nuevas interpretaciones del mundo.

En estas posibilidades cognitivas se afirma mis hipótesis, comentada en el primer capítulo del *análisis histórico*, del uso de la perspectiva infantil en filmes del tardofranquismo para provocar en los espectadores nuevas visiones y lecturas de temas polémicos como, por ejemplo, y en nuestro caso, el mundo de la guerra y las actitudes políticas. La mirada inocente y apolítica de la infancia tuvo claramente dos beneficios en el abordaje de la guerra civil: el primero, evadir la censura a través del uso de un lenguaje simbólico, metafórico y emotivo propio del psiquismo infantil; y el segundo, la posibilidad de atenuar los prejuicios y posicionamientos políticos de los espectadores abriendo nuevas posibilidades interpretativas.

La cuarta y última parte del análisis teórico nos lleva al *mundo del director y su proceso de la creación de una película sobre niñez*. Aquí me interesó específicamente la creación filmica de una niñez que corresponde en lugar, tiempo y situación socio - política con la propia niñez del director.

Sin duda que el primer elemento a tener en cuenta es la intencionalidad del director, sus expectativas y deseos de expresión. El director de un film sobre niños quiere, con toda seguridad, decir algo de la niñez en general, y en nuestro caso respecto también, de la niñez en la postguerra española.

Pero debemos considerar no sólo aquello que el director sabe y desea expresar, sino también sus necesidades no concientes. Aquí tomo una vez más la teoría Freudiana sobre la memoria de la niñez. Según Freud todos los acontecimientos de la niñez se conservan en la memoria

pero solo una parte de ellos pueden hacerse accesibles de manera consciente dada la acción de una censura social. Estas representaciones reprimidas buscan acceder a la consciencia de diversas maneras.

Debemos considerar, entonces, que solo una parte de un proceso artístico (como el de crear una película), surge de la intencionalidad consciente. Otra gran parte incluye decisiones inconscientes por parte del director. Las películas consideradas deben ser analizadas como una manifestación de necesidades conscientes e inconscientes.

Pero cuando queremos determinar el contenido de lo reprimido que busca elaborarse a través de estos filmes, nos encontramos con contenidos no solo propios de las individualidades de los directores, sino también con elementos de orden social e histórico. Las películas no deben ser analizadas, por lo tanto, estrictamente tomando los recuerdos de los directores como única base de análisis.

Al principio me referí a la atmósfera de las películas, que parecen representar algo más que una historia individual. Los directores considerados tuvieron que buscar en su recuerdos personales, pero también en el ambiente que los rodeó. Debemos considerar el enorme conflicto político de la infancia de estos directores, y tener en cuenta la extensa constelación represiva del régimen franquista.

La represión franquista afectó la generación de los padres, tíos y abuelos de los directores de manera directa, física, poniendo en peligro la vida de personas que pertenecían al grupo de los vencidos con persecuciones, denuncias o fusilamientos. Pero es preciso señalar que esta censura se interiorizó derivando en una autocensura que afectó la transmisión de experiencias, ideas y recuerdos dentro de la sociedad. Es decir que los recuerdos de la niñez de los directores bajo la guerra y el régimen, la reconstrucción auténtica de esta niñez, no pudo circular libremente.

Por este proceso de contenidos reprimidos de acontecimientos que afectaba todo el país, suele clasificarse a la Guerra Civil como el mayor trauma colectivo en la historia contemporánea de España, para describir el ambiente que dejó la guerra, el ambiente no deber hablar, no poder hablar y no hablar, en el que crecieron los directores. Y si consideráramos con Freud que los acontecimientos traumáticos que son reprimidos, vuelven de manera desviada a la consciencia más tarde; podemos considerar las películas de Saura, Erice y Camino, no solo como recuperación de historias individuales de su infancia, sino como un medio de recuperación de un ambiente colectivo y social, un intento de ruptura del ciclo de no hablar, no poder hablar, de no deber hablar, dando una forma, una representación cinematográfica a los contenidos reprimidos.

Esta claro que el objetivo de este trabajo no es interpretar las películas en un sentido

psicoanalítico, pero veo inevitable utilizar estos breves aportes en la consideración del contexto socio histórico de la niñez de los autores y de las intenciones de su manifestación en los filmes considerados.

III. Los directores y los análisis de sus obras

El siguiente capítulo está dedicado a la presentación de los directores y el análisis de las tres películas.

En este capítulo comparé elementos de las vidas de los directores con los contenidos de las películas, busqué declaraciones de los directores sobre la infancia en la España de la guerra y la posguerra, e investigué sobre sus intenciones artísticas.

Saura y Camino incluyen recuerdos de su propia infancia en las películas, al igual que historias de sus familiares. Erice, por su parte, no se expresa explícitamente a favor o en contra de usar elementos personales en sus películas. Él subraya la importancia de hacer películas con un punto de vista crítico hacia la realidad del país donde se producen las películas, punto en el que coinciden los tres directores y que demuestra la intención compartida de mostrar una realidad de España que hasta este momento no se podía discutir en público.

Por esta razón los tres directores se vieron enfrentados con problemas de censura de sus obras en España. Esta presión de la censura en sus vidas y faceta profesional, y el uso de niños en sus películas junto con las referencias a la propia infancia, afirman mi hipótesis de que la perspectiva infantil en esas películas tiene que ver, por un lado, con las propias experiencias de los directores, y por otro, con la posibilidad de esquivar la censura institucional.

Investigué también sobre la reacción del público en la recepción de las películas.

Para poder justificar una interpretación de las películas como expresión de un trauma colectivo reprimido, tendría que registrarse intensos procesos de empatía o rechazo por parte del público de las películas, al sentirse afectado por la cercanía de experiencias propias. “El espíritu de la colmena” tuvo una repercusión muy positiva según el éxito en la taquilla. “La prima angélica” inició incluso un fenómeno sociológico en todo el país. Había fuertes reacciones en contra de la película al igual que fuertes reacciones a favor. Grupos de la extrema derecha pusieron bombas en dos cines donde mostraron la película y en otra ocasión intentaron robar el rollo entero. Por otro lado, el ministro responsable de cine estaba dispuesto a sacrificar su puesto defendiendo la película delante los ministros más conservadores. “Las largas vacaciones del 36” chocó fuertemente con los censores, aún en una época en la que el General Franco ya no dirigía más el país por haber muerto durante el rodaje de la película. La

película no fue autorizada y Camino solo podía mostrarla ilegalmente en una proyección privada. La gente se peleaba en la cola de la entrada para poder entrar a la sala. El día siguiente a la proyección única e ilegal había una repercusión enorme en forma de artículos en periodicos y críticas en revistas. Estas reacciones comprueban la universalidad que mostraban los directores en sus historias, que parten de recuerdos personales pero logran obviamente abordar temas que afectaban a todo el país.

En los análisis de las películas pude comprobar que los directores usan la percepción infantil, la mirada inocente y apolítica del niño, para distanciar la percepción del espectador adulto de juicios y categorías convencionales.

Erice nos deja entrar de manera sensible e inovadora al mundo de una niña de cinco años que vive con sus padres y su hermana en un pueblo en la maseta de Castilla, en el año 1941, uno de los años más tristes en la historia de España. Los colores, la luz, los sonidos y la actuación de la niña se complementan para visualizar la percepción del mundo y los sentimientos como reacción a la misma de esta niña Ana. Su día cotidiano se muestra lleno de silencios; sus padres nunca dirigen la palabra a ella, perdidos en sus recuerdos de un tiempo mejor antes de la guerra.

Saura logra en “La prima Angélica” que el espectador entienda el mundo sentimental de un niño de once años lleno de miedo, tristeza y inseguridad. El chico Luis vive el día del golpe militar y un bombardeo de su colegio en el pueblo de su abuela, sus tía, y su prima, ya que sus padres republicanos viven en Madrid y dejaron a su hijo con sus tías para protegerlo. Vemos pasar por el punto de vista de Luis los amenazantes, mentirosos y crueles curas del colegio; los absurdos y rígidos rituales católicos; su monstruoso y severo tío que lucha para la Falange; y la atemorizante situación de la guerra lejos de sus padres.

Jaime Camino nos deja ver el mundo de la retraguardia republicana en Cataluña por los ojos de unos niños de entre seis y dieciseis años. Los chicos ven cómo la UGT ocupa el pueblo, cómo los padres y tíos discuten sobre la guerra y cómo bombardean Barcelona a unos kilómetros distancia del pueblo. Los niños viven el gran hambre, el más grande de ellos pierde a su padre en el frente, y todo esto por una guerra cuyo sentido no terminan de entender.

Los directores caracterizan con mucho detalle y mucha sensibilidad a los niños pero dejan muchos misterios sin aclarar. Así nos parecen auténticos, porque ningún adulto puede entender del todo a un niño. Su mirada apolítica, sin prejuicios, meramente intuitiva hacia los otros, las situaciones y los objetos, nos abre espacios interpretativos que afirman esa potencialidad de la perspectiva infantil para abordar innovadoramente temas de contenido crítico.

Detrás de las situaciones explícitamente mostradas se abre un mundo de sentimientos, de dudas y miedos de los niños que nos abre a la vez los ojos, nos da una versión crítica sobre los efectos de un mundo agresivo. Estos niños representan al mismo tiempo la generación de españoles cuya circunstancia de vida surge del conflicto de sus padres y abuelos. Un conflicto por el qué no tienen ninguna culpa, pero cuyas consecuencias tendrán que vivir.

Por la mirada de los niños nos muestran Saura, Erice y Camino los verdaderos perdedores de la guerra, que ya no tienen nada que ver con el inicio del conflicto: las historias de Ana, Luis y Quique:

Gelida, Enero 1939

Después de tres largos años sufriendo hambre y frío en el pueblo, Manolo, Pedro y Jaime observan la entrada al pueblo de las tropas republicanas derrotadas. Los soldados vienen para evacuar al pueblo poco antes de la llegada de las tropas franquista, que seguirán su cortejo triunfal hacia Barcelona. Un soldado muy joven les transmite la triste noticia: su amigo Quique se había muerto en el frente.

Segovia, 1939

Luis, con el miedo en sus ojos, escucha el discurso de su profesor, de sotana negra hasta el suelo, acerca de un niño cuyo cuerpo fue destrozado por una bomba como castigo de Dios por haber caído en el pecado. Luis está convencido de que Dios se había enterado de su amor hacia su prima Angélica y sigue esperando su castigo. De pronto escucha el ruido de motores, son aviones de verdad que dejan caer una bomba sobre el colegio. La bomba no mata a Luis por el amor a su prima, sino a otros niños de su curso. El castigo igualmente llega por medio de los latigazos del cinturón de su tío.

Hoyuelos 1940

Ana huyó por completo a su mundo interior. Consigue reunirse con su espíritu en una escena idéntica al encuentro entre el monstruo de Frankenstein y la niña. Ana está sentada al lado del lago y el monstruo aparece, aparece de verdad, en una reflexión del agua, y se mueve lentamente hacia la miedosa Ana, con los brazos estirados, dispuesto para tirarla al agua, tal cual como sucedió en la película. La experiencia traumatiza fuertemente a Ana. El doctor diagnostica una psicosis, momento en el cual sus padres se dan cuenta que no son solamente víctimas de una guerra terrible y personajes asfixiados en un pasado, sino que son sobre todo padres, padres de sus hijas que tienen toda una vida por delante.

Bibliographie

Sekundärliteratur

Arocena, Carmen: Víctor Erice. Madrid: Eds. Cátedra, 1996.

Arnold, Frank [u.a]: Carlos Saura. München; Wien: Hanser, 1981.

Bazin, André: ¿Qué es el cine? [Versión española realizada por José Luis López Muñoz]. 7. ed. Madrid: Eds. Rialp, 2006.

Bernecker, Walther L./ **Pietschmann**, Horst: Geschichte Spaniens: von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. 3. Aufl. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer, 2000.

Besas, Peter: Behind the Spanish lens: Spanish cinema under fascism and democracy. Denver, Colo.: Arden Press, 1985.

Bienk, Alice: Filmsprache: Einführung in die interaktive Filmanalyse. 2. Aufl. Marburg: Schüren, 2008.

Brasó, Enrique: Carlos Saura – Introducción incompleta. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1974.

Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater 3 (1933 – 1947) [Red.: Werner Hecht]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963 a.

Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater 5 (1937 – 1951) [Red. Werner Hecht]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963 b.

Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater 2 (1918 – 1933) [Red.: Werner Hecht]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963 c.

Buggle, Franz: Die Entwicklungspsychologie Jean Piaget. 4. Auflage. Stuttgart: Kohlhammer 2001.

- Camino, Jaime:** El oficio de director de cine. Madrid: Cátedra, 1997.
- Croce, Marcela:** El Cine infantil de Hollywood o una pedagogía filmica del sistema político metropolitano. Coín (Málaga) : Alfama, 2008.
- Deleuze, Gilles:** Kants kritische Philosophie: die Lehre von den Vermögen. Aus dem Franz. übers. von Mira Köller. Berlin: Merve-Verl., 1990.
- Eco, Umberto:** Semiotik und Philosophie der Sprache. Übers. von Christiane Trabant-Rommel u. Jürgen Trabant. München: Fink, 1985.
- Elhardt, Siegfried:** Tiefenpsychologie. 15. Auflage. Stuttgart: Kohlhammer, 2001.
- Faulstich, Werner:** Grundkurs Filmanalyse. 2. Aufl. München: Fink, 2008.
- Faulstich, Werner:** Einführung in die Filmanalyse 4. Aufl. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 1994.
- Forrest, Tara:** The politics of imagination: Benjamin, Kracauer, Kluge. Bielefeld: Transcript, 2007.
- Galán, Diego:** Aventuras y desaventuras de la prima Angelica. Valencia: Fernando Torres, 1974.
- Gómez López-Quñones, Antonio:** La guerra persistente: memoria, violencia y utopía; representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española. Madrid: Iberoamericana [u.a.], 2006.
- Gompper, Renate:** Carlos Saura und die "totale Realität": die Kraft der Erinnerung in seinem filmischen Werk (Diplomarbeit). Europäische Hochschulschriften: Reihe 30, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften 59. Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang, 1994.
- Gubern, Román (u.a.):** Historia del cine español. 5. ed. Madrid: Eds. Cátedra, 2005.

- Gubern, Román:** La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936 – 1975). Barcelona: Eds. Península, 1981.
- Hayward, Susan:** Cinema studies: the key concepts. 3. ed. London [u.a.]: Routledge, 2006.
- Heredero, Carlos F./ Monterde, José Enrique** [Hrsg.]: Los "nuevos cines" en España: ilusiones y desencantos de los años sesenta. Valencia: IVAC, Inst. Valencià de Cinematografia [u.a.], 2003.
- Kuhn, Annette:** An everyday magic: cinema and cultural memory. London [u.a.]: Tauris, 2002.
- Larrosa, Jorge** [Hrsg.]: Miradas cinematográficas sobre la infancia: niños atravesando el paisaje. Madrid [u.a.]: Miño y Dávila, 2007.
- Martínez Lacueva, Laura:** Jaime Camino: la memòria històrica en el cinema. Barcelona: UPF 1996.
- Monterde, José Enrique:** Veinte años de cine español (1973 – 1992): un cine bajo la paradoja. Barcelona [u.a.]: Ed. Paidós, 1993.
- Monterde, José Enrique** [Hrsg.]: Ficciones históricas: el cine histórico español. Madrid: Acad. de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1999.
- Molcho, Samy:** Körpersprache der Kinder. Kreuzlingen/ München: Heinrich Hugendubel Verlag, 2005.
- Orth, Stefan/ Staiger, Michael/ Valentin, Joachim** [Hrsg.]: Kinder im Kino: religiöse Dimensionen. Marburg: Schüren, 2004.
- Preston, Paul:** The politics of revenge: Fascism and the military in twentieth-century Spain. London [u.a.]: Unwin Hyman, 1990.
- Preston, Paul:** La guerra civil española. Trad. de María Borrás. 5. ed. Barcelona: DeBolsillo, 2006.

Riambau, Esteve (Riambau i Möller): Jaime Camino: la Guerra Civil i altres històries. Barcelona: ICIC Pòrtic, 2007.

Seguin, Jean-Claude: Historia del cine español. Trad. de José Manuel Revuelta. 6. ed. Madrid: Acento Ed., 2003.

Sinyard, Neil: Children in the movies. New York: St. Martin's Press, 1992.

Stone, Rob: Spanish Cinema. 6 ed. Harlow [u.a.]: Pearson Longman, 2007.

Wenders, Wim: The act of seeing: Essays, Reden und Gespräche. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren [u.a.], 1992.

Willem, Linda: Carlos Saura: Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

Zeitschriften:

Brasó, Enrique: New Interview with Carlos Saura on „La prima Angélica“ in Positif 162: Paris 1974, S. 32 – 34. Reprinted by permission in Willem, Linda: Carlos Saura: Interviews. S. 17 – 21 (Übers. Paula Willoquet-Maricondi). Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

Erice, Víctor/ San Miguel, Santiago: Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica. In Nuestro cine, núm 4, Madrid, octubre 1961, S. 3 – 7.

Erice, Víctor: Responsabilidad y significación estética de una crítica nacional. In Nuestro cine núm. 15, Madrid, diciembre 1962. S. 8 – 18.

Erice, Víctor: Realismo y coexistencia. In Nuestro cine, núm. 27, Madrid, feb. 1964, S.21-25.

Castro, Antonio: Entrevista con Carlos. In Dirigido por núm. 69, Barcelona 1979, S. 44 – 50.

Rentero, Juan Carlos: Entrevista con Carlos Saura. In Dirigido por núm. 31, Barcelona 1976, S. 12 – 17.

Internetquellen:

Valverde Gefaell, Clara: Más allá de Garzón: otras fotos, otras preguntas. In Diario Rebelión, Ausgabe vom 27.4.2010, <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=104855> (letzter Zugriff am 5.11.2010).

Filmographie:

„Las largas vacaciones del 36“ (Spanien 1976). Regie: Jaime Camino. Produktion: José Frade. Drehbuch: Jaime Camino, Manuel Gutiérrez Aragón.

„La Prima Angélica“ (Spanien 1974). Regie: Carlos Saura. Produktion: Elías Querejeta. Drehbuch: Rafael Azcona.

„El Espíritu de la colmena“ (Spanien 1973). Regie: Víctor Erice. Produktion: Elías Querejeta. Drehbuch: Angel Fernández-Santos, Victor Erice.

Weitere zitierte Filme:

„Salvador“ (Sp./UK 2006). Regie: Manuel Huerga. Drehbuch: Lluís Acarazo (nach dem Roman „Cuenta Atrás von Francesc Escibano). Produktion: Jaume Roures

„El viaje de Carol“ (Sp. 2002). Regie: Imanol Uribe. Produktion: Andrés Santana, Fernando Bovaira. Drehbuch: Angel García Roldán, Imanol Uribe.

„The others“ (Sp./USA 2001). Regie und Drehbuch: Alejandro Amenábar. Fernando Bovaira.

„La lengua de las mariposas“ (Sp. 1999). Regie: José Luis Cuerda. Produktion: Fernando Bovaira. Drehbuch: José Luis Cuerda, Rafael Azcona, Manuel Rivas.

„The sixth sense“ (USA 1999). Regie und Drehbuch: Night Shaymalan. Produktion: Kethleen Kennedy (u.a).

- „**Der Himmel über Berlin**“ (D 1986). Regie: Wim Wenders. Drehbuch: Peter Handke, Richard Reitinger, Wim Wenders. Produktion: Anatole Dauman.
- „**Zampo y yo**“ (Sp., Época Films 1966). Regie: Luis Lucia Mingarro. Produktion: Benito Perojo. Drehbuch: Luis Lucia Mingarro, Leonardo Martín.
- „**Del rosa al amarillo**“ (Sp., Impala S.A./Eco Films S.A. 1963). Regie und Drehbuch: Manuel Summers.
- „**El Verdugo**“ (Sp., Naga Films 1963). Regie: Luis García Berlanga. Geschichte und Drehbuch: Luis García Berlanga y Rafael Azcona.
- „**Ha llegado un ángel**“ (Sp. 1961). Regie: Luis Lucia Mingarro. Produktion: Manuel Goyanes. Drehbuch: José Luis Colina, Alfonso Paso. M. Sebares.
- „**Plácido**“ (Sp., Jet Films 1961): Regie: Luis G. Berlang. Drehbuch: Luis G. Berlanga ... [et al].
- „**Mi tío Jacinto**“ (Sp., Laurus Films; It. Titanus 1956). Regie: Ladislao Vajda. Drehbuch: Andrés Laszlo, José Santugini, Max Korner, Gian Luigi Rondi, Ladislao Vajda (Geschichte: Andrés Laszlo).
- „**Sin la sonrisa de dios**“ (Sp./It. 1955). Regie: Julio Salvador. Drehbuch: José Antonio Loma, Julio Salvador.
- „**Marcelino, pan y vino**“ (Sp., Chamartín 1955). Regie: Ladislao Vajda. Drehbuch: Ladislao Vajda, José María Sánchez Silva.
- „**Muerte de un ciclista**“ (Sp. 1955): Regie: Juan Antonio Bardem. Produktion: Manuel Goyanes. Drehbuch: Juan Antonio Bardem, Luis Fernando de Igoa.
- „**Recluta con niño**“ (Sp./It., Aspa 1955). Regie: Pero Luis Ramírez. Drehbuch: Vicente Escrivá & Vicente Coello.

„Murió hace quince años.“ (Sp., Aspa/Suevia Films 1954). Regie: Rafael Gil. Geschichte und Drehbuch: Vicente Escrivá y Ramón, D. Faraldo. Nach einer Vorlage von José Antonio Jiménez-Arnau.

„Jeromín“ (Sp., Ariel 1953). Regie: Luís Lucia Mingarro. Drehbuch: José Luis Colina, Luis Lucia (Roman: Luis Coloma).

„Bienvenido Mister Marshall“ (Sp., UNINCE 1953): Regie: Luis García Berlanga. Drehbuch: Miguel Mihura, Juan Antonio Bardem.

„Alba de América“ (Sp., CIFESA 1951). Regie: Juan de Orduña. Drehbuch: Juan de Orduña, José Rodolfo Boeta.

„Pequeñeces“ (Sp. 1950). Regie: Juan de Orduña. Produktion: Elías Querejeta. Drehbuch: Vicente Coello.

„Serenata española“ (Sp. 1947). Regie: Juan de Orduña. Drehbuch: Eduardo Marquina.

„Raza“ (Sp., Cinematográfica Ballesteros 1941). Regie und Dialoge: J. L. Sáenz de Heredia. Vorlage: Jaime de Andrade. Drehbuch: J. L. Sáenz de Heredia, Antonio Roman.

„Ladri di bicicleta“ (It. 1948). Regie: Vittorio De Sica.

Weiteres Video Material

Chang Rodríguez, Raquel/ Conget, José María (entr.): Víctor Erice. Entrevista [Vídeo]. New York: Instituto Cervantes y Cuny TV, 1996 a.

Chang Rodríguez, Raquel/ Conget, José María (entr.): Carlos Saura. Entrevista [Vídeo]. New York: Instituto Cervantes y Cuny TV, 1996 b.

NODO 1973: Se apaga la voz de Nino Bravo. Barcelona: Planeta-De Agostini, D.L. 2006, ca. 55 min. (Colección: Los años del NO-DO; 33).

Anhang

Filmprotokolle mit ausgewählten Szenen und besonderem Fokus auf die Inszenierung der Kinderprotagonisten.

"El espíritu de la colmena"

A= Ana; I= Isabel; F= Fernando; T= Teresa; M= maquis

Vor- spann		12 Zeichnun gen		Un lugar de la meseta castellana hacia 1.940
Zeit	Titel Sequenz	Figuren	Körpersprache/Gesicht/Augen/Haltung	Kameraeinstellungen Anas Blick bzw. Blick auf sie
16:02	Ana erblickt monster im Kino , entscheidende Frage	A/I	Körper nach vorne orientiert, angespannt, Mund leicht geöffnet, Augen weit offen nach oben Richtung Leinwand, Blick bleibt auf Leinwand fixiert, auch als sie I fragt „¿porqué mató a la niña?“	Unterschiedliche Kinobesucher werden in Nahaufnahme gezeigt, im Moment des Mordes werden A und I gezeigt, mit leichtem Winkel von oben
29:06	Schule	A/I Kinder, Lehrerin	As Körper ist gerade nach vorne ausgerichtet, Arme unterm Tisch, Oberkörper an Tischkante gelehnt, Spannung und Konzentration orientiert sich nach vorne, ermahnt Nachbarin, skeptischer Blick auf das Anatomiemodell	A und I halbnah gefilmt, Gesicht des Anatomiemodells mit leichter Untersicht aus Anas Position, Augen blicken den Zuschauer bzw. A direkt an
33:05	Erster Besuch Hütte + zweiter Besuch in derselben Aufnahme	A/I danach A allein	Ana bleibt steif mit geschlossenen Beinen an ihren Koffer geklammert stehen, wagt nur ein paar vorsichtige Schritte nach vorne, laufen weg; beim zweiten mal ist sie alleine, bleibt breitbeinig stehen und geht gleich weiter, viel selbstbewusster, furchtlos	Fixe Aufnahme, Totale, beide Szenen mit langer Aufnahme gefilmt, wechselt erst, als Ana in den Brunnen schaut
39:00	Waldszen e, Pilze- sammeln	F/A/I	A klebt an der Seite ihres Vaters, Blick ständig zu ihm nach oben, stolpert fast weil sie nicht nach vorne blickt, rätselhafter Blick von A Richtung Berg der Pilze, hockt ganz nah am giftigen Pilz, I versteckt sich hinter Fs Körper, trauriger Blick As als F den Pilz zertritt	Lange Nahaufnahme von As Gesicht als sie zum Hügel und auf den zertretenen Pilz blickt, beides wird aus ihrer Sicht in langen Aufnahmen gezeigt
46:00	Zuggleis	A/I	A steht beim Kommen und Fahren des Zuges vor I, Blick von A ist fragend, neugierig, Blick von I skeptisch, ängstlich	Herannahen des Zuges aus As Position neben den Gleisen, A Gesicht in Nahaufnahme, I steht im Hintergrund
47:54	Hütte Besuch Nr. 3, Spiel A	A/I	A spielt beim Brunnen fröhlich, unbeschwert, I beobachtet sie, versteckt hinter der Hütte	Halbnahaufnahme von I zeigt ihr verwundertes Gesicht, scheint nicht zu verstehen was A macht, in welcher Welt sie

				lebt
48:45	Foto-album	A/T	A fröhlich, neugierig über den Bildern im Album, T spielt verstimmtes Klavier	Bilder werden im Detail aus Anas Sicht gezeigt
54:55	Todesspiel	A/I	Zunächst probiert A ihre Schwester zu bewegen, glaubt nicht an ihren Tod, immer skeptischer, immer ängstlicher, holt Hilfe, niemand da, immer wieder Blick aus Fenster von wo Hundegebell kommt, schreit und hat Tränen/ Enttäuschung in den Augen als I sie von hinten erschreckt	fixe Aufnahmen, wenig Kamera Bewegung, As Gesicht immer wieder in Nahaufnahme, beide Mädchen in Totale, Gesicht der „toten“ I aus As Perspektive
01:01:24	Feuer	A/I Kinder	Starrer Blick A, will hocken bleiben auch als Hausangestellte sie wegzieht	Zoom auf A, Bild aus As Sicht wird eingefroren als I hüpf
01:03:08	A Ausflug nachts, maquis hüpf aus dem Zug, A und I im Bett	A/I	Vorsichtig schleicht sich A in der Nacht hinaus, bestimmten Schrittes, scheint keine Angst zu haben, will sich Konfrontieren mit ihrem Monster indem sie es wahrhaftig ruft, mit geschlossenen Augen wie es ihr I erklärt hatte, maquis wird eingeblendet, zurück im Bett dreht sich A weg von I, erstes mal das sie ihr den Dialog verweigert	Detailaufnahme von As Schuh wie sie Masche bindet, vorm Haus Nahaufnahme von oben auf ihr Gesicht wie sie es in Richtung Mond neigt, Blende auf Zug mit Flüchtling, Blende zurück zum Schlafzimmer
01:07:08	Ertstes Treffen mit maquis (espíritu)	A/M	A flüchtet hinter Mauer als Flüchtling seine Waffe zieht, sie hat aber keine Angst, schaut immer noch durch ein Loch auf ihn und kommt sofort wieder hervor, streckt Apfel zu ihm, sehr bestimmt und direkt aber mit Distanz produzierendem, gestrecktem Arm, blickt den Mann direkt an	Nahaufnahme von schlafendem Mann, dann Ana hinter Mauer und Schuss-Gegenschuss zwischen A und Mann
01:13:04	Frühstück	A/I/F/T	Ohne Worte, F ratlos, bedrückt, holt Uhr hervor, I reagiert nicht, A stockt, versteckt sich zunächst hinter der riesigen Tasse, als sie sie abstellt zucken ihre kleinen Finger nervös, Blick bleibt starr und ohne zwinkern auf F gerichtet	Alle 4 Personen werden in Einzelaufnahmen gezeigt, nie gemeinsam im Bild obwohl im selben Raum
01:15:00	Letzter Hütten-besuch	A/F	A examiniert Blutspuren, als sie F sieht, flüchtet sie nach draußen, schaut ihn wieder direkt an, diesmal ist ihr Körper frontal auf ihn gerichtet, scheint als würde sie etwas erwarten, aber als F. ihren Namen sagt, macht sie Schritt zurück in Richtung Flucht, F reagiert noch immer nicht, A läuft endgültig in die weite Landschaft	Blut wird in Detail gezeigt, F steht in der Tür aus A Position gezeigt, vor der Tür Schuss-Gegenschuss was Erwartung auf einen Dialog erhöht, der aber nicht beginnt
01:20:05	Ana und Frankenstein	A/espíritu	A hockt am See, schaut in den See wo sich ihre Spiegelung in Frankenstein verwandelt, Monster kommt auf sie zu, A bleibt unbewegt hocken, blickt nach oben, verfolgt herannahen nur mit Kopfbewegung. Als er Arme ausstreckt, beginnt sie mit Lippen zu zittern, angsterfülltes Gesicht, schließt Augen	Monster wird in Nahaufnahmen gezeigt wie es sich langsam mit unregelmäßigen Schritten nähert, Anas ängstliches Gesicht wird über Frankensteins Schulter gefilmt

La prima Angélica

j = jung; a = alt, unterstrichen=Erinnerung

Vorspann			Buben, ein Priester, verstaubtes Klassenzimmer, Kinder auf der Flucht, Verletzte, Tote	
Zeit	Sequenzen	Figuren	Körpersprache, Gesicht	Luis' Blick bzw. Zuschauerblick auf ihn (Kameraeinstellungen)
15:13	<u>Erinnerung:</u> Ritual Totenwache	<u>Luis j./Angélica j./Angélicas Mutter</u>	Augen weit aufgerissen unterm Helm, überspannte und überstreckte Beine beim Einmarschieren in Kirche, total starre Position	Subjektive Kamera auf Marmoresus und eintretende Angélica j. mit Mutter
18:58	<u>Erinnerung:</u> Luis erhält Brief seiner Mutter	<u>Luis j./Angélica j./Tante Pilar j.</u>	Böser Blick Luis' weil Brief schon offen, wechselt wieder zu sanftem lächeln beim lesen, traurige Augen, wechselt wieder zu Neugierde und Freude beim Erblicken von Angélica j.	Subjektive Kamera auf nackte Angélica aus Luis' Position und den Brief
22:11	<u>Erinnerung:</u> 18.7.1936 Kriegsausbruch	<u>Ganze Familie</u>	Luis j. in Ecke gekauert, gekrümmte Haltung, hängende Mundwinkel, Augen beobachten die Erwachsenen, versucht ein Lächeln als sich Situation auflöst, sofort wieder trauriger Blick nach Aussage Onkel MIGUELS über Luis' Eltern	Schnelle Kamerafahrt durch die ganze Wohnung beim Fensterschließen und der ersten Panik, immer wieder Nahaufnahmen von Luis und den anderen, subjektive Kamera durch die Vorhänge der Tür durch, Schuss Gegenschuss zwischen Luis und Onkel Miguel
35:11	<u>Erinnerung:</u> trauriger Abschied von Eltern	<u>Ganze Familie außer Onkel Miguel</u>	Luis j. blickt böse zu Großmutter, dann aus dem Fenster zu Eltern, Träne kullert über Backe, Augenbrauen nach oben, Mundwinkel nach unten gezogen, beim Ausweinen an Tante PILARS Schulter wirkt der Erwachsene Schauspieler um einiges kleiner	Schuss- Gegenschuss zwischen Luis und Großmutter beim Dialog über Kirche, Luis spricht kaum, Mimik immer wieder in Nahaufnahme gefilmt,
38:05	<u>Erinnerung:</u> Brombeer-sammeln, Fantasie: Hinrichtung Vater	<u>Luis j./Angélica j.</u>	mit Angélica j. zeigt sich Luis j. verspielt, fröhlich, frech, erschrockener Blick nach Aussage über Hinrichtung seines Vaters, wieder Augenbrauen hoch und Mundwinkel nach unten	Angélica j. in Nahaufnahme als sie Luis j. sucht, im Gespräch beide von vorne in Halbnahaufnahme gefilmt, am Ende zoom auf Luis' j. erschrockenes Gesicht
43:46	<u>Erinnerung:</u> Waschszene Tante Pilar	<u>Luis j./Tante Pilar j.</u>	Luis j. blick nur mit seinen großen Kinderaugen unter der Bettdecke hervor, verstohlen aber frech	Nahaufnahme Gesicht, Tante Pilar j. mit subjektiver Kamera aus Luis' j. Position gefilmt
55:50	<u>Erinnerung an Traum:</u> monja mortificada	<u>Luis j./Nonne</u>	Luis mit aufgerissenen Augen, schwitzt, schreit, in Panik, wetzt im Bett hin und her	Nonne wird einige Male aus Luis' Position im Bett gefilmt, Aufnahmen werden immer Größer, imitiert Herannahen, Bedrohung
01:07:30	<u>Erinnerung:</u> Gespräch mit Pfarrer, Ohrfeige	<u>Luis j./Pfarrer</u>	Luis j. schaut Pfarrer nicht an, als er sich neben ihn setzte, Kopf nach unten geneigt, Augen nach oben, Beine eng zusammen, Hände auf Oberschenkel, als Pfarrer sich als „Freund“ ausgibt, beginnt Luis	Leichter Winkel von oben auf Luis, dann Schuss- Gegenschuss zwischen Luis und Pfarrer, beide in Nahaufnahme

			Kopf zu ihm zu drehen, schüchterner, reumütiger Blick	
01:13:12	<u>Erinnerung:</u> Besuch im Kloster	<u>Ganze Familie und Nonne</u>	Luis j. blickt hasserfüllt auf Onkel Miguel, dann ängstlich auf die Wunden der Nonne und erschrocken nach ihrer Aussage über seine Eltern, sein Körper bleibt steif, nur Blick und Mimik wechseln	Luis' j. Veränderungen im Gesicht werden in Nahaufnahme gezeigt und mit Nahaufnahmen der Erwachsenen abgewechselt, Detailaufnahme von Stigmata aus Luis' Sicht und am Ende Zoom auf Wurm im Herzen der Nonne aus subjektiver Sicht Luis'
01:22:13	<u>Erinnerung:</u> Prädigt über furia roja in Schule, Bombenanschlag	Luis j./ Schuljungen Direktor	Kinder sitzen mit offenen Mündern, ängstlichen Gesichtern, total unbewegt in den Bänken, als Pfarrer nach hinten geht, verfolgen sie ihn mit ihren Blicken, im Speisesaal ist Luis zunächst skeptisch wegen Flugzeugmotorengeräusch, zieht aber Augenbrauen immer weiter nach oben, Mundwinkel immer weiter nach unten, Angst steigert sich	Klassenzimmer wird zuerst von hinten gefilmt, dann der Direktor aus Luis' Position aus der dritten Bankreihe, immer wieder Wechsel zwischen Nahaufnahmen von Buben und Pfarrer, im Speisesaal Luis' mit leichtem Winkel von oben wie er Aufsehern nachsieht, dann sein Gesicht in Nahaufnahme und schließlich hilfesuschender Blick in die Kamera
01:38:07	<u>Erinnerung:</u> Schläge von Onkel Miguel,	<u>Ganze Familie</u>	Luis steht mit hängenden Schultern da, Körper scheint sich in sich zurückziehen zu wollen, traut sich nicht nach hinten zum Onkel zu blicken. Luis wirkt viel kleiner als Onkel Miguel, verzweifelter Gesicht, fällt auf Knie, schützt sich in Embriohaltung	Zunächst wird Miguel unscharf im Hintergrund gezeigt und Luis ängstliches Gesicht in scharfer Nahaufnahme im Vordergrund, Schläge in Totale gefilmt um Machtverhältnis zwischen den beiden zu sehen, erst als Luis in Embriohaltung zu Boden fällt wird auf ihn gezoomt.

„Las largas vacaciones del 36“

Familie Cortina: Me= Mercedes, Jo=Jorge, ao=abuelo, a=abuela, 2 Kinder: Ma=Manolo, J=Jaimito

Familie Andreu: R=Rosita, E=Ernesto, 2 Kinder: P=Pedro, A=Alicia, Onkel: Al=Alberto,

Familie von Mercedes Bruder: Pa=Paco, 2 Kinder: Qu=Quique, M=Marta

Kind anderer Familie: L=Luisito, Hausangestellte von Cortinas: En=Encarna

Vorspann	Bild vom Dorf		„Los echos de esta película ocurren en un pueblecito de Cataluña, donde, como en otros muchos, las familias burguesas de la ciudad pasaban sus vacaciones, en aquel verano de 1936“	
Zeit	Sequenzen	Figuren	Körpersprache, Gesicht, Haltung	Blick der Kinder und Blick auf sie (Kameraeinstellung)
05:00	Beginn Bürgerkrieg	Dorfbewohner Me, a, M, ao	Manolo hilft zuerst Mutter, läuft auf die Straße, geht in Deckung, beobachtet neugierig Schießerei, keine Spur von Angst im Gesicht, zieht Lippen angespannte nach innen zieht, Augen groß,	Kamera wechselt zwischen Manolos Sicht (auf Kirchturm, totes Pferd, schießende Männer am Boden) und seinem Gesicht in Nahaufnahme
11:50	Komm. Rebellen durch-	Me, a, ao, Ma, En, J	Manolo stürmt ins Wohnzimmer mit Gewehr, Mutter versteckt es, er beobachtet Situation, holt entgegen Anweisungen der Familie Gewehr, stolz	Wechsel zwischen Halbnahaufnahme der Familienmitglieder, Kommunist Nahaufnahme, am Ende Manolo

	suchen Häuser		stellt er sich direkt und knapp vor den Kommunistenführer, das Gewehr mit beiden Händen fest umklammernd, lächelt am Ende, mit viel Energie, Mut	Nahaufnahme,
13:51	Paco bringt Marta / Quique	Pa, Me, ao, a, Qu, M, Ma	Manolos Kopf ist nach vorne gestreckt, Unterlippen angespannt über die Zähne gezogen, leicht geduckte Körperhaltung, will nicht entdeckt werden	Aufnahme durch den Türspalt aus Manolos subjektiver Sicht, wechselt mit Nahaufnahme seines Gesichtes, dann ganze Familie halbnah gefilmt
17:51	Friedhof	Alle Kinder, verletzter Mann, seine Frau, 2 Helfer	Kinder sitzen eng beisammen am Boden, entspannt, unter sich wirken sie freier, sowohl in der Sprache als auch in den Körperhaltungen, bei Entdeckung des Toten übernehmen Ma+Qu die Untersuchungen, im Versteck grausen sich die Mädchen	Wechsel: Aufnahme des Toten aus Sicht der Kinder (zuerst von oben Nahaufnahme des Gesichtes, dann hinter dem Gebüsch heraus) und erschrockenen Gesichtern der Kinder
22:58	Auto einmauern	Al und E, P hinter der Tür	P will eintreten, erschreckt sich, bleibt stehen, halb versteckt hinter Tür, versteht intuitiv, dass er es eigentlich nicht sehen sollte, Geheimnis	Wechsel: Nahaufnahme vom verwunderten Gesicht Pedros und Aufnahme von Vater und Onkel beim Mauern aus Ps Sicht
23:06	Mittagessen, Streit	Al + Gattin, E + R, P, A,	Kinder essen, ab und zu werfen sie Blicke in Richtung Erwachsene, bleiben aber unbeteiligt, bis P am Ende seine Zigarre zieht und Al porovziert, springt rasch auf, streckt Zeigefinger auf Al, Augenbrauen kneift er zu bösem Blick zusammen, rascher (mit viel Spannung/Kraft) flüchtet er durch das Fenster	Am Esstisch werden zuerst alle Personen in Halbnahaufnahme gezeigt, dann nur noch die beiden Männer im Schuss- Gegenschuss, Frauengesichter sind im Bild, Kinder nur noch Arme sichtbar, am Ende Pedro in Nahaufnahme im Gegenschuss mit Al
25:01	Rebellion der Hausangestellten	En, Me, a, (Qu, P, Ma, J lauschen)	Buben stehen eng beisammen und blicken hoch zu En am Balkon, J lacht, Pedro kommentiert „es una roja“, Qu kneift Augen zusammen, scheint verstehen zu wollen, hört angestrengt zu, immer wieder Gelächter, im Gegensatz zu den ernsten Frauen	Wechsel: Kindergruppe von vorne, En von unten, Me und a von oben
36:06	Paella kochen im Wald	Alle, Gespräch R+Me, Ma lauscht	Me+R Gespräch während kochen, Ma hinter ihnen verfolgt alles neugierig, ohne dass die beiden es merken, Kopf zeigt zu den Frauen, wache Augen, Schulter nach unten geneigt um sich mehr in Richtung Gespräch neigen zu können	Kamera ist fix auf Frauen gerichtet, Ma ganz am Rande des Bildes, fast unmerklich für den Zuschauer
37:08	Männergespräch	Jo, E, Al, zwei Männer, Qu beobachtet	Männer sprechen über Planung, wie sie den Krieg überstehen wollen, alle politischen Richtungen sind vertreten, Qu sitzt abseits und hört zu, mit zusammengezogenen Augenbrauen, angestrengtem Blick, Unverständnis	Männergruppe wird aus Qus Position gefilmt, heranzoomt um Konzentration auf Gespräch zu verstärken, immer wieder Qus Gesicht in Nahaufnahme
39:06	Kriegsspiel Überfall auf Onkel Alberto	Al mit Frau, Qu +A + P, alle anderen kommen zu Hilfe	Kinder mit Stecken als Gewehre, nach vorne gelehnt aber gekrümmte Haltung, fluchbereit, gut geerdet, breitbeinig um Vorhaben kraftvoll, ohne Angst durchzuführen, bei Schlägen des Onkel verändern sich die Gesichter, Al und Qu bleiben hilflos angewurzelt bis Qu Pistole zieht, Blick hasserfüllt fixiert auf Al, bis Qu Tränen und Verzweiflung überkommt	Situation zunächst in Totale aufgenommen, dann Schuss- Gegenschuss zwischen Al und Kindern, Schläge aus Position von A+Qu mit subjektiver Kamera gefilmt, turbulent, schnell, orientierungslos, Qu in Nahaufnahme als er Pistole auf Al richtet, Gruppe Erwachsenen in Halbnahaufnahme
44:48	Schule	Gespräch P+señor	P steht nur widerwillig zur Begrüßung auf, weicht Lehrer zunächst mit Blick aus,	Zuerst wird gesamte Klasse gezeigt, dann Schuss- Gegenschuss

		Rius	Schultern und Arme hängen nach vor, Verteidigungs- oder Angstposition, plötzlich Wechsel, löst Augen gar nicht mehr vom Lehrer, als er Frage endlich formulieren kann, weichte er mit Augen mehrmals zur Seite aus, ist ihm unangenehm	zwischen P und maestro, beide in Nahaufnahme
48:52	Zwei Kommu- nisten verhö- ren Ernesto	Soldaten, E, Al und Frau versteckt, L ent- deckt sie	L entdeckt Al+Frau im Busch versteckt, flüsternd versucht Al todesängstlich mit L zu verhandeln, L macht weiter, als wäre er immer noch im Kriegsspiel, stolz, männlich und kräftig hebt er am Ende die Faust zum Gruß	Schuss- Gegenschuss L und Al/Frau in Nahaufnahme, auch E besorgtes und nervöses Gesicht in Nahaufnahme
01:15	Kuss, Treffen auf Flücht- ling	A + Qu, Flüchtlin- g	A klammert sich mit der freien Hand ans Rad, um nach flüchtigem Bussi schnell wegfahren zu können, mutig, danach schämt sie sich aber, A starrt Flüchtling bewegungslos an, mit offenem Mund, Qu nähert sich nur langsam, keine Anzeichen A beschützen oder den Flüchtling verjagen zu wollen, starrt auch fragend, fasziniert auf Mann	Kussszene von vorne, Treffen mit Flüchtling Schuss- Gegen mit Nahaufnahmen, sie wechseln kein einziges Wort mit dem Mann,
01:24	Messe im Wohn- zimmer	E, R, Al mit Gattin, A + P, Pfarrer	Pedro küsst Hand des Pfarrers und geht mit steifen Beinen, steifem Oberkörper an ihm vorbei, dreht ihm nie den Rücken zu, scheint ihm zu misstrauen, Alicia erschreckt beim ersten Anblick, bleibt mit Augen skeptisch auf Pfarrer fixiert, beide Angst im Gesicht als er Beichte erwähnt	Zuerst P und Pfarrer in Normalaufnahme, A leicht von oben in Nahaufnahme, Gesicht Pfarrer Nahaufnahme, erschrockene Gesichter der Kinder Nahaufnahme
01:26	Abschie- d Quique	a, ao, Jo, Me, J, Ma, Qu	Qu blickt auf die Taschenuhr (Erbe seines verstorbenen Vaters), umarmt Ma, blickt traurig auf Familie, sagt aber kein Wort, Schultern und Oberkörper leicht zusammen gesackt, wenig Kraft oder ein bisschen Angst	Subjektive Kamera aus Qus Sicht von draußen auf die Familie, Schwenk von Person zu Person
01:36	Evakuie- rung des Dorfes, Kinder Abschie- d	Alle, Al mit Gattin bleiben versteckt	Abschiedsritual, Gegenstände begraben, Köpfe gesenkt Richtung Boden, kleiner L sitzt am Boden, Kaninchen streichelnd, Mütze in die Stirn gezogen, hängende, traurige Mundwinkel, zusammengekauert, nach oben zu den Erwachsenen blickend	Kamerafahrt entlang der Reihe einmarschierender Soldaten, dann Totale von oben aus Sicht der Buben auf die Einfahrtstraße des Dorfes, über die Soldaten einmarschieren, in den einzelne Verabschiedungsszenen werden die Kinder in Nahaufnahme gezeigt, As trauriger Blick wird herangezoomt bei Nachricht von Qus Tod

Abstract

Die Gräueltaten des Spanischen Bürgerkrieges (1936-1939) sowie die nachfolgende Repression unter dem autoritären Regime des General Franco verurteilten eine ganze Generation von Spaniern zum Schweigen. Ein Schweigen, welches die Regisseure Carlos Saura, Víctor Erice und Jaime Camino mit ihrem künstlerischen Schaffen zu durchbrechen versuchten. In den drei Filmen - „El espíritu de la colmena“ (1973), „La prima Angélica“ (1974) und „Las largas vacaciones del 36“ (1975) - inszenieren die genannten Regisseure eine Kindheit unter dem Franquismus. Diesen cineastischen Blicken auf das Heranwachsen während der Bürgerkriegsjahre nähert sich die vorliegende Diplomarbeit mit einer medienwissenschaftlichen Analyse an, mit dem Ziel herauszufinden, warum gerade in den letzten Jahren der Diktatur vermehrt Filme aus der Kinderperspektive über den spanischen Bürgerkrieg gedreht wurden.

Reale Ereignisse des Spanischen Bürgerkrieges sowie der Nachkriegszeit stehen Pate für die Themenwahl der Filme. Zur Zeit der Entstehung der Werke bildete die sozialpolitische Situation unter dem Franco-Regime einen besonders schwierigen Rahmen für ein freies und unabhängiges Kunstschaffen. Im ersten Teil der Arbeit wird daher der geschichtliche Hintergrund geklärt und ein Einblick in die spanische Filmgeschichte gegeben, insbesondere in die Entwicklungen des *cine de oposición* sowie der Präsenz von Kindern im spanischen Kino zwischen 1939 und 1975.

Es stellte sich heraus, dass die Regisseure selbst den Bürgerkrieg erlebten, dass sie von der franquistischen Zensur stark eingeschränkt wurden, und, dass die brutale Repression nach dem Krieg zu einer Unterdrückung, Verdrängung und Tabuisierung bestimmter Themen führte. Aus diesen Ergebnissen ließ sich eine These formulieren, welche sich auf die Gebiete Zensur, Biografie der Regisseure und kollektives Gedächtnis stützt: Die Verfilmung der eigenen Kindheit scheint dazu zu dienen, jahrelang unterdrückte und verdrängte Themen auf möglichst authentische Weise, wie sie die Regisseure selbst als Kinder erlebt hatten, wieder ins Bewusstsein zu rufen und gleichzeitig jene verbotenen Themen hinter der unschuldigen Kinderperspektive zu tarnen, um die strenge Zensur zu umgehen.

Erste theoretische Überlegungen zur Inszenierung von Kindern führen uns im zweiten Teil der Arbeit zu filmtechnischen Problemen bei der Darstellung eines authentischen Kinderuniversums. Des Weiteren wird die Wirkung und Rezeption von Kinderdarstellern im Film hinterfragt sowie die Problematik die sich auftut, wenn Regisseure eine Kindheit verfilmen, die in Ort, Zeit und soziopolitischem Kontext mit der eigenen übereinstimmt.

Mithilfe der theoretischen Überlegungen zur Inszenierung von Kindern und der Informationen über die Regisseure ergibt sich eine Methodik zur Analyse der ausgewählten Filme, die insbesondere die Wirkung des Perspektivenwechsels und die dadurch gewonnenen Interpretationsräume für die Auslegung der Gesamtaussage berücksichtigt und sie mit dem realen soziopolitischen Hintergrund verknüpft.

Vergleichend lassen sich in allen drei Filme versteckte Kritik am Regime, eine emotional ergreifende Darlegung der Auswirkungen des Krieges auf die Gefühlswelt der Kinder sowie unterschiedliche Perspektiven auf die reale Zukunft des Landes finden. Gezeigt werden konnte jedenfalls, dass es sich bei den Filmen nicht um Verarbeitungen rein individueller Geschichten handelt, sondern um mediale Reflexionen über eine kollektive Vergangenheit, die ganz Spanien bis in die Gegenwart prägt und in den Filmen geeignete Speichermedien zur Arbeit an einer gesamt-spanischen Erinnerungskultur gefunden hat.

Lebenslauf

Zur Person:

Name	Anja Kolmanics
Geburtsdatum	20.09.1984
Geburtsort	Klagenfurt, Österreich

Schulbildung:

1995 – 2003	Gymnasium Mössingerstraße, Klagenfurt Matura im Juni 2003 mit ausgezeichnetem Erfolg bestanden
-------------	---

Studienverlauf:

2003 – 2007	Privatuniversität Konservatorium Wien Studienrichtung „BA Pädagogik für Modernen Tanz“
2005 – 2011	Universität Wien – Institut für Romanistik Studienrichtung „Diplomstudium Romanistik Spanisch“

Auslandsaufenthalte zu Studienzwecken:

Sept. 2008 – Juli 09	Erasmus Mobilitätsprogramm an der „Universitat Pompeu Fabra Barcelona“
Sept. 2008 – Juli 09	Außerordentliche Studentin am „Institut del Teatre Barcelona“
Juni 2010	Stipendium für kurzfristiges wissenschaftliches Arbeiten im Ausland an der „Filmoteca de Catalunya“ in Barcelona

Sprachkenntnisse:

Muttersprache	Deutsch
Weitere Sprachen	Spanisch, Englisch, Katalanisch, Französisch