



universität  
wien

# Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Obsessionen im Film - Spaniens Ausbruch aus  
normativen Sitten, Sexual- und Moralvorstellungen“

Verfasserin

Claudia Fuka

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Januar 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Romanistik/Spanisch

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen



## **Erklärung gemäß der Diplomprüfungsordnung**

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die Diplomarbeit mit dem Titel „Obsessionen im Film - Spaniens Ausbruch aus normativen Sitten, Sexual- und Moralvorstellungen“ selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und alle aus den benutzten Quellen wörtlich oder sinngemäß entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Claudia Fuka

Wien, Januar 2013



Für meine Mutter.  
Für meine Pflegeeltern.



# Inhaltsverzeichnis

|                                                                         |                  |
|-------------------------------------------------------------------------|------------------|
| <b><u>1. EINLEITUNG.....</u></b>                                        | <b><u>11</u></b> |
| <b><u>2. THEORIE.....</u></b>                                           | <b><u>17</u></b> |
| 2.1 GENDER STUDIES .....                                                | 17               |
| 2.1.1 SEX VERSUS GENDER .....                                           | 18               |
| 2.2 MICHEL FOUCAULT .....                                               | 20               |
| 2.2.1 DER DISKURS .....                                                 | 21               |
| 2.2.2 MACHT UND SEXUALITÄT .....                                        | 22               |
| 2.2.2.1 DIE ENTSTEHUNG DES SEXUALITÄTSKONZEPTS.....                     | 23               |
| <b><u>3. KULTURHISTORISCHER KONTEXT IN SPANIEN IM 20. JH.....</u></b>   | <b><u>27</u></b> |
| 3.1 POLITISCHE UND ÖKONOMISCHE RAHMENBEDINGUNGEN – DIE ÄRA FRANCO ..... | 28               |
| 3.2 SOZIALE UND KULTURELLE RAHMENBEDINGUNGEN.....                       | 35               |
| 3.2.1 DISKURS DER GESCHLECHTERVERHÄLTNISSE – ZUR ROLLE DER FRAU .....   | 35               |
| 3.2.2 DER ARGUS KIRCHE – WÄCHTER ÜBER DIE MORAL.....                    | 40               |
| 3.3 EINBLICK IN DIE SPANISCHE FILMZENSUR.....                           | 44               |
| 3.3.1 BEISPIELE ZUR ZENSURPRAXIS AN EINHEIMISCHEN FILMEN .....          | 53               |
| 3.3.2 BEISPIELE ZUR ZENSURPRAXIS AN AUSLÄNDISCHEN FILMEN.....           | 54               |
| <b><u>4. FILMLOTS.....</u></b>                                          | <b><u>57</u></b> |
| 4.1 VIRIDIANA .....                                                     | 57               |
| 4.2 PEPPERMINT FRAPPÉ.....                                              | 58               |
| 4.3 PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN.....                      | 59               |
| <b><u>5. ZUR INSZENIERUNG VON EROTIK IM FILM.....</u></b>               | <b><u>60</u></b> |
| 5.1 SZENENBESCHREIBUNG UND SZENENANALYSE.....                           | 60               |
| 5.1.1 VIRIDIANA .....                                                   | 60               |
| 5.1.2 PEPPERMINT FRAPPÉ .....                                           | 72               |
| 5.1.3 PEPI, LUCI, BOM .....                                             | 86               |
| 5.2 ERGEBNISSE DER ANALYSE .....                                        | 100              |

|                                             |                   |
|---------------------------------------------|-------------------|
| <b><u>6. FAZIT.....</u></b>                 | <b><u>107</u></b> |
| <b><u>7. LITERATURVERZEICHNIS .....</u></b> | <b><u>114</u></b> |
| <b><u>8. ANHANG.....</u></b>                | <b><u>118</u></b> |
| <b>RESUMEN EN ESPAÑOL.....</b>              | <b>118</b>        |
| <b>ABSTRACT .....</b>                       | <b>131</b>        |
| <b>LEBENS LAUF .....</b>                    | <b>132</b>        |

## Abbildungsverzeichnis

|                                                               |    |
|---------------------------------------------------------------|----|
| Abbildung 1: „Nacktheit“, Viridiana .....                     | 60 |
| Abbildung 2: „Nacktheit“, Viridiana .....                     | 60 |
| Abbildung 3: „Fetischismus“, Viridiana.....                   | 62 |
| Abbildung 4: "Obsession“, Viridiana .....                     | 64 |
| Abbildung 5: "Kuss", Viridiana.....                           | 67 |
| Abbildung 6: "Sex", Viridiana.....                            | 70 |
| Abbildung 7: "Sex", Viridiana.....                            | 70 |
| Abbildung 8: "Nacktheit", Peppermint Frappé.....              | 72 |
| Abbildung 9: "Fetischismus", Peppermint Frappé .....          | 74 |
| Abbildung 10: "Fetischismus", Peppermint Frappé .....         | 74 |
| Abbildung 11: "Obsession" und "Kuss", Peppermint Frappé.....  | 78 |
| Abbildung 12: "Obsession" und "Kuss", Peppermint Frappé ..... | 78 |
| Abbildung 13: "Sex", Peppermint Frappé .....                  | 82 |
| Abbildung 14: "Sex", Peppermint Frappé .....                  | 82 |
| Abbildung 15: "Nacktheit", Pepi, Luci, Bom .....              | 86 |
| Abbildung 16: "Sadomasochismus", Pepi, Luci, Bom.....         | 89 |
| Abbildung 17: "Sadomasochismus", Pepi, Luci, Bom.....         | 89 |
| Abbildung 18: "Kuss", Pepi, Luci, Bom .....                   | 92 |
| Abbildung 19: "Obsession", Pepi, Luci, Bom .....              | 94 |
| Abbildung 20: "Obsession", Pepi, Luci, Bom .....              | 94 |
| Abbildung 21: "Sex", Pepi, Luci, Bom .....                    | 96 |



# 1. Einleitung

In der vorliegenden Arbeit gilt mein Erkenntnisinteresse dem Sexualitätsdiskurs im spanischen Film. Im Besonderen werde ich untersuchen, inwieweit sich der Sexualitätsdiskurs im franquistischen und postfranquistischen Spanien im Zeitraum von 1960 bis 1980 im spanischen Film manifestiert, ob und ab welchem Zeitpunkt sich subversive Tendenzen hinsichtlich der auferlegten normativen Sitten, Sexual- und Moralvorstellungen feststellen lassen und wie sich diese in meinen Filmproben, auf die ich noch näher eingehen werde, äußern. Darüber hinaus soll anhand von Michel Foucaults Theoriemanifest *Sexualität und Wahrheit I: Der Wille zum Wissen* geklärt werden, in welchem Ausmaß politische und ökonomische Interessen für den Sexualitätsdiskurs maßgeblich sind und in welcher Hinsicht Parallelen zwischen der spanischen Situation unter der Ära Franco sowie Foucaults Theorie bestimmbar sind. Des Weiteren werde ich eruieren in welchen Institutionen und in welcher Form der Sexualitätsdiskurs während der diktatorischen Herrschaft Francos geführt wird. Meinem Erkenntnisinteresse entsprechend lässt sich folgende Forschungsfrage, welcher im Rahmen dieser Arbeit nachgegangen werden soll, ableiten:

„Welche politischen und ökonomischen Faktoren sind maßgeblich für den Sexualitätsdiskurs in Spanien und inwieweit beeinflussen diese den Sexualitätsdiskurs im spanischen Film im von mir behandelten Zeitraum?“

Hinsichtlich meiner Filmauswahl habe ich mich für Luis Buñuels *Viridiana* (1961), Carlos Sauras *Peppermint Frappé* (1967) und Pedro Almodóvars *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) entschieden.

*Viridiana* wird in einer Zeit realisiert, in welcher trotz der wirtschaftlichen Umstrukturierung und anfänglichen Öffnung nach außen im Land immer noch Not und Leid herrscht.

Luis Buñuel kehrt vorübergehend aus dem mexikanischen Exil in seine Heimat zurück um diesen Film, den sein Freund Gustavo Alatriste finanziert, zu produzieren.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Buñuel, 2008, S.341f.

Das Regime nimmt diese Tatsache mit Wohlwollen auf.<sup>2</sup> Denn nach der Aufweichung der Autarkiepolitik und einer damit einhergehenden angestrebten Imagekorrektur nach außen hin will es auch das Ansehen des spanischen Kinos korrigieren und hofft darüber hinaus auf eine Wiedereingliederung Buñuels in den spanischen Filmmarkt. Buñuel erklärt sich bereit den Film als offiziellen Beitrag Spaniens bei den Filmfestspielen in Cannes an den Start gehen zu lassen. Nach einigen Änderungen am Drehbuch erteilt die Zensur die Drehgenehmigung. Die Fertigstellung der Vertonung des Films unternimmt Buñuel in Paris.<sup>3</sup>

Das Ergebnis: ein Film, der in Zeiten des *Nationalkatholizismus* (1944-1961)<sup>4</sup> u.a. das Thema der Sexualität zu direkt behandelt und eine fundamentale Abrechnung mit der katholischen Moral mit sich bringt.

Da die Zeit drängt, verzichtet Buñuel auf die Endabnahme des Films durch die spanische Zensur und schickt Kopien der Filmrollen direkt nach Cannes. Unmittelbar nach Fertigstellung des Films wird er bei den Filmfestspielen vorgeführt und erhält die Goldene Palme. Den Preis nimmt der damalige Generaldirektor für Film und Theater persönlich entgegen. Die Vatikanzeitung L'Osservatore Romano bezeichnet den Film als zutiefst unmoralisch und blasphemisch. Daraufhin hat das Regime Handlungsbedarf. Der Generaldirektor wird sofort entlassen und der Film auf der Stelle verboten sowie für inexistent erklärt.<sup>5</sup>

*Peppermint Frappé* entsteht Mitte der 60er Jahre, während der Periode der *Öffnung* (1962-1968)<sup>6</sup>, in der sich der wirtschaftliche Aufschwung gesellschaftlich bemerkbar macht. Carlos Saura, der seine Kritiken symbolisch, metaphorisch oder allegorisch in Bilder fasst, bringt in *Peppermint Frappé* seine indirekte Gesellschaftskritik zum Ausdruck, indem er der stereotypen Rolle des spanischen Mannes die Vorstellung eines neuen Frauenbildes, welche stark von den religiösen Moralvorstellungen abweicht, gegenüberstellt. Saura greift in seinem Film u.a. den Diskurs über unterdrückte obsessive, sexuelle Verhaltensweisen, wie jene des Protagonisten des Films, auf. Dieser repräsentiert den typischen bürgerlichen spanischen Mann, der in einer repressiven Ära

---

<sup>2</sup> Vgl. Rudolph, 1999, S.83.

<sup>3</sup> Vgl. Vidal, 1984, S.252f.

<sup>4</sup> Vgl. Gubern, 2010, S.15.

<sup>5</sup> Vgl. Vidal, 1984, S.253.

aufgewachsen und erzogen worden ist. Er lebt seine unterdrückte Sexualität, die daraus resultierenden Obsessionen und seinen Fetisch in einer Traumwelt aus, aus der heraus er sich seine eigene Realität konstruiert.

Eineinhalb Jahre dreht der damals 30jährige Autodidakt Pedro Almodóvar mit unbezahlten Schauspielern an seinem ersten kommerziellen Langspielfilm *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, der einen Einblick in die Madrider Gesellschaft und Undergroundszene, in die *movida* madrileña, der späten 70er Jahre gewährt.<sup>7</sup> Anhand humoristischer Inszenierungen von Sexualität, bringt Almodóvar von der katholischen Kirche nach wie vor unerwünschte und zu verbergende gesellschaftliche Tatsachen – wie von der Norm abweichende sexuelle Präferenzen, offen gelebte Sexualität oder Prostitution - auf die Leinwand, die dem spanischen Publikum nicht länger vorenthalten bleiben sollen.

Aus den genannten Filmen werde ich je fünf sich im Kontext ähnelnde Szenen, die Erotik inszenieren vergleichend untersuchen. Die Szenenauswahl nimmt Bezug auf die folgenden von mir ausgewählten Themen: *Nacktheit*, *Fetischismus* bzw. *Sadomasochismus*, *Obsession*, *Kuss* und *Sex*. Bezüglich der Analyseschritte bediene ich mich der vier Grundoperationen des Beschreibens, des Analysierens, des Interpretierens sowie des Bewertens. Mikos zufolge herrscht in Bezug auf diese Analyseschritte innerhalb der Medienwissenschaft weitgehend Einigkeit und sie können als grundlegend für die Filmanalyse angesehen werden.<sup>8</sup>

Filme sind, wie ich meine, ebenso wie Literatur informative, bewusstseinsbildende zeithistorische Dokumente und somit von kultureller Bedeutung. Sie ermöglichen die Spurensuche zu den in einer bestimmten zeitlichen Periode vorherrschenden politischen, ökonomischen, sozialen und kulturellen Verhältnissen einer Gesellschaft. Diese sehr allgemein gehaltenen Überlegungen führen mich wiederum zu Lothar Mikos, der dem Medium Film die nachfolgende Bedeutung zuweist.

---

<sup>6</sup> Vgl. Gubern, 2010, S.15.

<sup>7</sup> Vgl. Allinson, 2003, S.20-25.

<sup>8</sup> Vgl. Mikos, 2008, S.82.

Seiner Expertise nach repräsentieren Filmtexte ein Abbild der gesellschaftlichen Strukturen. Daraus resultierend verschafft eine Untersuchung auf der Inhalts- und Repräsentationsebene ein besseres Verständnis hinsichtlich der sozialen Verhältnisse einer Gesellschaft. Daraus ergeben sich z.B. Filmanalysen, die sich mit der Darstellung der Frau, der Rolle des Kindes<sup>9</sup>, oder wie in meinem Falle, der Inszenierung von Erotik beschäftigen. Darüber hinaus erhalten Filmtexte ihren Sinngehalt durch die Beziehung mit ihren Rezipienten, der u.a. auf historischen, ökonomischen, kulturellen, sozialen oder gesamtgesellschaftlichen Zusammenhängen beruhen kann.<sup>10</sup> Gleichzeitig sind die Bedeutungen, die Rezipienten wiederum den Filmtexten zuweisen, mit den in der Gesellschaft vorherrschenden Diskursen verbunden, die einen Einblick in die jeweiligen sozialen Verhältnisse und die in ihnen vorherrschenden Praktiken geben. Außerdem sind mediale Darstellungen selbst Diskursereignisse, die Realität konstruieren und sich als diskursive Praktiken wieder in die vorherrschenden zirkulierenden Diskurse einfügen.<sup>11</sup>

Nach dieser kurzen Erläuterung über die Bedeutung des Mediums Film erkläre ich den Aufbau meiner Arbeit. In theoretischer Hinsicht ist sie den Gender-Studies zuzuordnen, weshalb im ersten Unterkapitel des zweiten Kapitels ein Einblick in diesen Themenkomplex gewährt werden soll. Anhand der poststrukturalistischen Theorie, insbesondere Michel Foucaults Diskurs- und Machttheorie, auf die ich in Kapitel 2.2 eingehen werde, wird in der voranschreitenden Arbeit ersichtlich werden, wodurch die Sexualitätsdiskurse im Allgemeinen geprägt sind und welche Machtstrukturen sich dahinter verbergen.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit dem kulturhistorischen Kontext der spanischen Gesellschaft im 20. Jahrhundert mit Fokus auf die Ära Franco. Das erste Unterkapitel bietet eine Orientierung bezüglich der politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen. Im zweiten Unterkapitel gehe ich auf die sozialen und kulturellen Verhältnisse ein. Hinsichtlich der vorherrschenden Geschlechterverhältnisse veranschaulicht es insbesondere die traditionelle Rolle der spanischen Frau und damit einhergehend den darauf aufbauenden Sexualitätsdiskurs und dessen Folgen. Des Weiteren folgt eine Präsentation darüber, wie sich die katholische Kirche der

---

<sup>9</sup> Vgl. Mikos, 2008, S.44-47.

<sup>10</sup> Vgl. ebd. S.57f.

<sup>11</sup> Vgl. ebd. S.61ff.

vorherrschenden und selbst mitbestimmten Diskurse bedient und das gesellschaftliche Leben Spaniens beeinflusst. Im dritten Unterkapitel gebe ich einen Einblick in die spanische Filmzensurpolitik und beschäftige mich mit den Einflüssen, die der vorherrschende Sexualitätsdiskurs auf die Zensur hat, welche Rolle die katholische Kirche in Spanien dabei innehat und welche Kuriositäten die damalige Zensurpraxis zutage bringt.

Im vierten Kapitel mit dem Titel Filmplots fasse ich den Inhalt, den die Filme zeigen, kurz zusammen.

Das fünfte Kapitel verschreibt sich der Szenenbeschreibung und der Szenenanalyse hinsichtlich der Inszenierung von Erotik im Film.

Abschließend werden die gewonnenen Erkenntnisse in Bezug zu Michel Foucaults Diskurs- und Machttheorie gesetzt.

Wie schon die obigen Zeilen errahnen lassen, orientiert sich der Referenzrahmen meiner Filmanalyse an Lothar Mikos *Film- und Fernsehanalyse*. Lothar Mikos überzeugt mich durch seinen Ansatz, der für eine Filmanalyse plädiert, die forschungsökonomisch zweckmäßig ist. Mikos negiert z. B. keineswegs die Wichtigkeit von Filmprotokollen als Hilfsmittel, da sie das Sehen schulen. Im Gegensatz zu anderen, die diese als Pflichtaufgabe oder Minimalanforderung sehen, lässt er aber anklingen, dass eine verpflichtende Anfertigung in Zeiten des DVD Players und Timecodes überholt ist.<sup>12</sup> Außerdem bietet er nicht nur seine Richtlinien zur Orientierung hinsichtlich der Filmanalyse an sondern legt auch Standpunkte anderer Medienwissenschaftler dar.

Im Hinblick auf die Gender Studies liefert Renate Krolls (Hrsg.) *Lexikon der Gender Studies* eine umfassende, aber dennoch kompakte Orientierung zum Themenkomplex der Geschlechterforschung.

In jenem Teil, der Michel Foucault zum Thema hat, bediene ich mich Philipp Sarasins *Michel Foucault zur Einführung*. Diese Einführung vermag Grundlagen-Konzepte von Foucault verständlich näher zu bringen.

Des Weiteren verwende ich Michel Foucaults Theoriemanifest *Sexualität und Wahrheit I.: Der Wille zum Wissen*, das sich insbesondere mit dem Sexualitätsdiskurs auseinandersetzt.

---

<sup>12</sup> Vgl. Mikos, 2008, S.95ff.

Im Abschnitt der politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen finden sich Werke zweier, im deutschsprachigen Raum bedeutender Romanisten. Einerseits ist das Walther L. Berneckers *Spanische Geschichte – Von der Reconquista bis heute* und andererseits Hans-Jörg Neuschäfers (Hrsg.) *Spanische Literaturgeschichte*. Des Weiteren findet sich hier Carlos Collado-Seidels *Der Spanische Bürgerkrieg, Geschichte eines europäischen Konflikts*.

Hinsichtlich der traditionellen Rolle der spanischen Frau bediene ich mich zweier Aufsätze, die Karl Wilhelm Kreis verfasst hat. Der erste Aufsatz trägt den Titel *Zum Diskurs über die Frau im 18. Jahrhundert: Antagonistische Weiblichkeitskonzepte im Zeitalter der spanischen Aufklärung*. Der Titel des zweiten Aufsatzes lautet *Zur Entwicklung der Situation der Frau in Spanien nach dem Ende der Franco-Ära*.

Jenes Kapitel, das sich mit dem Einfluss der katholischen Kirche auf das gesellschaftliche Leben der Spanier beschäftigt, erläutere ich anhand von Walther L. Berneckers *Religion in Spanien - Darstellung und Daten zu Geschichte und Gegenwart* sowie Rafael Abellas (u.a.) *Los años del Nudo - El mundo entero al alcance de todos los españoles*.

Den Einblick in die spanische Filmzensur erarbeite ich mit Elke Rudolphs Beitrag *Im Auftrag Francos: „Filme von internationalem Interesse“ – Zur politischen Instrumentalisierung des spanischen Films in den 60er Jahren*, mit Hans-Jörg Neuschäfers *Macht und Ohnmacht der Zensur – Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*, mit Román Guberns (u.a.) *Historia del cine español* sowie mit Alberto Gils *La censura cinematográfica en España*. Des Weiteren ist hier Román Guberns und Domènec Fonts 1975 erschienenes Werk *Un cine para el cadalso* anzuführen.

## 2. Theorie

### 2.1 Gender Studies

Die in den 1970er Jahren an amerikanischen Colleges und Universitäten eingerichteten Women's Studies beschäftigen sich zunächst vor allem mit der Historizität der Frauen.<sup>13</sup> Die französische Schriftstellerin und Philosophin Simone de Beauvoir (1908-1986) gilt als eine der wichtigsten Vertreterinnen der feministischen Bewegung des 20. Jahrhunderts und liefert dem Feminismus der 60er und 70er Jahre das theoretische Wissen hinsichtlich der gesellschaftlichen Machtverhältnisse und Frauenfeindlichkeit. In ihrem Essay *Le deuxième sexe* (1949; dt. Das andere Geschlecht) untersucht sie jene biologischen, sozialen, gesellschaftlichen und historischen Diskurse, die der inferioren Rolle der Frau zugrunde liegen. Diese basiert auf einer historisch und soziokulturell erworbenen Haltung, die auf den Mann ausgerichtet ist und daraus resultierend die Frau in ihrem Freiheits- und Autonomieanspruch eingeschränkt. Die inferiore Stellung der Frau ist demnach das Ergebnis historischer und identitätsprägender Entwicklungen, deren Auswirkungen änderbar sind.<sup>14</sup>

Die Gender Studies konstituieren sich in den 1980er Jahren und ersetzen die Women's Studies nahezu gänzlich. Im Gegensatz zu den Women's Studies, konzentrieren sich die Gender Studies nicht ausschließlich auf die Analysekategorie der Weiblichkeit sondern untersuchen die Geschlechtlichkeit als gesellschaftlich-kulturelles Phänomen. Darüber hinaus analysieren sie die hierarchische Ordnung der Geschlechter unter Berücksichtigung der verschiedenen kulturellen Bedingungen. Die Gender Studies gehen davon aus, dass die Definition von Weiblichkeit und Männlichkeit nicht auf die biologischen Merkmale zurückzuführen ist sondern Produkt gesellschaftlicher Zuschreibungen ist.<sup>15</sup>

Für das Forschungsgebiet der Gender Studies leistet die amerikanische Anthropologin Gayle Rubin, die die Unterscheidung von *sex* und *gender* für die gesellschaftliche Analyse nutzbar macht, einen wichtigen wissenschaftlichen Beitrag. Rubin prägt den

---

<sup>13</sup> Vgl. Kroll, 2002, S.357.

<sup>14</sup> Vgl. ebd. S.34.

<sup>15</sup> Vgl. ebd. S.143f.

Begriff des *sex/gender*-Systems, der über lange Zeit hinweg grundlegend für die Gender Studies ist. Der Begriff bezeichnet jenes Konzept, wonach innerhalb der jeweiligen Kulturen aufgrund der biologischen Unterscheidungsmerkmale (*sex*) gesellschaftliche Subjekte (*gender*) hervorgebracht werden. Darüber hinaus ist laut Rubin die Geschlechterdifferenz u.a. mit der Tabuisierung aller Formen von Sexualität in Bezug zu setzen, die nicht mit der normativen heterosexuellen Paarbeziehung einhergehen. Ihre These über die Geschlechterdifferenz und die damit einhergehende *Zwangsheterosexualität* wird von den *Gay and Lesbian Studies* sowie den *Queer Studies* übernommen und weiterentwickelt.<sup>16</sup>

### 2.1.1 Sex versus Gender

Der über längere Zeit als ahistorisch geltende Begriff *sex* bezieht sich auf die biologische Geschlechtsidentität und somit auf die Unterscheidung zwischen männlichen und weiblichen Geschlechtsmerkmalen.<sup>17</sup> Der englische Begriff *gender* bezog sich ursprünglich auf das grammatische Geschlecht der Substantive. In der Gender-Forschung beschreibt er die soziale Geschlechtsidentität, die soziokulturell durch diskursive Zuschreibung erworben wird. Daraus folgt, dass die Vorstellung von Weiblichkeit und Männlichkeit historisch zeitgebundene Konstruktionen sind und somit wandelbar ist.<sup>18</sup>

Anfang der 1990er Jahre setzen verstärkt Debatten hinsichtlich des *sex/gender*-Systems ein. Unterschiedliche Faktoren wie die Weiterentwicklung post-strukturalistischer Ansätze (u.a. Michel Foucaults Diskursanalyse), medizingeschichtliche Erkenntnisse, die beweisen, dass sich die Unterscheidung zwischen dem männlichen und weiblichen Körper erst seit dem 18. Jahrhundert manifestiert oder Phänomene der Populärkultur (z.B. Transvestismus) führen innerhalb der Gender Studies zu Kontroversen, die letztlich ein grundsätzliches Neudenken von Geschlechtlichkeit und Körperlichkeit fordern.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Vgl. Kroll, 2002, S.144.

<sup>17</sup> Vgl. ebd. S.357.

<sup>18</sup> Vgl. ebd. S.141.

<sup>19</sup> Vgl. ebd. S.145.

Die amerikanische Anthropologin Joan W. Scott, die durch ihre Publikationen die Diskussion um *sex* und *gender* ebenso maßgeblich mitbestimmt hat, beschreibt in *Gender and the Politics of History* (1988), dass das auf das biologische Geschlecht bezogene Wissen genauso historisch und kulturell variabel ist wie die Vorstellungen über die Geschlechterrollen. Darüber hinaus vertritt sie die Meinung, die Normierung der Differenz zwischen Männern und Frauen entwickle sich gerade über die körperlichen Unterschiede. Im Zusammenhang mit dieser Annahme unterteilt sie die Herausbildung von *gender* in vier Teilbereiche:

- 1.) Das Geschlecht formiert sich aus kulturell verfügbaren Bildern und symbolischen Figuren.
- 2.) Die vielfältigen Bedeutungen der in den Kulturen verfügbaren Bilder und Symbole, die den verschiedenen Geschlechtsidentitäten zugeschrieben wird, wird durch normative Konzepte eingeschränkt.
- 3.) Die kulturell verfügbaren Bilder und normativen Konzepte werden im Rahmen von sozialen Institutionen (Erziehungsmodelle, ökonomische und politische Strukturen) gefestigt und an die nachfolgenden Generationen weitergegeben.
- 4.) Die jeweils individuelle Identität als Frau oder Mann ergibt sich aus gesellschaftlichen Praktiken.<sup>20</sup>

Auch die amerikanische Philosophin und Philologin Judith Butler argumentiert in ähnlicher Weise. Ihrer Auffassung nach impliziert *gender* eine bestimmte konstruierte Vorstellung vom Geschlecht, an die kulturelle Symbolisierungen gekoppelt sind und sich in die Kultur einschreiben. Anhand von Michel Foucaults Geschichte über die Sexualität argumentiert sie, dass auch das als natürlich angenommene biologische Geschlecht einer Historizität unterliegt und nur durch kulturelle Diskurse und in seiner kulturellen Konstruktion erfahrbar ist. Das heißt, auch *sex* unterliegt einer diskursiven Konstruktion.<sup>21</sup> In ihrem Buch *Gender Trouble* (1990; dt. Das Unbehagen der Geschlechter) konkretisiert sie, dass eine getrennte Betrachtungsweise von *sex* und *gender* nicht stattfinden könne. Da eine authentische Wahrnehmung der Biologie des

---

<sup>20</sup> Vgl. Kroll, 2002, S.141f.

<sup>21</sup> Vgl. ebd. S.156.

Körpers nicht möglich ist und immer nur als soziokulturelle Geschlechtszuschreibung begriffen werden könne.<sup>22</sup> Darüber hinaus definiert auch Judith Butler das binäre Geschlechtersystem als soziokulturelle Konstruktion und die Ordnung der Geschlechter als *zwangsheterosexuell*,<sup>23</sup> da die eindeutige Geschlechtsidentität von Mann und Frau eine erzwungene Norm darstellt und Abweichungen von dieser gesellschaftliche Sanktionen nach sich ziehen. Diese Zwangsheterosexualität stellt auch den Grund für das stabile binäre Verhältnis von Mann und Frau dar. Judith Butler setzt sich für eine Vielfalt an Geschlechtsidentitäten ein, in der auch Raum für homoerotische, bi- oder transsexuelle Geschlechterformen ist. Daher hat sie auch großen praktischen und politischen Einfluss im Rahmen der Gay and Lesbian sowie der Queer Studies.<sup>24</sup>

Inzwischen hat sich die These, dass auch das biologische Geschlecht *sex* mit kulturellen Deutungsmustern aufgeladen ist und nicht mehr als vermeintlich ahistorische Konstante wahrgenommen werden kann, durchgesetzt. Denn was eine soziohistorische Gesellschaft als weiblich oder männlich wahrnimmt und deutet, ist Produkt interpretativer Zuschreibungen. Auch in der Historischen Anthropologie geht man mittlerweile davon aus, dass *sex* ein Konzept mit Geschichte ist, weil das, was zu einem bestimmten Zeitpunkt als naturhaft gilt, immer bereits im Kulturraum einer Gesellschaft definiert ist.<sup>25</sup>

## 2.2 Michel Foucault

Der französische Philosoph Michel Foucault (1926 – 1984) gilt als einer der meistdiskutierten und einflussreichsten Querdenker des 20. Jahrhunderts. Er selbst sieht sich zu Lebzeiten weniger als den klassischen Philosophen oder Historiker, sondern versteht sich vielmehr als Archäologe oder Genealoge der abendländischen Kultur. Politisch ist er linksgerichtet, lehnt aber den Marxismus als Denksystem ab. Dennoch verzichtet er nicht darauf Marx immer wieder zu zitieren. Seit den späten 1960er Jahren bestreitet er vehement, jener Strukturalist zu sein, als den man ihn verehrt. Michel

---

<sup>22</sup> Kroll, 2002, S.357.

<sup>23</sup> Vgl. ebd. S.45f.

<sup>24</sup> Vgl. Frey Steffen, 2006, S.75ff.

<sup>25</sup> Vgl. Kroll, 2002, S.141.

Foucault, bekannt für seine wiederkehrenden Positionsänderungen, hätte nichts mehr widerstrebt, als ihn schubladenähnlich einordnen zu wollen. Foucault gilt der Ruf als Begründer eines neuen Denkens in den Humanwissenschaften. Er erscheint als *Anti-Humanist* und wird u.a. als Visionär der *Biopolitik* und der neoliberalen Macht gesehen.<sup>26</sup>

### 2.2.1 Der Diskurs

In seinem 1966 erschienenen Manifest *Les mots et les choses* (dt. Die Ordnung der Dinge, 1978) untersucht er die Strukturen des Denkens einer bestimmten Epoche, um sie den Strukturen einer anderen Epoche gegenüberzustellen. Ihn interessiert die historisch spezifische Erkenntnislogik oder allgemeine Wissensordnung, die die Ordnung des Wissens regelt.<sup>27</sup> Er argumentiert, dass die Geschichte des Wissens und von den Wissenschaften epochenspezifischen Ordnungsstrukturen folgt. Außerdem vollzieht sich der Wandel der Wissenschaft nicht durch kontinuierliche Neuentdeckungen, sondern durch bruchartige Verschiebungen, die bewirken, dass Dinge nicht mehr in gleicher Weise erlernt werden. Foucault untersucht die Strukturen von Denksystemen, um die historischen Besonderheiten der jeweiligen Wissensordnung ans Tageslicht zu bringen.<sup>28</sup>

Zusammengefasst versteht Foucault unter dem Begriff des Diskurses die Bildung von Wahrheiten in Denksystemen, welche er insbesondere am Beispiel der Humanwissenschaften des 17. und 18. Jahrhunderts analysiert. Er spricht deswegen von Wahrheiten, weil sich das Selbstverständnis des menschlichen Seins über die Humanwissenschaften kontinuierlich verändert. Daraus folgt, dass die Denksysteme und die betroffenen Subjekte einem ständigen Wandel unterliegen, der wiederum auch den Diskurs betrifft. Der Diskurs ist demnach Bestandteil historischer Strukturen, in deren Rahmen die Bedingungen für die Herausbildung des epochenspezifischen Wissens nachvollziehbar werden.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Vgl. Sarasin, 2005, S.9f.

<sup>27</sup> Vgl. ebd. S.70f.

<sup>28</sup> Vgl. ebd. S.77f.

<sup>29</sup> Vgl. Ruoff, 2007, S.15.

### 2.2.2 Macht und Sexualität

1976 erscheint sein Theoriemanifest *Histoire de la sexualité, I: La volonté de savoir* (dt. Sexualität und Wahrheit I, Der Wille zum Wissen, 1977). Darin untersucht Foucault u.a. das Phänomen der Macht und der Sexualität sowie deren Verbindung untereinander seit dem 17. Jahrhundert. Er geht der Frage nach, wie in den Gesellschaften des Abendlandes der Sexualitätsdiskurs entsteht und an welche verschiedenen Machtmechanismen und Institutionen er gebunden ist. Hier erläutert Foucault auch sein Machtverständnis. Macht sei als eine Kräftekonstellation zu begreifen, die „[...] bis in die körperlichen Gesten und individuellsten Verästelungen gesellschaftlicher Verhältnisse hineinreicht [...]“. <sup>30</sup>

„Unter Macht, scheint mir, ist zunächst zu verstehen: die Vielfältigkeit von Kraftverhältnissen, die ein Gebiet bevölkern und organisieren; das Spiel, das in unaufhörlichen Kämpfen und Auseinandersetzungen diese Kraftverhältnisse verwandelt, verstärkt, verkehrt; die Stützen, die diese Kraftverhältnisse aneinander finden, indem sie sich zu Systemen verketteten – oder die Verschiebungen und Widersprüche, die sie gegeneinander isolieren; und schließlich die Strategien, in denen sie zur Wirkung gelangen und deren große Linien und institutionelle Kristallisierungen sich in den Staatsapparaten, in der Gesetzgebung und in den gesellschaftlichen Hegemonien verkörpern. [...] Die Macht ist der Name, den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt.“ <sup>31</sup>

Er betont die Produktivität der Macht, die darauf abzielt, die gesellschaftlichen Kräfte zu steigern. Macht kann sich als diffuses Geflecht von Kräften, aber auch in Form der Befehlsgewalt einer staatlichen Institution äußern. Gleichzeitig gibt er zu bedenken, dass jegliche Form von Widerstand gegen bestimmte Erscheinungsformen von Macht wiederum Teil von Machtbeziehungen sei. Foucaults Machtkonzept weist außerdem große Ähnlichkeiten mit der Ordnung und Funktion der Diskurse auf. Es zielt darauf ab Ordnung zu stiften, Normen zu setzen sowie Grenzen zu ziehen. Gleichzeitig soll seine Analyse aber auch veranschaulichen, dass Macht auch produktiv ist. <sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Sarasin, 2005, S.147.

<sup>31</sup> Foucault, 1977, S.113f.

<sup>32</sup> Vgl. Sarasin, 2005, S.147-155.

### 2.2.2.1 Die Entstehung des Sexualitätskonzepts

Foucault zufolge entsteht das Konzept der Sexualität an der Modernitätsschwelle am Ende des 18. Jahrhunderts. Er beginnt seine Argumentation anhand der sogenannten Repressionshypothese. Dabei handelt es sich um die bei den Linken besonders verbreitete Annahme, dass der Aufstieg des Bürgertums mit der zunehmenden Unterdrückung der Sexualität einhergeht.<sup>33</sup> Deren Überzeugung nach ist die Unterdrückung die Herrschaftsform des Kapitalismus, die keine unnötige Verschwendung von Energien zulässt - womit die Sexualität nicht mit der Arbeitsethik des Kapitalismus vereinbar sei.<sup>34</sup> Die Befreiung vom Kapitalismus würde deren Theorie zufolge auch die Befreiung der Sexualität bedeuten. Foucault bestreitet nicht, dass die Sexualität in unserer Gesellschaft Verboten und Tabus unterworfen ist. Dennoch bezweifelt er die ausschließlich zensierende und unterdrückende Funktion der Macht im Hinblick auf die Sexualität.<sup>35</sup>

Wie Foucault erklärt, haben neue Anstandsregeln die Worte rund um die Sexualität gefiltert um sie in moralischer Hinsicht akzeptierbar zu machen. Dennoch ist eine Vermehrung der verschiedenen Diskurse über die Sexualität festzustellen, da institutionelle Anreize die Menschen dazu gebracht haben, immer mehr und detaillierter über ihre Sexualität zu sprechen. Gedanken, Begehren, wollüstige Vorstellungen, sämtliche Regungen des Geistes und des Körpers werden innerhalb der katholischen Beichte und Seelenführung genauestens hinterfragt. Foucault zufolge wurde die *Diskursivierung* der Sexualität schon lange zuvor in der klösterlichen Tradition praktiziert. Im 17. Jahrhundert wird sie für alle bedeutsam.<sup>36</sup> „*Die christliche Seelsorge hat aus der Aufgabe, alles was sich auf den Sex bezieht, durch die endlose Mühle des Wortes zu drehen, eine fundamentale Pflicht gemacht.*“<sup>37</sup> Um das 18. Jahrhundert wird der Diskurs über die Sexualität auch für andere Machtmechanismen zentral. Es entsteht ein politisches und ökonomisches Interesse, die Sexualität zu beleuchten. Eine der großen Neuerungen hinsichtlich der Machttechniken liegt in der Entdeckung der

---

<sup>33</sup> Vgl. Sarasin, 2005, S.158.

<sup>34</sup> Vgl. Foucault, 1977, S.14.

<sup>35</sup> Vgl. Sarasin, 2005, S.159.

<sup>36</sup> Vgl. Foucault, 1977, S.28ff.

<sup>37</sup> Ebd. S.31.

Bevölkerung als ökonomische und politische Ressource - die Bevölkerung als Arbeitskraft oder Reichtum eines Staates. Hierfür ist der Faktor der Sexualität essenziell. Man beginnt die Geschlechtsreife, das Heiratsalter, die Häufigkeit der Geschlechtsbeziehungen, die Geburtenrate, die Auswirkungen von Ehelosigkeit sowie die Anwendung verbotener empfängnisverhütender Methoden zu analysieren. Denn ein Land, das nach Reichtum und Macht strebt, muss entsprechend bevölkert sein. Seit der Erlangung dieser Erkenntnis ist der Staat über die Sexualität seiner Bevölkerung informiert - die Sexualität wird zur Angelegenheit zwischen Staat und Individuum.<sup>38</sup>

Zudem lassen sich im Rahmen der medizinischen Untersuchungs- und Klassifikationstechniken seit dem 18. Jahrhundert „[...] vier große strategische Komplexe [...]“<sup>39</sup> ausmachen, die dazu führen, zwischen Normalem und Pathologischem zu differenzieren:

- 1.) Die *Hysterisierung des weiblichen Körpers*. Der Körper der Frau gilt als gänzlich vom Sex durchdrungen und minderwertiger als der des Mannes. Analog dazu wird er analysiert, qualifiziert und disqualifiziert. Seine Funktion besteht in der Gewährleistung und Regelung der Fruchtbarkeit des Gesellschaftskörpers, in der Aufrechterhaltung der Familie und in der biologisch-moralischen Verantwortung für die Erziehung der Kinder.
- 2.) Die *Pädagogisierung des kindlichen Sexes*. In der Hinsicht als sie moralische, kollektive und individuelle Gefahren in sich birgt, wird ein regelrechter Krieg gegen die kindliche Sexualität geführt. Der vermeintlich gefährliche und bedrohliche Sexualkeim steht unter ständiger Kontrolle durch die Familie, die Erzieher, die Ärzte und die späteren Psychologen.
- 3.) Die *Sozialisierung des Fortpflanzungsverhaltens*. Sie vollzieht sich in ökonomischen, moralischen und medizinischen Maßnahmen, die Paare dazu anhalten, sich gegenüber dem Gesellschaftskörper verantwortlich zu fühlen. Erbkrankheiten, inzestuöse Verbindungen etc. sollen so unterbunden, im Gegenzug dazu die Geburtenkontrolle gefördert werden.

---

<sup>38</sup> Vgl. Foucault, 1977, S.35ff.

<sup>39</sup> Ebd. S.125.

- 4.) Die *Psychiatisierung der perversen Lust*. Der sexuelle Instinkt wird als autonomer biologischer und psychischer Instinkt isoliert. Ihm wird eine normalisierende und pathologisierende Rolle zugeschrieben. Entweder er funktioniert normal und natürlich oder er ist pervertiert und die Anomalie muss korrigiert werden.<sup>40</sup>

Für die moderne Geschichte der Sexualität sind demnach zwei Verschiebungen in Hinblick auf die Macht und das Wissen entscheidend. Zum einen die Entdeckung der Bevölkerung als Ressource und Reichtum. Der Staat regelt die Geburtenförderung, die Eindämmung der Kindersterblichkeit sowie die Bekämpfung von Empfängnisverhütung, Abtreibung und Kindsmorden - jenes Feld, das Foucault als *Biopolitik* bezeichnet. Sie charakterisiert in der Moderne insbesondere jenen Machttyp, der sich auf das *Leben* und dessen *Steigerung* konzentriert. Außerdem verbinden sich die alten Technologien der Beichte neu mit den medizinischen Untersuchungs- und Machttechniken. Im Zentrum der modernen wissenschaftlichen Strategien rund um die Sexualität steht Foucault nach also das *Geständnis*. Daraus resultierend bringen die Wissenschaften keine objektive Wahrheit über den Menschen hervor, sondern sie *subjektivieren* ihn; sie konstituieren ihn als Subjekt und verfügen über die Machttechnik der Selbstunterdrückung des Menschen durch sich selbst.<sup>41</sup>

„Die Verpflichtung zum Geständnis wird uns mittlerweile von derart vielen verschiedenen Punkten nahegelegt, sie ist uns so tief in Fleisch und Blut übergegangen, daß sie uns gar nicht mehr als Wirkung einer Macht erscheint, die Zwang auf uns ausübt; [...]“<sup>42</sup> Insofern ist die *Diskursivierung* der Sexualität, ihrer Funktion nach, eine Internalisation des Zwangs, „[...] aus seinem gesamten Begehren einen Diskurs zu machen.“<sup>43</sup> Damit einhergehend wird eine Reihe sexueller *Anomalien* konstituiert, die keine „[...] ökonomisch nützliche und politisch konservative Sexualität zu bilden [...]“<sup>44</sup> scheinen. Die anormalen Individuen „[...] die die Psychiater des 19.

---

<sup>40</sup> Vgl. Foucault, 1977, S.125ff.

<sup>41</sup> Vgl. Sarasin, 2005, S.160f.

<sup>42</sup> Foucault, 1977, S.77.

<sup>43</sup> Ebd. S.31.

<sup>44</sup> Ebd. S.51.

*Jahrhunderts wie Insekten aufreihen [...]“<sup>45</sup> werden als homosexuell, exhibitionistisch, fetischistisch, sadistisch, masochistisch, sadomasochistisch, uvm. klassifiziert und pathologisiert. Diese Konstituierung neuer Sexualitäten ist eine Folge der „Fortpflanzung der Sexualitäten durch Ausdehnung der Macht [...].“<sup>46</sup> Macht ist demnach nicht nur verbietend oder ausgrenzend. Sie erfährt eine Steigerung und ist produktiv. Aufgrund der vielfältigen Sexualitätsdiskurse und der regelrechten Explosion häretischer Sexualitäten kann, Foucault zufolge, in den modernen industriellen Gesellschaften nicht von einer verschärften Unterdrückung der Sexualität gesprochen werden.<sup>47</sup> „Die modernen Gesellschaften zeichnen sich nicht dadurch aus, daß sie den Sex ins Dunkel verbannen, sondern daß sie unablässig von ihm sprechen und ihn als das Geheimnis geltend machen.“<sup>48</sup> Im Rahmen dessen wird die Sexualität zu etwas Verdächtigem und Beunruhigendem.<sup>49</sup>*

---

<sup>45</sup> Foucault, 1977, S.59.

<sup>46</sup> Ebd. S.65.

<sup>47</sup> Vgl. ebd. S.50-65.

<sup>48</sup> Ebd. S.49.

<sup>49</sup> Vgl. ebd. S.89.

### **3. Kulturhistorischer Kontext in Spanien im 20. Jh.**

Spanien betritt die Bühne des 20. Jahrhunderts als heruntergekommene Weltmacht, die ihre innerpolitischen Probleme nicht im Griff hat.<sup>50</sup> Grund für die politische Instabilität ist unter anderem die ungerechte Aufteilung des Bodens und die daraus resultierenden sozialen Spannungen. Diese führen zu Unruhen und Aufständen zwischen den Großgrundbesitzern und den landlosen Agrararbeitern. Ein weiteres Problem stellt die Einflussnahme des Militärs auf die Politik dar. Die Armee wendet sich gegen politische Zivilisten, stürzt Regierungen und ersetzt sie durch andere, bis sie schließlich die Macht über den Staat inne hat. Auch die Beziehung zwischen Staat und katholischer Kirche und somit zwischen Gesellschaft und Religion stellt einen nicht minder zu beachtenden Konflikt dar. Eben dieses meist sehr enge Verhältnis, das sich in gegenseitigen Schutz- und Treueverpflichtungen sowie übergreifenden Rechten und Privilegien ausdrückt, führt zu einer ideologischen Spaltung in fortschrittliche und konservative Kräfte. Für jedes der hier angedeuteten Problemfelder lassen sich jeweils zwei Lager ausmachen, die sich feindlich gegenüberstehen. So stehen sich Bernecker zufolge die landlosen Agrararbeiter und die Großgrundbesitzer, die Zentralisten und Separatisten, Militärs und Zivilisten sowie Laizisten und Katholiken mit Argwohn gegenüber. Diese Spaltung in konservative, katholische, autoritäre sowie in progressive, antiklerikale, liberale Kräfte<sup>51</sup> und die bis dahin unüberwindbaren politischen und sozialen Gegensätze findet ihren Höhepunkt im Juli 1936 im Spanischen Bürgerkrieg, der 1939 mit der Kapitulation der Republikaner endet. Der General Francisco Franco übernimmt die Führung, um als diktatorischer Staatschef das Land zu regieren und es noch weiter in den politischen, wirtschaftlichen und sozialen Abgrund zu stürzen.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Vgl. Schauff, 2006, S.13.

<sup>51</sup> Vgl. Bernecker, 1997, S.13f.

<sup>52</sup> Vgl. Bollée, 2003, S.138f.

### 3.1 Politische und ökonomische Rahmenbedingungen – Die Ära Franco

Die vorangegangene Ausrufung der Zweiten Spanischen Republik (1931-1936) ist für die konservative Seite kein Fortschritt, sondern vielmehr eine Bedrohung. Deren vorherrschende Wertvorstellungen entstammen im Wesentlichen der Lehre der katholischen Kirche, der Monarchie und ihrem hierarchischen Prinzip, einem sehr ausgeprägten Patriotismus und der Einstellung, die Familie sei die Grundlage der gesellschaftlichen Ordnung. Die gesellschaftliche Elite ist nicht an der Verbesserung der sozialen Lage der breiten Bevölkerungsschicht interessiert. Ihrer Meinung nach würde sich diese Veränderung entgegen der gottgewollten Ordnung auf Erden stellen.<sup>53</sup> Die Nationalisten sind davon überzeugt, dass die liberale Haltung der Republik die Nation in den Untergang geführt hätte und sehen ihre Aufgabe darin, das Land zu retten und die althergebrachte Ordnung wiederherzustellen. Hier sei zu erwähnen, dass Religion und Kirche anfangs nicht von so großer Bedeutung für die Aufständischen gewesen sind. Als man allerdings auf republikanischer Seite zu Beginn des Bürgerkrieges anfängt, Geistliche zu verfolgen und zu ermorden, setzt sich die Kirche zugunsten des Kampfes der Rebellen ein. Auf Veranlassung Francos, der um eine Solidaritätsbekundung gebeten hat, verfasst der Primas der spanischen Kirche, Kardinal Isidro Gomá, 1937 ein gemeinsames Schreiben fast aller spanischen Bischöfe, in dem sie den Nationalisten ihre volle Unterstützung zusagen. Franco wird als Retter der Nation gefeiert, denn er verteidigt die gottgewollte Ordnung, die Religion, den sozialen Frieden und das Vaterland, während das andere Lager ein menschenfeindliches Regime zu errichten trachtet. Der Begriff der *reconquista* erfährt eine Bedeutungswandlung. Was damals der Rückeroberungskampf gegen die Mauren war, ist nun der Kampf gegen das Progressive, das Liberale, die Säkularisierung – die Anhänger der Republik. Der Nationalismus und Katholizismus verschmilzt zu einer Einheit und die Identifikation zwischen Staat und Kirche wird eine der drei Säulen des *Neuen Staates*. Der Grundsatz der Kirche wird auf kirchlich-politischer Ebene zum gesamtgesellschaftlichen Dogma. Alles im öffentlichen Leben soll sittenkonform und in moralischer Hinsicht normiert werden.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Vgl. Collado Seidel, 2006, S.18.

<sup>54</sup> Vgl. ebd. S.169-173.

Unmittelbar nach Beginn des Spanischen Bürgerkrieges werden in den von den Rebellen besetzten Gebieten Parteien aufgelöst, Gewerkschaften verboten und jeglicher Widerstand mit allen Mitteln unterdrückt. Noch im September 1936 wird der General Francisco Franco von der *Junta de defensa nacional*, dem Nationalen Verteidigungsrat, zum *Generalísimo*, Oberbefehlshaber aller aufständischen Streitkräfte ernannt und kurz darauf zum *Caudillo*, zum Regierungschef. Dieser bemächtigt sich gleich in den ersten Kriegsmonaten der führungslosen Falange, deren Gründer und Parteiführer José Antonio Primo de Rivera von den Republikanern erschossen worden ist.<sup>55</sup> Die faschistische *Falange* wird mit den traditionalistisch gesinnten Karlisten, *Comunión Tradicionalista*, zwangsvereinigt. Die *Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista* (FET y de las JONS), die spätere Staatspartei des Franco – Regimes, erblickt auf diese Weise das Licht der Welt.<sup>56</sup> Dieser Schachzug läutet den Beginn der Diktatur Francos ein. Der Caudillo schafft sich mit seiner Einheitspartei ein Machtinstrument, mit dem er jegliche politische Anstrengung beeinflussen und kontrollieren kann.<sup>57</sup> Mit der Partei, der Armee und der Kirche sind die Grundfesten seines späteren autoritären Staatsgebildes errichtet. Sie sichern den Fortbestand der Großgrundbesitzer, der Finanzbourgeoisie, der Aristokraten und sonstiger Oligarchen, deren vorrepublikanische Situation wieder hergestellt werden soll.<sup>58</sup>

Für die Nationalisten bedeutet der Bürgerkrieg eine *Säuberung* Spaniens von *unspanischen* Mechanismen. Der Erzbischof von Burgos erklärt 1937 in einer seiner Predigten dazu, dass „[...] der Krieg der Fastenzeit gleiche, indem die Menschen nun für ihre Sünden büßten und Spanien durch das Blutopfer Läuterung erführe. Dies sei unumgänglich als Vorbedingung für die Auferstehung der Nation, die mit dem Sieg der Nationalisten eintreten werde.“<sup>59</sup> Papst Pius XI. lobt das christliche Heldentum der Nationalisten und der Bischof von Salamanca, Enrique Plá y Deniel, würdigt ihr Handeln als *Kreuzzug*.<sup>60</sup> In einem weiteren Schritt erkennt der Vatikan 1937 Franco

---

<sup>55</sup> Vgl. Bernecker, 2002, S. 168f.

<sup>56</sup> Vgl. Schauff, 2006, S.138ff.

<sup>57</sup> Vgl. Bernecker, 2002, S.169.

<sup>58</sup> Vgl. ebd. S.168f.

<sup>59</sup> Collado Seidel, 2006, S.186.

<sup>60</sup> Vgl. Schauff, 2006, S. 141.

diplomatisch an, womit ihm die faktisch schon bestehende Unterstützung der Kirche auch formal gewiss ist.<sup>61</sup>

Franco erläutert im Frühling 1940, dass „[...] das Leiden einer Nation in historischen Schicksalsstunden keine Laune der Geschichte, sondern eine spirituelle Bußhandlung und die Strafe, die Gott den Menschen bei einer verfehlten Lebensführung auferlege“<sup>62</sup> sei. Die *Reinigung* Spaniens erfolgt durch Exekution jener, die als *unspanisch* klassifiziert werden. Betroffene sind Mitglieder von kommunistischen, sozialistischen und anarchistischen Organisationen. Alleine die Tatsache, Mitglied einer Arbeiterbewegung zu sein, reicht für die Tötung. Hinweise kommen üblicherweise von den ortsansässigen Priestern und Anhängern der Nationalisten.<sup>63</sup>

Nachdem Francos Truppen siegreich aus den Schlachten hervortreten und der Spanische Bürgerkrieg für beendet erklärt wird, werden die letzten Reste angegangener Modernisierungsmaßnahmen der Zweiten Republik weggefeigt. Die bewusste Abwendung und Isolierung Spaniens vom Rest der Welt sowie das Aufrechterhalten spanischer Tradition und Geschichte, ist Charakteristikum der sich manifestierenden Ideologie. Franco träumt von der „*Rückkehr zu den ureigensten Elementen des spanischen Wesens*“<sup>64</sup>, die zurzeit der Katholischen Könige und dem einhergehenden Aufbruch Spaniens die geschichtliche Entwicklung lenkten. Der *Neue Staat* soll ein Abbild Spaniens des 16. Jahrhunderts werden.<sup>65</sup>

Franco sieht sich als Hüter seiner unmündigen Schäfchen, die vor den Irrlehren der westlichen Demokratien geschützt werden müssen. Zunächst hat der mächtige Zensurapparat dafür zu sorgen, dass Kritik schon im Keim erstickt wird. Aus diesem Grund bedient er sich der Presse als staatlich gelenktes Propagandainstrument. Das franquistische Regime unterdrückt mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln die Ausbruchs- und Freiheitssehnsüchte, die sich während der Zweiten Republik ihren Weg bahnten. Flausen wie Liberalismus – angefangen bei Parteienvielfalt, Meinungsfreiheit,

---

<sup>61</sup> Vgl. Bernecker, 2002, S.169.

<sup>62</sup> Collado Seidel, 2006, S.186.

<sup>63</sup> Vgl. ebd. S.186ff.

<sup>64</sup> Bernecker, 2002, S.177.

religiöser Toleranz über Regionen- und Sprachenvielfalt bis hin zu gewerkschaftlicher Mitbestimmung, Gleichberechtigung der Geschlechter oder Ehescheidung – mussten sich die Spanier vorerst auf unbestimmte Zeit aus dem Kopf schlagen.<sup>66</sup>

Die menschlichen und materiellen Verluste und Schäden erweisen sich als enorm. Fast die gesamten Edelmetall- und Devisenreserven sind durch Waffenkäufe seitens der Republik aufgebraucht. Darüber hinaus hat das Land Italien und Deutschland gegenüber ausstehende Schulden. Zerstörte Industrie- und Eisenbahnanlagen sowie Frachtschiffe führen zu Engpässen bei der Versorgung der Bevölkerung. Der *Neue Staat* ist wirtschaftlich handlungsunfähig und nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs ist an einen Wiederaufbau mit ausländischer Hilfe nicht zu denken. Dazu kommt das große Leid der betroffenen Familien, das eine Rückkehr ins normale Leben zusätzlich erschwert. Das Elend der Bevölkerung wird durch die ideologisch motivierte Repression noch erhöht.<sup>67</sup> Denn mit der Bekanntgabe des Endes des Bürgerkrieges sind die Verfolgungen lange noch nicht vorbei. Abertausende von *Staatsfeinden* und Verdächtigen kommen in eines der mindestens fünfzig Internierungslager, wo Entwürdigung, Hunger oder Hungertod, willkürliche Misshandlungen und Erschießungen auf sie warten. Hinzu kommen Enteignungen von Besitz und Vermögen. Jene, die ihre Schuld eingestehen und als wiedereingliederungsfähig gelten (außer Kommunisten und Freimaurer), kommen in Arbeitslager, um dort unter Zwangsarbeit ihre Schuld abzubüßen. Sie werden unter menschenunwürdigen Bedingungen im Straßen- und Bergbau oder beim Wiederaufbau eingesetzt. Vielen Republikanern werden ihre Kinder abgenommen, um sie entweder in staatlicher Obhut zu behalten oder zur Adoption freizugeben. Frauen, denen man unterstellte, sie hätten wider die Moralvorstellungen der Kirche gehandelt, wird der Kopf rasiert. Die Falange hat den sprichwörtlichen Freibrief, die Staatsfeinde willkürlich zu quälen. Dies schürt und verstärkt die Angst innerhalb der Bevölkerung und macht sie handlungsunfähig.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Vgl. Bernecker, 2002, S.177.

<sup>66</sup> Vgl. Neuschäfer, 2006, S.374.

<sup>67</sup> Vgl. Collado Seidel, 2006, S.185.

<sup>68</sup> Vgl. ebd. S.188-192.

Aufgrund der Autarkiepolitik und der daraus resultierenden Isolation durch das Ausland sowie dem Ausschluss vom Marshallplan manövriert das Regime das Land in ein wirtschaftliches Desaster. Dies hat zur Folge, dass der für die breite Masse ohnehin schon niedrige Lebensstandard noch mehr sinkt und die offiziell inexistente Arbeitslosigkeit steigt. Zu wenig Produktion sowie Produktivität, Mängel in der Qualität der produzierten Mittel führen zu Spekulationen und florierenden Schwarzmärkten. Bis Ende der 50er Jahre präsentiert sich Spanien als agrardominiertes Land, das nicht im Geringsten mit der internationalen Industrie mithalten kann.<sup>69</sup>

Da das Regime 1953 die Augen vor der Realität nicht mehr verschließen kann, vereinbart es ein Stützpunktabkommen mit den USA, das neben einer beträchtlichen Summe an Wirtschaftshilfe auch einige Vorschriften vorsieht, die langfristig eine Änderung der missglückten Wirtschaftspolitik mit sich bringen. Weil Spanien 1956 fast vor dem finanziellen Ruin steht, ist eine wirtschaftspolitische Umorientierung unausweichlich. 1957 kommt es zur wichtigsten Umbildung der Regierung unter Franco. Der katholische Flügel und vor allem die Falange verlieren enorm an politischen Einfluss. Die für den wirtschaftlichen Wandel entscheidenden Ministerien für Handel und Finanzen übernehmen Alberto Ullastres und Mariano Navarro Rubio, Angehörige des *Opus Dei*. Ihr Ziel ist es, die antiquierten Wirtschaftsstrukturen aufzubrechen und das Land an den Gemeinsamen Markt anzunähern. Charakteristisch für das Opus Dei sind ökonomischer Liberalismus und politischer Konservatismus. Die wirtschaftliche Umstrukturierung hat Priorität und geht auf Kosten sozialer Gerechtigkeit.<sup>70</sup>

1958 wird Spanien assoziiertes, zwei Jahre darauf Vollmitglied der Organisation für europäische wirtschaftliche Zusammenarbeit, des Internationalen Währungsfonds und der Weltbank. 1959 wird das Wirtschaftsstrukturgesetz, auch bekannt als Stabilisierungsplan, verabschiedet. Langsam greifen die Maßnahmen, die erst einmal zu einer Rezession führen, dessen Leidtragende Arbeiter und Kleinunternehmer sind. Durch die verringerte Produktion kommt es zu zahlreichen Entlassungen und Kürzungen der Überstunden und Kurzarbeit bringen Lohneinbußen mit sich. Mit dem

---

<sup>69</sup> Vgl. Bernecker, 2002, S.182f.

<sup>70</sup> Vgl. ebd. S.183ff.

Anstieg der Preise nehmen auch die sozialen Spannungen wieder zu. Nach 1962 ist ein wirtschaftlicher Aufschwung zu verzeichnen. Gesteigerte Exporte und Emigrationsabkommen mit europäischen Ländern und die daraus resultierenden Emigrantenüberweisungen in Verbindung mit dem einsetzenden Tourismus haben positive Auswirkungen auf die spanische Zahlungsbilanz.<sup>71</sup>

Der Übergang von der Agrarwirtschaft zur Industrialisierung macht sich auch in der Demographie und der Erwerbsstruktur des Landes bemerkbar. Er hat eine höhere Lebenserwartung, eine Reduktion der Geburten und das Anwachsen der älteren Bevölkerung zur Folge. Darüber hinaus kommt es zu einer Veränderung der Bevölkerungsstruktur. Abgesehen davon, dass seit Anfang der 60er Jahre die Auswanderung nach Übersee an Bedeutung verliert und Arbeitssuchende in europäische Länder ausweichen, gibt es große Bewegungsströme innerhalb des Landes. Der stetig steigende Bedarf an Industriearbeitern und fehlende Arbeit im landwirtschaftlichen Sektor hat zur Folge, dass immer mehr Menschen in die Stadt ziehen.<sup>72</sup>

Nach der Unbeweglichkeit der vorangegangenen Jahre ist auch eine Mobilisierung der geistigen Haltung erkennbar. Bewusstes politisches Aufbegehren ist zuerst unter Studenten, die für soziale und universitäre Reformen eintreten, und Arbeitern zu registrieren. Im Laufe der Zeit erfasst diese geistige Unruhe fast alle sozialen Schichten und Gruppierungen. Aufgrund des Verbots zur Bildung von Gewerkschaften können die Bedürfnisse und Interessen der Arbeiterschaft nicht vertreten werden. Unternehmer und Arbeiter sind zu Zwangssyndikaten zusammengeschlossen, die außer einer beratenden keine Funktion haben. Die sozialen und politischen Umstände bewirken einen Aufschwung der Arbeiterbewegung. Trotz verhängtem Streikverbot kommt es immer wieder zu illegalen Arbeitskämpfen. Aus diesen entwickeln sich seit Ende der 50er Jahre die Interessensvertretungen der Arbeiterbewegung, die Arbeiterkommissionen. Franco toleriert sie im Glauben daran, sich ihrer als Hilfsmittel systemkonformer Konfliktregelung bedienen zu können. Sie vereinen sämtliche ideologischen Einstellungen und treten ihren Eroberungszug Anfang der 60er Jahre über das ganze Land an. Als sie allerdings beginnen, sich überregional und auf Branchenebenen

---

<sup>71</sup> Vgl. Bernecker, 2002, S.186.

<sup>72</sup> Vgl. ebd. S.187f.

zusammenzuschließen, Forderungen wie Gewerkschaftsfreiheit und Streikrecht stellen, verbietet er sie 1967 und drängt sie in den Untergrund.<sup>73</sup>

Franco zieht sich immer mehr aus der aktiven Politik zurück und überlässt in den 70er Jahren das Amt des Regierungschefs dem Hardliner Admiral Carrero Blanco. Obwohl viele von der Ideologie abweichende Veränderungen bereits stattgefunden haben und der Übergang de facto schon Einzug gehalten hat, muss die Ordnung nach außen hin zwangsläufig aufrechterhalten werden. So werden noch im Herbst 1975 Todesurteile gefällt und vollstreckt. Erst als Franco am 20. November 1975 stirbt, ist der Weg zur Demokratie geebnet und Juan Carlos I. wird zum König proklamiert.<sup>74</sup>

Mit ihm als Staatsoberhaupt wird ein wichtiger Schritt in Richtung Demokratie gesetzt. Nachdem der zwar aus dem alten Regime stammende aber reformfreudige Adolfo Suárez in der Übergangsregierung das Amt des Ministerpräsidenten übernimmt, können die notwendigen politischen Reformen angegangen werden. Der Schlüssel zum Erfolg liegt im Verzicht einer abrupten Absetzung des franquistischen Systems. Stattdessen bedient man sich der im Franco - Regime erlassenen Grundgesetze, um das alte System gesetzeskonform abzusetzen und das neue Reformgesetz zu installieren. Mit der Annahme des Reformgesetzes durch das spanische Volk ist die erste Phase des Übergangs, *transición*, beendet. Die Schwerpunkte der zweiten Phase bilden die Zulassung von Parteien und Gewerkschaften, die ersten Parlamentswahlen von 1977, die soziopolitischen Moncloa Pakte sowie die Verfassung von 1978. Nach fast vier Jahrzehnten andauernder diktatorischer Herrschaft tritt im Dezember 1978 die neue Verfassung in Kraft. Die Parlamentarische Monarchie, *monarquía parlamentaria*, wird eingeführt. Dieser Akt symbolisiert einen wichtigen juristischen Rahmen, um den Demokratisierungsprozess zu gewährleisten. Im Jahre 1981 erfolgt noch ein letzter Putschversuch, das demokratische System zu Fall zu bringen, doch dieser ist zum Scheitern verurteilt. Die *transición* gilt, laut Bernecker, mit der Regierungsübernahme durch die Sozialistische Arbeiterpartei (*Partido Socialista Obrero Español*) im Jahre 1982 als abgeschlossen.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Vgl. Bernecker, 2002, S.188f.

<sup>74</sup> Vgl. Neuschäfer, 2006, S.320.

<sup>75</sup> Vgl. Bernecker, 2002, S.195-200.

## 3.2 Soziale und kulturelle Rahmenbedingungen

### 3.2.1 Diskurs der Geschlechterverhältnisse – Zur Rolle der Frau

Seit 1936/39 unterliegt Spanien bis 1975, wie eben beschrieben, der alleinigen Herrschaft des Diktators General Francisco Franco. Schon in der Frühphase dieses Zustands werden die in der Zweiten Republik errungenen Frauenrechte wie das weibliche Stimmrecht und die Ehescheidung abgeschafft. Die unmittelbar daraus resultierende Folge ist die Herabsetzung der Stellung der Frau auf das Frauenideal des 16. Jahrhunderts.<sup>76</sup> Dieses beruht auf einem historisch vorgegebenen Muster. Bezugsgrundlage hierfür ist die vom Augustinermönch Fray Luis de León verfasste und 1583 erschienene Schrift *La perfecta casada*, die Pflichtenlehre für die christliche Frau. Darin beschreibt er das Wesen und die Bestimmung der Frau und wie man sie dazu bringt, sich entsprechend zu verhalten.<sup>77</sup>

In seinem traditionalistischen Entwurf des Weiblichen geht Fray Luis de León von der körperlichen, intellektuellen und moralischen Unterlegenheit der Frau aus. Im Gegensatz zum Mann, der als das einzige vollkommene Wesen der Schöpfung und als Stellvertreter Gottes auf Erden gilt, deklariert er die Frau, wie es dem damaligen Zeitgeist entspricht, als inferiores, schwaches Wesen. Laut seiner Definition ist die Frau dem Mann in jeder Hinsicht unterlegen und sogar schwächer beziehungsweise minderwertiger als jedes Tier. Die weibliche Unzulänglichkeit argumentiert er folgendermaßen:

- 1.) Auf körperlicher Ebene: Frauen sind körperlich schwach. Daraus resultierend taugen sie nicht für den Krieg, aber auch nicht für die Arbeit auf dem Feld.
- 2.) Auf intellektueller Ebene: Frauen leiden an geistiger Schwäche. Daher sind sie unfähig zu lernen und zu studieren. Außerdem können sie keine Urteile und Entscheidungen treffen, würde dies doch Verstand und Vernunft voraussetzen.
- 3.) Auf moralischer Ebene: Frauen zeichnen sich durch ihre moralische Ohnmacht aus. Denn sie haben nichts anderes im Sinn als Männer zu verführen und ihrer teuflischen sexuellen Lust nachzugehen. Darüber hinaus verfügen sie über einen

---

<sup>76</sup> Vgl. Kreis, 1993, S.313.

<sup>77</sup> Vgl. Kreis, 1985, S.20.

ausgeprägten Sinn sich schön zu machen und sind irdischen materiellen Gütern nicht abgeneigt.<sup>78</sup>

Der damaligen Auffassung des Weiblichen nach ist die körperliche, intellektuelle und moralische Unterlegenheit naturgegeben; mit den Worten der damals allgegenwärtigen Kirche ausgedrückt: gottgewollt! All diese weiblichen Defekte werden mit dem biblischen Erbsündenmythos, wonach Eva den Menschen den Tod bringt, weil sie Adam zur Geschlechtssünde verführt hätte, begründet.<sup>79</sup> Das Verhängnis, das sich aus den angeführten „Mängeln“ für die Frau ergibt, lässt sich aus folgendem Zitat herauslesen:

„Como son los hombres para lo público, así las mujeres para el encerramiento; y como es de los hombres el hablar y el salir a luz, así de ellas el encerrarse y encubrirse.“<sup>80</sup>

Wie es dem Mann obliegt in der Öffentlichkeit zu stehen und zu sprechen, ist es die Bestimmung der Frau, sich einzuschließen und zu verstecken. Die Order ist also die geschlossene Verwahrung dieses potentiell gefährlichen, destruktiven und schwachen Wesens im Haus des Mannes. Die Frau unterliegt einem Kommunikationsverbot beziehungsweise Schweigegebot. Abgesehen von den bisher erwähnten Schikanen untersteht die Frau dem absoluten Gehorsam des Mannes. Sie soll *seine* Kinder gebären und aufziehen und bis zur Selbstaufgabe seine Willkür demütig ertragen. Des Weiteren ist für die christliche Frau die voreheliche Keuschheit, Reinheit und Sittsamkeit unabdingbar. Dazu gesellen sich Demut, ökonomische Bescheidenheit, beharrliche Arbeitsamkeit, der Verzicht auf Bildung sowie der moralmotivierte Lustverzicht. Der völlige Verzicht auf Selbstentfaltung, wie es den Frauen von Kindesbeinen an gelehrt wird, stellt ein Opfer für Gott dar.<sup>81</sup>

Religion ist der Hauptgegenstand und das Hauptziel weiblicher Erziehung. Jeglicher aufkeimende Widerstand seitens des als minderwertig angesehenen Geschlechts muss schon im Keim erstickt werden. Die Frau soll sich vor Augen halten, dass der selbstlose völlige Verzicht auf Selbstentfaltung eine Opfergabe darstellt. Die Stellvertreter der Kirche versprechen ihr dafür Gratifikation im Jenseits. Bei nicht konformem Verhaltens

---

<sup>78</sup> Vgl. Kreis, 1985, S.20.

<sup>79</sup> Vgl. ebd. S.20.

<sup>80</sup> Kilian, 2002, S.51.

<sup>81</sup> Vgl. Kreis, 1985, S.20f.

drohen sie allerdings mit der Hölle und physischer Gewalt. Um das Weiterbestehen dieser extrem frauenfeindlichen Haltung zu gewährleisten, übernehmen Geistliche die tägliche mündliche Indoktrination. Alle von der Kirche als falsch erachtete Ideen und Handlungen werden durch staatliche sowie kirchliche Machtinstitutionen in Form von Gesetzen, Verbotsdekreten oder angewandter Gewalt berichtigt.<sup>82</sup>

Gemäß dem traditionalistischen Entwurf des Weiblichen wird die Frau auch unter Franco im religiösen und gesellschaftlichen Diskurs als, in jeglicher Hinsicht, inferior charakterisiert. Sie repräsentiert das niedere Materielle, wodurch sie sich dem Mann zu unterwerfen hat. Unter Verzicht auf ihre eigene Selbstverwirklichung, *darf* sie zum Glück und der Selbstentfaltung ihres Mannes beitragen. Dabei scheint die geforderte Selbstaufgabe keine Grenzen zu kennen, wie Kreis dies an einem Beispiel veranschaulicht. So ist noch 1974 ein bekannter spanischer Mediziner voll des Lobes über den Beschluss zweier Patientinnen, lieber Suizid zu begehen, als ihren Ehemännern den Anblick ihres brustkrebsoperierten Körpers zuzumuten.<sup>83</sup>

Die Grundlage für die unerlässliche Unterdrückung der Frau sehen franquistische Ideologen in der „[...] *moralisch berechtigten Angst des Mannes* [...]“. <sup>84</sup> Muss er sich doch vor der „[...] *gefährlichen, teuflischen, todbringenden weiblichen Sexualität* [...]“ <sup>85</sup> in Acht nehmen. Die vom fortschrittlicheren Europa ausgehende Emanzipation und ihre Verbreitung durch Massenmedien, insbesondere dem Film, stellt für die Hoheiten der spanischen Kirche eine nicht hinnehmbare Situation dar. Sie ist wie eine Krankheit, die es zu beseitigen gilt. Genau deshalb muss die Frau als potentiell gefährliches Wesen, das als „*Von Natur aus unrein* [...]“ <sup>86</sup> und „[...] *dem Tier- und Pflanzenreich näher als dem des Mannes* [...]“ <sup>87</sup> deklariert wird, desexualisiert und kontrolliert werden. Eine eventuell auftretende sexuelle Lustempfindung ist ethisch minderwertig und in biologischer Hinsicht als krankhaft anzusehen. Die Frau hat die Norm der vorehelichen Keuschheit zu erfüllen, denn die Jungfräulichkeit ist der höchste

---

<sup>82</sup> Vgl. Kreis, 1985, S.21.

<sup>83</sup> Vgl. Kreis, 1993, S.316.

<sup>84</sup> Ebd. S.314.

<sup>85</sup> Ebd. S.314.

<sup>86</sup> Ebd. S.314.

<sup>87</sup> Ebd. S.314.

Wert ihrer Weiblichkeit. Ihr Verlust, wie Kreis anmerkt, wird sogar noch in Gerichtsurteilen aus dem Jahre 1968 als der „[...] *Zusammenbruch der Moral bis auf die Grundmauern* [...]“<sup>88</sup> beschrieben.<sup>89</sup>

Ebenso wie im 16. Jahrhundert erfüllt die Frau ihr *gottgewolltes* Schicksal als Ehefrau, Hausfrau und Mutter, beschränkt auf ihre eigenen vier Wände. Um diesen Umstand zu legitimieren, stützt man sich auf Kriterien wie die Unvollkommenheit der Frau – aufgrund ihrer Menstruation beispielsweise – ihre unzulängliche Intelligenz oder ihre natürliche moralische Schwäche, die laut damals herrschender Meinung zum Verlust der geforderten Sittsamkeit führe. Ein weiterer Legitimationsgrund ist die „natürliche“ Bestimmung zur Mutterschaft. Sie ist die einzige Berechtigung ihres Daseins und darüber hinaus ihre einzige Chance auf Erlösung ihrer Unreinheit. Dem Muttersein wird in Form eines heiligen Amtes Ausdruck verliehen und in den Dienst des Staates gestellt. Spanische Ehefrauen mit zwölf oder mehr Kindern sind „[...] *christliche Heldinnen* [...]“<sup>90</sup> und werden dementsprechend öffentlich in den Medien gefeiert. Immerhin sollte die Einwohnerzahl von 25 Millionen im Jahre 1936 auf insgesamt 40 Millionen gesteigert werden. Aus diesem Grund wird 1938 ein Gesetz verabschiedet, das die berufliche Arbeit spanischer Ehefrauen grundsätzlich verbietet. Die Verwendung von Verhütungsmitteln und Abtreibung wird mit aller moralischer und juristischer Härte bestraft.<sup>91</sup>

Ein sehr effektives Instrument zur Durchsetzung und Aufrechterhaltung des indoktrinierten Frauenideals ist die Erziehung und Ausbildung, die wiederum Monopol der katholischen Kirche ist. Sie charakterisiert sich durch ein staatliches Verbot der Koedukation und die Differenzierung über geschlechtsspezifische Erziehungspläne. Erst 1970 setzt sich der Staat über die Kirche hinweg und die gemeinsame Schulbildung findet Einzug als staatlich zugelassene Form der Ausbildung. Die Quintessenz auf staatlicher Ebene ist, der Frau die Wissenschaft der häuslichen Arbeit zu vermitteln. Der Kurs wird bereits 1939 eingeführt und ist ab 1941 als Pflichtfach zu absolvieren. Nach

---

<sup>88</sup> Kreis, 1993, S.314.

<sup>89</sup> Vgl. ebd. S.314f.

<sup>90</sup> Ebd. S.315.

<sup>91</sup> Vgl. ebd. S.315.

einer Umbenennung in „*Hogar*“<sup>92</sup>, was übersetzt so viel bedeutet wie „*Heim und Herd*“<sup>93</sup>, erbringt die angehende Hausfrau den Nachweis über ihr Können in Form einer Abschlussprüfung. Die katholische Kirche, die an den christlich orientierten Zielen der weiblichen Erziehung interessiert ist, hat nicht nur direkt, sondern auch indirekt ihr Fangnetz ausgelegt, um das propagierte Frauenbild aufrecht zu erhalten. So werden die Mädchen und jungen Frauen zu Gruppen, den „*Mutter – Gottes – Mannschaften (Equipos de Nuestra Señora)*“<sup>94</sup> zusammengefasst und haben an diversen, für sie zugeschnittenen Freizeitaktivitäten teilzunehmen. Der Besuch von Ehevorbereitungskursen ist ebenso Bestandteil der Indoktrination.<sup>95</sup>

Die Überzeugung von der gottgewollten Befehlsgewalt des Mannes über die Frau findet sich auch im Bürgerlichen Gesetzbuch, dem *Código Civil*, wieder. Laut franquistischem Eherecht steht die „*potestas familiae*“<sup>96</sup>, die Macht über die Familie, wenig überraschend, allein dem Mann zu. Das Eherecht umfasst unter anderem:

- 1.) Das alleinige Recht auf die Erziehung der Kinder. Aus heutiger Sicht eine schier wahnwitzige Vorstellung, bedenkt man, dass es die einzige Legitimation der Frau war Kinder zu gebären und zu erziehen.
- 2.) Die Beschränkung beziehungsweise die Entmündigung der Frau im Erb- und Besitzrecht.
- 3.) Die Entscheidungsgewalt des Mannes über die Frau.
- 4.) Das von der Kirche nicht nur geduldete, sondern explizit mitgetragene Recht die Frau mit körperlicher Gewalt zu erziehen.<sup>97</sup>

Zusammengefasst ist es im franquistischen Eherecht von zentraler Bedeutung, die Frau aus dem Bereich der sexuellen und ökonomischen Freiheit auszuschließen. Sie ist als des Ehemannes alleiniger Sexualbesitz anzusehen. Gesetzt dem Fall, eine Frau unternimmt außereheliche sexuelle Beziehungen, kann sie von ihrem Mann straffrei

---

<sup>92</sup> Kreis, 1993, S.319.

<sup>93</sup> Ebd. S.319.

<sup>94</sup> Ebd. S.319.

<sup>95</sup> Vgl. ebd. 318f.

<sup>96</sup> Ebd. S.317.

<sup>97</sup> Vgl. ebd. S.316f.

getötet werden. Die gleiche Handlung vom Mann ausgehend hat keine Konsequenzen! Das Gesetz, das jenen Tatbestand regelt, wird 1944 erlassen und 1963 außer Kraft gesetzt. Doch auch nach der Aufhebung dieses Gesetzes, wird die Übeltäterin ins Gefängnis gebracht. Der Geschlechtsverkehr von unverheirateten Frauen bis zum 23. Lebensjahr, bis dahin gilt sie rechtlich als unmündiges Kind, wird ebenso strafrechtlich verfolgt. Eine unverheiratete Frau ist grundsätzlich vom Sexualleben ausgeschlossen, da nach den kirchlichen Grundprinzipien dies nur im Rahmen der Ehe erlaubt ist. Hat eine unverheiratete Frau dennoch ein Kind, wird sie nicht nur als Hure diffamiert, sondern auch dementsprechend behandelt. Aus diesem Grund landen viele Frauen erst recht in der Prostitution, die wiederum sanktioniert wird. Die an der Prostitution nicht unwesentlich beteiligten Männer gehen wiederum straffrei aus.<sup>98</sup>

Das 1938 erlassene Gesetz, das es spanischen Ehefrauen verbot, einer Arbeit nachzugehen, wird aufgrund volkswirtschaftlicher Gründe zwischen 1960 und 1962 gelockert, beziehungsweise aufgehoben. Dennoch kann immer noch nicht die Rede von der zumindest ökonomischen Unabhängigkeit der Frau vom Mann sein, steht doch diesem Gesetz noch immer das altbewährte und gültige Familienrecht gegenüber. So bedarf die Frau zum Abschluss eines Arbeitsvertrages der schriftlichen Einverständniserklärung des Mannes. Dieser wiederum besitzt nach wie vor die Entscheidungsgewalt über seine Frau und damit auch die Verfügungsgewalt über ihre Güter und ihr selbst verdientes Geld.<sup>99</sup>

### **3.2.2 Der Argus Kirche – Wächter über die Moral**

Die Identität der iberischen Halbinsel wird über Jahrhunderte hinweg durch den spanischen Katholizismus geprägt, der sich nicht darauf beschränkt die Lehre des katholischen Glaubens zu vermitteln. Er ist nicht nur ein Glaubensbekenntnis, sondern Ideologie einer ganzen Nation. Seit der Herrschaft der Katholischen Könige ist die politische und religiöse Einheit als Synonym anzusehen. Die Machthaber bedienen sich der katholischen Kirche, um ihre Herrschaft zu legitimieren und durch Indoktrination die bestehende Ordnung aufrecht zu erhalten. Sie ist Mittel zum Zweck. Ob im Kampf zur Erreichung religiöser Einheit oder zur Abschottung gegen fremde Einflüsse – im

---

<sup>98</sup> Vgl. Kreis, 1993, S.316f.

<sup>99</sup> Vgl. ebd. S.318.

gesellschaftlichen, politischen oder kulturellen Bereich, ist die Kirche als scharfer, misstrauischer und handelnder Wächter allgegenwärtig.<sup>100</sup>

Der *Neue Staat*, in unabkömmlicher Zusammenarbeit mit der spanischen Kirche, fungiert als eifriger Bewahrer der gesellschaftlichen Moral und des guten Anstandes. Traditionelle Werte müssen um jeden Preis erhalten und moderne Tendenzen ferngehalten werden. In der Öffentlichkeit ist die Bevölkerung dazu angehalten obszöne, nicht der vorherrschenden Moral entsprechende Aussagen, Gespräche und Handlungen zu melden. Hält man sich nicht daran und wird erwischt, folgen Geldstrafen. Jene, die sich des nichtkonformen Verhaltens schuldig machen, werden namentlich in der Presse veröffentlicht.

Eine jener sündigen Handlungen ist beispielsweise das Badegeschehen an Spaniens Stränden. In den Sommermonaten ist das gemeinsame Schwimmen von Männern und Frauen an Stränden als auch in Swimmingpools zu vermeiden, da es verwerflich ist. Alljährlich, rechtzeitig zu Beginn der Badesaison, verlieren sich Priester in Flüchen bezüglich des Badegeschehens. Ein Pater des Kapuzinerordens äußert sich so:

„Es muy posible que el espectáculo más inverecundo e inmoral legalizado en la sociedad moderna sea el que ofrece la playa. No hay pues en la conducta social de la mujer una acción más grave, más excitante al pecado feo, que la que realiza tranquilamente en los baños públicos, en la playa. Son ocasiones próximas al pecado mortal.“<sup>101</sup>

Die schamloseste und unmoralischste, in der modernen Gesellschaft jedoch erlaubte Darbietung ist demnach jene, die sich einem am Strand bietet. Seiner Meinung nach gibt es im sozialen Verhalten der Frau keine gefährlichere, bis zur schändlichen Sünde erregendere Handlung, als jene, die heimlich, still und leise in öffentlichen Bädern und am Strand Einzug findet. Ein Umstand, der sich nahe an der Todsünde bewegt.

Der Jesuit Pater Laburu analysiert in seiner Abhandlung *Las playas en su aspecto moral* die auftretende Wollust eines normalen Mannes beim Anblick des weiblichen Fleisches.

---

<sup>100</sup> Vgl. Bernecker, 1995, S.7ff.

<sup>101</sup> Abella, 2010, S.28.

„La exhibición impúdica hace que las pasiones se desborden en lujuriente actividad y violen, por tanto, procazmente los altos fines de la Divina Providencia.“<sup>102</sup>

Demnach entfacht die unsittliche zur Schaustellung die Leidenschaften und führt zu lüsternen Handlungen, die auf unverschämte Weise die heiligen Ziele der göttlichen Vorsehung entweihen. Aus Gründen wie diesen veröffentlicht die *Dirección General de Seguridad* alljährlich eine Badeordnung. Folgende Punkte sind verboten:

- 1.) Das Tragen unangemessener Badekleidung. Der Oberkörper muss entsprechend bedeckt sein. Frauen haben darüber hinaus einen Rock, Männer eine Sporthose zu tragen.
- 2.) Das Tragen der Badebekleidung außerhalb des Wassers. Denn Badebekleidung hat seine bestimmte Funktion und soll nicht zweckentfremdet werden.
- 3.) Das Umziehen außerhalb der geschlossenen Umkleidekabinen.
- 4.) Nudismus oder andere Abweichungen, die im Widerspruch mit der Sittsamkeit und dem guten Anstand stehen.
- 5.) Das Sonnenbaden ohne Bademantel, außer auf Sonnenterrassen, die von außen nicht einsehbar sind.<sup>103</sup>

Um die Einhaltung der eben genannten Vorschriften sicherzustellen, wird die allseits gefürchtete *Guardia Civil* zur Patrouille an die Strände geschickt.<sup>104</sup>

Es ist jedoch nicht nur der öffentliche, sondern auch der private Bereich von zahlreichen Vorschriften betroffen. Schon Jugendlichen wird eingebläut, dass Tanzen Sünde sei. Kann der länger andauernde Körperkontakt doch Reize wie das sündige Verlangen nach mehr auslösen. Demnach ist der Tanz die gesellschaftliche Ausübung der Laszivität. In seinem Hirtenbrief „*Sobre los bailes, la moral católica y la ascética cristiana*“<sup>105</sup> des Kardenal Segura, Erzbischof Seville, bringt er eine, einem Jesuitenpaten entstammende, in das 18. Jahrhundert datierte, ihm wohl genehme Meinung unter:

---

<sup>102</sup> Abella, 2010, S.28.

<sup>103</sup> Vgl. ebd. S.26ff.

<sup>104</sup> Vgl. Bernecker, 1995, S.111.

<sup>105</sup> Abella, 2010, S.78.

„El baile es gavilla de demonios, estrago de la inocencia, solemnidad del infierno, tiniebla de varones, infamia de doncellas, alegría del diablo y tristeza de los ángeles.“<sup>106</sup>

Demzufolge ist der Tanz nichts anderes als eine Teufelsbande, die Zerstörung der Unschuld, ein Höllenfest, die Finsternis der Jungs, die Schande der Mädchen, die Freude des Teufels und die Traurigkeit der Engel. Um diesem Umstand Ausdruck zu verleihen, lässt man sogar ein Plakat anfertigen, das den Teufel als Tanzpartner darstellt und die Jugendlichen auffordert<sup>107</sup> „¡Joven, diviértete de otra manera!“<sup>108</sup>

Auch in Sachen Mode legt die Kirche ihre Ansichten klar auf den Tisch. So gilt man schon als nackt, wenn die Beine unterhalb des Oberschenkels zu sehen, die Arme nur bis kurz vor die Achseln bedeckt sind und die Bekleidung des Oberkörpers vorne und hinten Ausschnitte aufweist.<sup>109</sup> 1958 wird erneut eine Kleiderordnung erlassen, die unter anderem vorsieht, dass die Ausschnitte bei Frauen nicht zu groß sein dürfen oder Strümpfe auch im Sommer getragen werden müssen. In kirchlich geführten Internaten haben Mädchen selbst beim Duschen ihr Nachthemd anzubehalten. Auch Buben sollen nur lange Hosen tragen, da sonst Gefahr bestünde, die sexuelle Leidenschaft der Mädchen zu erwecken.<sup>110</sup>

Da laut Kirche die Gefahr der Versuchung zu groß ist und das Böse in seinem Bestreben, die reinen Seelen zu verderben, nicht schläft, dürfen junge Paare nicht alleine ausgehen. Sie müssen von einer älteren, erfahreneren Person, die moralisch gefestigt ist und ihnen als Beschützer zur Seite steht, begleitet werden. Diese Vorsichtsmaßnahme darf auch dann nicht außer Kraft gesetzt werden, wenn die Hochzeit formal schon beschlossen ist. Denn das Paar hat bis zu seiner Vermählung keusch und rein bleiben. Einmal verheiratet, gilt es auch für Eheleute einige Regeln einzuhalten. Nach der Eheschließung darf es sich nur zum Zweck der Fortpflanzung, wozu die Ehe vorgesehen ist, vereinen. Es gilt als abscheulich, wenn Verheiratete Sex aber keine oder nur wenige Kinder haben. Eine Ehe, die sich den göttlichen Regeln

---

<sup>106</sup> Abella, 2010, S.78.

<sup>107</sup> Vgl. ebd. S.78.

<sup>108</sup> Ebd. S.78.

<sup>109</sup> Vgl. ebd. S.78f.

<sup>110</sup> Vgl. Bernecker, 1995, S.112f.

entzieht, ist eine perverse Ehe.<sup>111</sup> An jenen Tagen, an denen Geschlechtsverkehr stattgefunden hat, soll das Paar selbstverständlich nicht zur Kirche gehen. An christlichen Festtagen und während der Fastenzeit ist jeglicher Körperkontakt zu vermeiden.<sup>112</sup>

### **3.3 Einblick in die spanische Filmzensur**

Der institutionelle Rahmen der franquistischen Filmpolitik wird schon während des Spanischen Bürgerkriegs in den von Franco bereits besetzten Gebieten geschaffen. Aufgrund einer erlassenen Verordnung im März 1937 werden zwei Filmzensurkammern in Sevilla und La Coruña gegründet. Beide unterliegen der Behörde für Propaganda und Öffentlichkeitsarbeit. Diese erlässt noch Ende des Jahres eine weitere Verordnung, die die Oberste Filmzensurkommission mit Sitz in Salamanca einrichtet. In Folge dessen wird die Filmzensurkammer in La Coruña aufgelöst und jene in Sevilla der Obersten Filmzensurkommission unterstellt. Der zweite Artikel der erlassenen Verordnung verfügt, dass alle importierten und für die Vorführung in der nationalen Zone vorgesehenen Filme als auch jene, die in der nationalen Zone produziert werden, durch die Filmzensurkammer zensiert werden müssen. Propagandafilme mit sozialem, politischen oder religiösem Charakter sowie Nachrichten werden durch die Oberste Filmkommission kontrolliert. Ihr obliegt auch die Aufgabe, die zensierten Filmschnitte über einen Zeitraum von zwei Jahren zu archivieren. Inhaltliche Kriterien bezüglich der Zensurvorschriften beinhaltet die Verordnung nicht. Sie verweist lediglich auf jene der Behörde für Propaganda und Öffentlichkeitsarbeit, womit die Zensurmaßnahmen der Willkür der Behörden und der Zensoren unterworfen sind. Der Artikel Sieben der Verordnung schließlich garantiert, dass keine Behörde bereits zensierte und zur Vorführung freigegebene Filme verbieten darf. Eine Garantie, die in vielen Fällen sehr wohl untergraben wird. Das Organigramm beider Institutionen ist in gleicher Weise aufgebaut. Beide verfügen über einen Präsidenten und Sekretär, die von der Behörde für Propaganda und Öffentlichkeitsarbeit ernannt werden sowie drei weiteren Mitgliedern.

---

<sup>111</sup> Vgl. Abella, 2010, S.79f.

<sup>112</sup> Vgl. Bernecker, 1995, S.113.

Je ein Repräsentant kommt aus dem Militär, der Falange und der katholischen Kirche.<sup>113</sup>

Im April 1938 verabschiedet Ramón Serrano Suñer ein Pressegesetz, das die gesamte Presse und Kulturpolitik regelt und den Medien explizit den Dienst am Staat auferlegt. Gleichzeitig reserviert sich der Staat das alleinige Recht auf die Produktion von Nachrichten und Dokumentarfilmen. Die Filmzensur und die für die Filmindustrie geltenden Gesetze orientieren sich in vielen Bereichen an der nationalsozialistischen oder mussolinischen Filmgesetzgebung. Schon während des Bürgerkrieges gibt es rege Kontakte zwischen der national orientierten Filmindustrie, entsprechender Behörden der NS-Regierung sowie der deutschen und italienischen Filmindustrie. Aufgrund der mangelnden Qualität der Ausstattung der Filmindustrie des nationalen Lagers werden die wenigen Filme, die bis 1939 gedreht werden, in Deutschland und Italien produziert.<sup>114</sup>

Im Juli 1939 führt Suñer offiziell die obligatorische Vorzensur von Drehbüchern ein, deren Formalitäten er im September präzisiert.<sup>115</sup> Drehbücher müssen dreifach angefertigt, im A4-Format, maschinengeschrieben und vollständig, inklusive Dialog- und Liedtexten bei den Zensurbehörden eingereicht werden. Laut Gesetz werden sie innerhalb von acht Tagen bearbeitet (in der Praxis zieht sich die Begutachtung oftmals endlos in die Länge) und folgendermaßen bewertet: 1.) Genehmigt (mit oder ohne Schnittauflagen), 2.) Vorläufig zurückgestellt oder 3.) Abgewiesen.<sup>116</sup>

Zeitgleich mit der Vorzensur der Drehbücher in Spanien, die große Ähnlichkeiten mit dem deutschen Lichtspielgesetz von 1920 aufweist und auf das auch das Lichtspielgesetz der Nationalsozialisten von 1934 aufbaut, wird sie auch in Nazi-Deutschland wieder eingeführt. Goebbels hat sie 1934 abgeschafft und als freiwillige Leistung des Staates für die Produzenten angeboten. In der Praxis ist sie für die Filmproduzenten eine wirtschaftliche Notwendigkeit geblieben, da alle Filme, die im Deutschen Reich gezeigt werden sollten, das Zulassungsverfahren durchlaufen haben mussten. 1966 folgt die spanische Filmpolitik diesem Beispiel, doch auch für in Spanien

---

<sup>113</sup> Vgl. Gubern/Font, 1975, S.17ff.

<sup>114</sup> Vgl. Rudolph, 1999, S.48f.

<sup>115</sup> Vgl. Gubern/Font, 1975, S.26.

<sup>116</sup> Vgl. ebd. S.26.

produzierte Filme ist diese Änderung nicht von Bedeutung, da aufgrund der hohen Kosten ein nachträgliches Verbot nicht riskiert werden kann. Konkrete Richtlinien für die Filmzensur bleiben weiterhin offen.<sup>117</sup>

Die während des Bürgerkrieges bereits praktizierte Sprachzensur wird 1941 offiziell eingeführt. Regionale Sprachen dürfen seit dem Ende des Bürgerkrieges in der Öffentlichkeit nicht mehr gesprochen werden. Für alle ausländischen Filme, die in Spanien zur Aufführung zugelassen sind, bedeutet dies, dass sie in Spanien von spanischen Synchronsprechern synchronisiert werden müssen. Diese nachträgliche Studiosynchronisation bietet die Möglichkeit an sittenwidrigen Dialogen sittenkonforme Änderungen vorzunehmen. In diesem Jahr gründet die Falange das Vizesekretariat für allgemeine Erziehung. Es vereint ab nun alle staatlichen Dienste und Institutionen für Presse, Propaganda und Kultur. Unter Gabriel Arias Salgado hat die Oberste Filmzensurkommission nun zusätzlich alle von der untergeordneten Zensurbehörde bereits zensierten Drehbücher zu kontrollieren. Die stimmberechtigten Mitglieder beider Behörden werden auf fünf erhöht. Ein Delegierter der Kirche ist zuständig für die moralische Unbedenklichkeit; jener des Militärs für politische Belange; der des Wirtschaftsministeriums für die Wirtschaftlichkeit des Films; jener des Erziehungsministeriums beurteilt die pädagogische Unbedenklichkeit und ein Techniker ist für den technischen Qualitätsstandard des geplanten Films zuständig. Die Basis für die Bewertung der Filme bildet die falangistische Ideologie. Die inhaltlichen Schwerpunkte liegen in den Bereichen der Religion und Moral – insbesondere der sexuellen Moral und der Politik. Unerwünscht sind zudem Filme, die den Spanischen Bürgerkrieg in kritischer Weise behandeln und die soziale Gegenwart Spaniens beleuchten.<sup>118</sup>

Mit dem Ziel, die nationale Filmproduktion anzukurbeln und den heimischen Film zu fördern, wird 1942 eine Vorführquote eingeführt. Diese fordert, dass neben sechs Wochen ausländischen Filmen eine Woche lang spanische Filme in den Kinos gezeigt werden müssen. Das Handelsministerium führt wiederum Importlizenzen für ausländische Filme ein. Für produzierte Filme der Kategorie I gibt es 3-5, für II 2-4 und

---

<sup>117</sup> Vgl. Rudolph, 1999, S.52.

<sup>118</sup> Vgl. ebd. S.53ff.

für III keine Importlizenzen. 1944 kommt die Kategorie des Films von nationalem Interesse, „*Interés Nacional*“<sup>119</sup>, hinzu. Filme können mit dieser Bewertung versehen werden, wenn sie die vorherrschenden Werte im Sinne der moralischen und politischen Prinzipien verherrlichen. Dieses Prädikat bringt bis zu 15 Importlizenzen und eine 40%ige staatliche Subvention der Produktionskosten.<sup>120</sup>

Im Juni 1946 wird die Filmzensur in administrativer Hinsicht dem Erziehungsministerium unterstellt. Die beiden bestehenden Zensurbehörden werden zur Obersten Kommission zur Filmausrichtung zusammengefasst. Sie setzt sich aus einem Präsidenten, einem Vizepräsidenten und zehn stimmberechtigten Mitgliedern zusammen, die vom Erziehungsministerium ernannt werden. Zusätzlich steht der Behörde ein geistlicher Vertreter zur Seite, der in moralischen Angelegenheiten über ein Vetorecht verfügt. Wie Román Gubern feststellt, wird der Falange die Zuständigkeit über die Medienpolitik entzogen. Darüber hinaus gibt es in der neuen Obersten Kommission zur Filmausrichtung keine militärischen Vertreter mehr, was die Periode des Nationalkatholizismus einläutet.<sup>121</sup> Wie Elke Rudolph erläutert, steht dahinter wohl auch das Bemühen der westlichen Staatengemeinschaft nach der Erteilung der UN-Resolution, im Bereich der Filmpolitik ein *demokratisches* Bild zu vermitteln.<sup>122</sup> Zusätzlich fügt die Kirche dem staatlichen Beurteilungssystem ein weiteres hinzu, das aus fünf Kategorien besteht: I: Freigegeben für jedes Publikum (inklusive Kinder), II: Freigegeben für Jugendliche, III: Freigegeben nur für Erwachsene, III-R: Für Erwachsene bedenklich, IV: Sehr gefährlich. Da in den 50er Jahren eine Vielzahl an religiösen Filmen produziert und gefördert werden, ist anzunehmen, dass sich sowohl die staatliche Zensur als auch die Filmindustrie sehr an dieser Kategorisierung orientieren.<sup>123</sup> Im gleichen Jahr wird das *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (IIEC) eröffnet: Eine Filmschule, die Filmemacher hervorbringen soll, die Filme im Sinne des Regimes produzieren. Im November 1962 wird sie in *Escuela Oficial de Cinematografía* (EOC) umbenannt.<sup>124</sup>

---

<sup>119</sup> Gubern/Font, 1975, S.124.

<sup>120</sup> Vgl. Rudolph, 1999, S.56.

<sup>121</sup> Vgl. Gubern/Font, 1975, S.52f.

<sup>122</sup> Vgl. Rudolph, 1999, S.58.

<sup>123</sup> Vgl. ebd. S.60.

<sup>124</sup> Vgl. ebd. S.58.

Das Filmzensurverfahren, wie es nun vorliegt, wird bis zur Aufhebung der obligatorischen Vorzensur im Jahr 1976 bis auf einige Modifikationen in diesem Stil erhalten bleiben.<sup>125</sup> Für die einheimische Filmwirtschaft ergeben sich folgende Klauseln:

- 1.) Die Vorzensur des Drehbuchs.
- 2.) Die Nachzensur des fertiggestellten Films (Bild- und Tonmaterial, Titel).
- 3.) Die Zensur des gesamten dazugehörigen Filmwerbematerials.
- 4.) Die wirtschaftliche Zensur durch den staatlichen Protektionismus.
- 5.) Das Verbot der Produktion, des Vertriebs und der Vorführung von Nachrichtensendungen (Monopol des NO-DO).<sup>126</sup>

Für die ausländische Filmwirtschaft und deren importierte Filme gelten diese Richtlinien:

- 1.) Die Zensur des Films (Bild- und Tonmaterial, Titel).
- 2.) Das Verbot von Originalversionen (verpflichtende Synchronisation).
- 3.) Die Zensur des gesamten dazugehörigen Filmwerbematerials.
- 4.) Das Verbot von ausländischen Nachrichtensendungen.<sup>127</sup>

Obwohl den Zensoren nach wie vor kein Normenkatalog vorliegt, orientiert man sich, wie Hans-Jörg Neuschäfer ausarbeitet, in der Zensurpraxis an einer Art Kanon, den er folgendermaßen präzisiert und hierarchisiert:

- 1.) Liegt ein Verstoß gegen die guten Sitten, insbesondere gegen die *moral sexual* vor?
- 2.) Verstößt das Projekt gegen das katholische Dogma oder beleidigt es kirchliche Institutionen und ihre Vertreter?

---

<sup>125</sup> Vgl. Rudolph, 1999, S.52.

<sup>126</sup> Vgl. Gubern/Font, 1975, S.48.

<sup>127</sup> Vgl. ebd. S.48.

3.) Werden die politischen Grundsätze, Einrichtungen des Regimes oder Mitarbeiter verletzt?<sup>128</sup>

Dieser Kanon behält über den Zeitraum des Bestehens der Franco-Diktatur seine grundsätzliche Gültigkeit. Ab 1966 beobachtet Neuschäfer allenfalls eine Verschiebung der Wertigkeit, indem die politischen Grundsätze an die erste Stelle wandern und somit die *moral sexual* auf den dritten Platz verweisen.<sup>129</sup>

Häufig werden bei der Nachzensur des Films weitere Schnitte und Anpassungen verlangt, die den Film manchmal bis zur Unverständlichkeit entstellen. Diese lassen Filmproduzenten aber über sich ergehen, um das kostenintensive Filmprojekt nicht zu gefährden. Bei der Synchronisation fremdsprachiger Filme werden unerwünschte Filmbilder und Originaltexte in der spanischen Version ebenso in sittenkonforme und politisch erwünschte transformiert. Abgesehen davon, dass man sich auch anderer Zensurmaßnahmen, die vom *silencio administrativo* (dem Liegenlassen oder Übersehen von Akten) bis zum nachträglichen (illegalen) Verbot eines Films reichen, bedient, sei hier darauf hingewiesen, dass es sich bei den meisten Zensoren nicht um fachkundiges gut bezahltes Personal, sondern um Menschen handelt, die dieser Arbeit im Rahmen des *pluriempleo* nachgehen, um sich ihre Existenz sichern zu können.<sup>130</sup>

Im Juli 1951 wird die Filmpolitik dem neugegründeten Ministerium für Information und Tourismus (*MIT*), dem der ultrakonservative und klerikale Arias Salgado vorsteht, unterstellt. Die Errichtung dieses Ministeriums ist politisch motiviert. Salgados Aufgabe besteht darin, mithilfe der Filmindustrie den angehenden Massentourismus anzukurbeln, indem sie das Bild eines glücklichen und idyllischen Spaniens in die Welt hinausträgt. Davon erwartet sich das Regime seine maroden, defizitären Staatskassen mit ausländischen Devisen füllen zu können. Darüber hinaus ernennt er José María García Escudero, der zwar regimetreu ist, sich aber als Cineast versteht, zum Generaldirektor für das Filmwesen und Theater.<sup>131</sup> Escudero wendet sich nicht grundsätzlich gegen die

---

<sup>128</sup> Vgl. Neuschäfer, 1991, S.42f.

<sup>129</sup> Vgl. ebd. S.42f.

<sup>130</sup> Vgl. ebd. S.43ff.

<sup>131</sup> Vgl. Gubern/Font, 1975, S.63f.

staatliche Zensur, plädiert aber für eine „*censura inteligente*“<sup>132</sup>, qualifiziertes Personal und einen öffentlich zugänglichen und transparenten Normenkatalog.<sup>133</sup>

Er kritisiert, dass Filme nicht nach ihrem ästhetischen Wert als Ganzes beurteilt werden und die moralische Unbedenklichkeit im Detail gesucht wird. Er wendet sich gegen die Maßstäbe, die nicht zwischen Kinder- und Erwachsenenfilme unterscheiden und prangert die unzulängliche Kompetenz der Zensoren an. Er wünscht sich qualitative, realitätsnahe Filme, im Gegensatz zu den unzähligen patriotischen, folkloristischen, religiösen oder Historienfilmen ohne Authentizität.<sup>134</sup> Für den Film *Surcos* (1951, des falangistisch orientierten José Antonio Nieves Conde), der von der Kirche als *sehr gefährlich* eingestuft wird, setzt er – gegen den Historienfilm *Alba de América* (1951) von Juan de Orduña – die Kategorie *interés nacional* durch, woraufhin er auf Druck konservativer und kirchlicher Kräfte im März 1952 seines Postens enthoben wird. *Surcos* handelt vom Nachkriegselend der spanischen Bevölkerung, Schwarzmarkt und Anstieg der Kriminalität, von Hunger, Arbeitslosigkeit, Verbrechen aus Not und Wohnungsmangel, familiärer Zerrissenheit, moralischen Konflikten sowie der verdeckten Prostitution.<sup>135</sup> *Alba de América* wird im Nachhinein die Bewertung *Interés Nacional* zugesprochen. Diese Vorgangsweise zeigt auf, wo die Grenzen des filmisch Sagbaren dieser Zeit liegen.<sup>136</sup>

Auf seinen Posten folgt Joaquín Argamasilla de la Cerda y Elio. Seiner Erkenntnis nach basiert die wirksamste Zensur auf ökonomischem Druck. Er führt im Juli 1952 eine adaptierte Klassifizierung ein, bestehend aus den Kategorien: *Interés Nacional*, 1A, 1B, 2A, 2B und 3, die mit 50, 40, 35, 30, 25 (ab 1961 nur 15) Prozent der geschätzten Produktionskosten staatlich subventioniert werden. Filme der Kategorie 2B und 3 dürfen darüber hinaus nicht in Madrid und Barcelona gezeigt werden. Für die Filmindustrie bedeutet dies mehr denn je dem Regime sehr genehme Filme bis zur Kategorie 1B abzuliefern. Zusätzlich führt Argamasilla de la Cerda y Elio 1955 eine Verleihquote ein. Das heißt der Filmverleih muss für vier synchronisierte Filme je einen spanischen Film ins Programm aufnehmen. Ab 1958 ergibt sich das Verhältnis aus der

---

<sup>132</sup> Ebd. S.106.

<sup>133</sup> Vgl. ebd. S.68.

<sup>134</sup> Vgl. Rudolph, 1999, S.63.

<sup>135</sup> Vgl. ebd. S.63f.

Einwohnerzahl der Städte. Unter den nachfolgenden Generaldirektoren ergeben sich keine wesentlichen Neuerungen.<sup>137</sup>

Im Rahmen der Regierungsumbildung übernimmt Manuel Fraga Iribarne, der im Gegensatz zum ultrakonservativen Arias Salgado wie eine dynamische, brillante und intelligente Erscheinung auftritt, 1962 die Führung des *MIT*<sup>138</sup> und beauftragt die amerikanische Werbeagentur McCann Erickson mit der Ausarbeitung einer umfassenden Werbekampagne, die Spanien als *das* Urlaubsparadies präsentieren soll. Darüber hinaus holt er García Escudero auf den Posten des Generaldirektors für Filmwesen und Theater zurück.<sup>139</sup> Escudero, der auch schon bei den berühmten Gesprächen von Salamanca (1955) Präsenz gezeigt hat, hinterlässt bei der spanischen Filmindustrie den Eindruck eines liberalen, verständnisvollen Charakters. Den Hit der neuen aber vorsichtigen zensorischen *apertura* landet die überraschende Ausstrahlung des spanischen Films *Bahía de Palma* (1962, dt.: Spiel und Leidenschaft) von Juan Bosch, in dem Spanien seinen ersten auf Leinwand gebannten Bikini zu sehen bekommt.<sup>140</sup>

Einem Teil seiner geforderten *censura inteligente* trägt Escudero Rechnung, indem er kompetente Zensoren aus der Film- und Pressebranche engagiert. Auch die ersten Zensurregeln für das Filmwesen (*Normas de Censura Cinematográfica*) werden 1963 unter seiner Führung erlassen. Doch vermögen sie die willkürliche Anwendung der Zensur nicht zu beenden. Das Herzstück seiner Reformen bildet die Unterscheidung zwischen Kulturfilmen, „*Interés Especial*“<sup>141</sup> und Kommerzfilmen im Jahr 1964. Kulturfilme sind „[...] *problematische, realistische, intelligente Filme: Qualitätsfilme* [...]“<sup>142</sup>, die mit bis zu 50 Prozent der geschätzten Produktionskosten subventioniert werden<sup>143</sup> und die Filmkategorie *Interés Nacional* ablösen.<sup>144</sup>

---

<sup>136</sup> Vgl. Gubern, 2010, S.248.

<sup>137</sup> Vgl. Rudolph, 1999, S.64ff.

<sup>138</sup> Vgl. Gubern/Font, 1975, S.103f.

<sup>139</sup> Vgl. Rudolph, 1999, S.66f.

<sup>140</sup> Vgl. Gubern/Font, 1975, S.106.

<sup>141</sup> Ebd. S.124.

<sup>142</sup> Rudolph, 1999, S.71.

<sup>143</sup> Vgl. ebd. S.68-71.

<sup>144</sup> Vgl. Gubern/Font, 1975, S.124.

Das Prädikat *Interés Especial* soll vor allem den beschäftigungslosen frustrierten Absolventen der EOC Arbeit verschaffen und Filme – „*cine de calidad*“<sup>145</sup> - hervorbringen, die Spanien einigermaßen würdevoll bei den internationalen Filmfestivals vertreten können. Damit einher geht die Entstehung des *Nuevo Cine Español (NCE)*.<sup>146</sup> Die Subventionierung von kommerziellen Filmen hingegen richtet sich nach den Einspielergebnissen. Danach gehen 15 Prozent der Bruttoeinnahmen der ersten sechs Jahre, in denen ein Film läuft, an die Produktionsfirma. Darüber hinaus unterstützt Escudero CINESPAÑA, eine Firma zum Export spanischer Filme, die die Herstellung von (offiziell illegalen) Doppelversionen intensiv vorantreibt, um einerseits den moralischen Grundsätzen und andererseits den eigenen Geschäftsinteressen gerecht zu werden. Im März 1966 erfolgt die Verabschiedung eines neuen Pressegesetzes, das das seit dem Bürgerkrieg existierende ersetzt. Die wichtigste Neuerung ist die bereits erwähnte Umwandlung der obligatorischen Vorzensur von Drehbüchern in eine freiwillige. Aufgrund der staatlichen Subventionen und Zulassungskriterien muss diese freiwillige Vorzensur jedoch in Anspruch genommen werden. In Städten mit über 50.000 Einwohnern und touristischen Gebieten richtet Escudero 1967 die sogenannten *Salas de Arte y Ensayo* nach französischem Vorbild (*Cinemas d'Art et Essai*) ein, die 1971 wieder abgeschafft werden. Sie sollen dem kulturell wertvollen Film, den Erstlingswerken junger Filmemacher der EOC und Filmen der neuen europäischen Filmbewegungen (wie der *Nouvelle Vague*) als Plattform dienen. Darüber hinaus sollen Touristen motiviert werden, sich spanische Filmveranstaltungen anzusehen. Ausländische Filme sollen in den *Salas de Arte y Ensayo* sogar im Original gezeigt werden. Die Praxis sieht in den meisten Fällen allerdings anders aus.<sup>147</sup>

Obwohl viele Filme verboten bleiben, haben die Spanier in der Ära Escudero zweifellos mehr *weicher* zensierte ausländische Filme zu sehen bekommen.<sup>148</sup> Ende 1967 interessiert sich niemand mehr für seine reformistischen Bemühungen. Mitglieder der EOC fordern in einem Manifest u.a. eine zumindest beschränkte Aufhebung der Zensur,

---

<sup>145</sup> Ebd. S.124.

<sup>146</sup> Vgl. Gubern/Font, 1975, S.125.

<sup>147</sup> Vgl. Rudolph, 1999, S.71ff.

<sup>148</sup> Vgl. Gubern, 2010, S.303.

die Aufhebung jeglicher Art von Subventionen, die als staatlicher Kontrollmechanismus fungieren, einen demokratischen Berufsverband, usw. Escudero wird in diesem Jahr wieder seines Postens enthoben und übernimmt daraufhin die Präsidentschaft der CINESPAÑA.<sup>149</sup>

Zwischen 1969 und 1973 obliegt die Führung des MIT dem ultrakonservativen Alfredo Sánchez Bella, womit auch die vorsichtigen Liberalisierungstendenzen ihr Ende gefunden haben und die EOC 1970 geschlossen wird. Da man mit dem baldigen Tod Francos rechnet, wird das Fortbestehen des Regimes nach seinem Tode forciert. Das heißt, die Schrauben werden in jeglicher Hinsicht wieder festgezogen. 1974 erfolgt zwar filmpolitisch noch ein personeller Austausch mit Liberalisierungstendenz, im Rahmen dessen ein neuer zensorischer Normenkatalog ausgearbeitet und im Februar 1975 verabschiedet wird. Mit Francos Tod steht nun aber die Politik des Landes und nicht seine Kulturpolitik im Vordergrund. In den 70er Jahren befindet sich Spaniens Filmindustrie in einer extrem schwierigen und aussichtslos erscheinenden Situation. Die Gründe dafür liegen in den Einsparungen der ohnehin marginal verteilten finanziellen Mittel für die Filmproduktion. Außerdem kontrollieren nordamerikanische multinationale Unternehmen, direkt oder indirekt, faktisch den gesamten spanischen Filmvertrieb. Da die Anzahl an Fernsehapparaten in Privathaushalten ansteigt, verlieren auch die Kinosäle an Bedeutung. In ihrer Gesamtheit betrachtet ist die nationale Filmindustrie über Jahrzehnte hinweg auf ein Subventionssystem angewiesen, das sich wiederum an der ideologischen und moralischen Konformität orientiert. In Verbindung mit dem Quotensystem und weiteren Kontrollmechanismen (Kontrolle über die Filmemacher, die in der einzig zugelassenen Filmhochschule ausgebildet werden; Kontrolle der Zuschauer über das Filmangebot) wird die spanische Filmwirtschaft sukzessive in ihre faktische Inexistenz getrieben.<sup>150</sup>

### **3.3.1 Beispiele zur Zensurpraxis an einheimischen Filmen**

Unter dem Gesichtspunkt der katholischen Sexualmoral ist die sexuelle Obsession eines der zentralen Themen, das die spanische Zensur<sup>151</sup> unter dem erheblichen Einfluss der

---

<sup>149</sup> Vgl. Gubern, 2010, S.339f.

<sup>150</sup> Vgl. ebd. S.340-347.

<sup>151</sup> Vgl. Gubern/Font, 1975, S.60f.

katholischen Kirchenvertreter mit Argusaugen überwacht. Die moralischen Grenzen der 40er Jahre sprengt der als regimetreu geltende Rafael Gil mit *La fé* (1947, dt.: Der Glaube). In seinem Film begehrt und liebt ein junges Mädchen einen Geistlichen. Das ursprünglich vorgesehene Happy-End wird von der Zensur dahin gehend geändert, als der Geistliche der Versuchung natürlich widersteht und das junge Mädchen seine religiöse Berufung entdeckt.<sup>152</sup> Für die Freigabe von Luis García Berlangas *Bienvenido, Mr. Marshall* (1952, dt.: Uns kommt das alles spanisch vor) fordert die Zensur den Herausschnitt jener Szene, in der die Lehrerin des Dorfes von ihrer sexuellen Befreiung inmitten einer ganzen amerikanischen Rugbymannschaft träumt.<sup>153</sup> Juan Antonio Bardems *Muerte de un ciclista* (1955, dt.: Tod eines Radfahrers) basiert auf einem Zeitungsartikel, demnach ein Arbeiter mit dem Fahrrad auf dem Weg zur Arbeit von einem Auto zu Tode gefahren wird. Der Film erzählt von den beiden Insassen des Unglückswagens, einem Universitätsprofessor und seiner Geliebten. Es kann jedoch nicht sein, was nicht sein darf und so verbietet die Zensur jegliche Hinweise, die auf ein außereheliches Verhältnis schließen ließen. Um der Moral gerecht zu werden, ändert sie den Schluss dahingehend, dass beide ebenso auf tragische Weise ums Leben kommen.<sup>154</sup> In der filmischen Adaption von *La venganza de Don Mendo* (1961, von Fernando Fernán Gómez), basierend auf dem gleichnamigen Theaterstück von Pedro Muñoz Seca, rezitiert der Troubadour im Rhythmus des Bauchtanzes einer orientalischen Tempeltänzerin ein Gedicht. Da dies allerdings zu erotisch ist, verbietet die Zensur die bauchtanzende Tempeltänzerin. Das Endergebnis mutet etwas eigenartig an, da sich nicht nachvollziehen lässt, warum der Troubadour das Gedicht mal schneller oder langsamer zum Besten gibt.<sup>155</sup>

### 3.3.2 Beispiele zur Zensurpraxis an ausländischen Filmen

Auch Küsse stellen in der zensorischen Praxis ein zentrales Thema dar. Sie werden auf ihre Eigenschaften, Intensität und Dauer hin untersucht. Die Ergebnisse könnten in einer Enzyklopädie der Küsse publiziert werden. Das zensorische Kussvokabular umfasst u. a. besos boca, besos de boca abierta, besazo, beso larguísimo, beso con lengüeteo, besos

---

<sup>152</sup> Vgl. Rudolph, 1999, S.78.

<sup>153</sup> Vgl. ebd. S.80.

<sup>154</sup> Vgl. ebd. S.81.

<sup>155</sup> Vgl. Gubern/Font, 1975, S.90.

mordidos, besos giratorios, besuqueo, beso moroso, besos exagerados oder besuqueo innecesario.<sup>156</sup> Ein einziger Kuss kann darüber entscheiden, ob ein Film auch für Kinder oder nur für erwachsenes Publikum zugelassen wird – selbst wenn es sich um animierte Spielfilme handelt. So geschehen im Fall von Walter Lantz realisiertem, animiertem Kurzspielfilm *La Princesa durmiente* (The Sleeping Princess, USA 1939), der erst einige Jahre nach seiner Entstehung nach Spanien kam. Nach Herausnahme der Schlusszene, in der die Prinzessin dem Prinzen einen Kuss gibt, wird der Kurzspielfilm auch für Kinder freigegeben.<sup>157</sup> Die Freigabe von Filmen für Erwachsene erfordert wie in der Komödie *Berlín Occidente* (A Foreign Affair, USA 1948) von Billy Wilder mit Marlene Dietrich in der weiblichen Hauptrolle, das Auslassen langsamer Küsse oder von Küssen, die über Gesicht und Hals kreisen.<sup>158</sup> Auch das Sprechen über Küsse muss unterbunden werden. Abgesehen von den Kussszenen in der Garage zwischen Audrey Hepburn und William Holden muss in Billy Wilders Komödie *Sabrina* (USA 1954) auch jene Stelle herausgeschnitten werden, bei der sie ihn auffordert, sie zu küssen.<sup>159</sup> Auch die „situación horizontal“<sup>160</sup>, sich gemeinsam das zu Bett teilen, Nacktheit, nackte Körper(teile) - insbesondere die der Frau - oder der Austausch von Zärtlichkeiten gehören zu den großen Tabus und den nicht erwünschten filmischen Darstellungen. Um in Spanien zugelassen zu werden, muss in der französisch-italienischen Koproduktion *El diablo siempre pierde* (Les sept péchés capitaux 1954, Die sieben Sünden) unter anderem die Szene der Hochzeitsnacht, in der das Paar im Bett Zärtlichkeiten austauscht, herausgeschnitten werden.<sup>161</sup> Der von kirchlicher Seite verteilte Film *Gilda* von Charles Vidor, der 1947 in den spanischen Kinos ausgestrahlt wird, erweckt die sexuelle Phantasie der Spanier. In der Szene, in der sich Rita Hayworth ihres langen Handschuhs entledigt, vermutet das Publikum einen durch die Zensur herausgeschnittenen Striptease. Diesen gibt es aber auch im Original nicht, da dies im Hollywood des Jahres 1946 eben auch nicht denkbar gewesen wäre. Nichts desto trotz kursieren in Spanien Fotos nackter Frauenkörper, auf die Ritas Kopf montiert worden

---

<sup>156</sup> Vgl. Gil, 2009, S.17ff.

<sup>157</sup> Vgl. Gil, 2009, S.22f.

<sup>158</sup> Vgl. ebd. S.20.

<sup>159</sup> Vgl. ebd. S.25.

<sup>160</sup> Ebd. S.34.

<sup>161</sup> Vgl. ebd. S.37.

ist.<sup>162</sup> Aus der italienischen Komödie *Una hora en su vida*, 1951 (Prima Comunione 1950, dt. Der Göttergatte) muss, neben anderen, jene Szene weichen, in der die Konturen eines nackten Mädchens hinter einem Badevorhang zu sehen sind.<sup>163</sup> In Joseph L. Mankiewicz 1963 erschienenem Historiendrama *Cleopatra*, mit Elisabeth Taylor und Richard Burton in der Hauptrolle, manipulieren die Zensoren laut Alberto Gil nicht weniger als neun Sequenzen, was die Länge der Filmrolle um etwa tausend Meter verkürzt. Die Begründung liegt darin, dass die Protagonistin permanent zu viel Haut und Dekolleté zeigt.<sup>164</sup> Die Horrorkomödie *Las orgías de la locura* (Tales That Witness Madness, USA 1973; dt.: Geschichten, die zum Wahnsinn führen) wurde unter der Bedingung der Auslassung der Szene, in der der nackte Rücken des Mädchens zu sehen ist, das ermordet wird, für Zuseher ab 18 Jahren freigegeben.<sup>165</sup> Das italienische Komödiendrama *Mientras hay guerra hay esperanza* von Alberto Sordi (Finché c'è guerra c'è speranza, 1974) wird unter anderem der Szene beraubt, in der die Kinder der Protagonistin eine Zeitschrift ansehen, in der vollständig nackte Körper zu sehen sind.<sup>166</sup> Die gleiche Vorgehensweise erfolgt an Filmen, die unter anderem Szenen wie Tanz (zu erotisch), dominante, selbstsichere Frauen, Homosexualität, Scheidung, Abtreibung oder Ehebruch zeigen. In *Arco de Triunfo* von Lewis Milestone (Arch of Triumph, USA 1948), der 1949 in die spanischen Kinos kommt, wird die Protagonistin Ingrid Bergman gefragt, ob der Mann an ihrer Seite denn ihr Ehemann sei, worauf hin sie in der Originalversion kopfschüttelnd verneint. Die spanische Synchronisation vermag ihren Lippen jedoch ein *Ja* abzurufen!<sup>167</sup> Ein Meisterwerk vollbringt die spanische Zensur im Rahmen der Synchronisation des Films *Mogambo* (USA 1953) von John Ford, an dem die Spanier 1954 teilhaben. Um den Ehebruch, verkörpert von Grace Kelly mit Clark Gable, zu korrigieren, wird - in der spanischen Version aus dem Ehepaar Grace Kelly und Donald Sinden – ein Geschwisterpaar. Der Moral ist Genüge getan, dass sich dahinter allerdings eine inzestuöse Verbindung verbirgt, ist eine andere Geschichte.<sup>168</sup>

---

<sup>162</sup> Vgl. Gubern/Font, 1975, S.57.

<sup>163</sup> Vgl. Gil, 2009, S.42.

<sup>164</sup> Vgl. ebd. S.48.

<sup>165</sup> Vgl. ebd. S.44.

<sup>166</sup> Vgl. ebd. S.43.

<sup>167</sup> Vgl. Gubern/Font, 1975, S.37.

<sup>168</sup> Vgl. Abella, 2010, S.208.

## 4. Filmplots

### 4.1 Viridiana

Vor Vollzug ihrer Weihe zur Klosterschwester besucht Viridiana ihren Onkel Don Jaime noch einmal. Auf seinem heruntergekommen Landgut angekommen, empfangen sie Ramona (die Haushälterin) und Don Jaime, der überwältigt ist von der Ähnlichkeit, die Viridiana mit ihrer Tante aufweist. Am letzten Tag ihres Besuchs gibt sie seinem Wunsch nach, ein Brautkleid anzuziehen. Er vertraut ihr an, dass ihre Tante (seine Frau) in diesem Kleid in der Hochzeitsnacht gestorben ist und bittet Viridiana, ihn zu heiraten. Verstört über dieses Angebot, will sie den Salon verlassen, doch Ramona und Don Jaime betäuben sie. Als Viridiana am nächsten Morgen aufwacht, gibt Don Jaime vor, sie vergewaltigt zu haben. Da sie nun nicht mehr dieselbe wie vorher sei, könne sie auch nicht mehr in den Konvent zurück. Nachdem er ihr aufgrund seiner Schuldgefühle doch die Wahrheit sagt, verlässt sie ihn. Beamte der Guardia Civil halten sie davon ab in den Bus zu steigen und bringen sie auf das Landgut zurück, wo sich ihr Onkel erhängt hat.

Viridiana kehrt nicht mehr in den Konvent zurück. Sie bleibt auf dem Landgut, das Don Jaime ihr und seinem unehelichen Sohn Jorge vermacht hat. Am Hauptplatz des Dorfes sammelt Viridiana die Landstreicher auf, die sie auf dem Landgut aufnehmen will. Jorge ist dort inzwischen mit seiner Lebensgefährtin eingetroffen, die sich später von ihm trennt. Jorge gibt Viridiana zu bedenken, dass, wenn auf dem Landgut Ordnung herrschen solle, die Bettler weg müssten. Während er die Renovierungsarbeiten und die Bestellung der Felder vorantreibt, vertreiben sich die Bettler ihre Zeit im Garten. Eines Tages versucht einer der Bettler (der Hinkende) Viridiana zu vergewaltigen, während der andere (der Leprakranke) Jorge bewusstlos schlägt, ihn fesselt und festbindet. Als Jorge zu sich kommt verspricht er dem Leprakranken viel Geld, wenn dieser den anderen erschlagen würde. Der Leprakranke nimmt die Kaminschaufel und schlägt so lange auf den Kopf des Hinkenden ein, bis dieser sich nicht mehr bewegt. Jorge hält sein Wort und gibt dem Leprakranken das versprochene Geld. Am Ende des Films befindet sich Ramona bei Jorge im Schlafzimmer. Viridiana klopft an die Tür und Jorge bittet sie herein. Irritiert von Ramonas Anwesenheit, lässt sie sich von ihm zum Tisch neben dem Bett führen. Alle drei sitzen zusammen. Er teilt die Karten aus und sagt zu Viridiana, er hätte gewusst, dass er eines Tages mit ihr Kartenspielen würde.

## 4.2 Peppermint Frappé

Der Vorspann zeigt ein männliches Händepaar, das in modernen Modezeitschriften blättert und Körperteile ausschneidet.

Julián ist ein anerkannter Radiologe, die schüchtern und introvertiert wirkende Ana seine Ordinationshilfe. Er besucht seinen Jugendfreund Pablo, der sich auf Heimaturlaub befindet, um seiner Mutter seine Ehefrau Elena vorzustellen. Julián kann seinen Blick nicht von Elena abwenden. Er erinnert sich an eine Begebenheit in Calanda, in der eine ihr sehr ähnlich sehende Frau mit Hingabe ihre Trommel schlägt. Pablo bringt inzwischen Peppermint Frappé, ein grünes Likörgetränk, in der Annahme, dass Julián es immer noch trinkt. An einem der nächsten Tage besucht Pablo ihn in seiner Ordination. Julián ist der Besuch unangenehm. Er erkundigt sich aber sofort nach Elena, die im Auto wartet. Julián stellt sich sogleich zum Fenster, um sie zu beobachten. Ana kommt mit unterwürfiger Geste die Tür herein. Pablo bemerkt ihre schönen rosigen Wangen und macht ihr ein Kompliment. Als Julián das nächste Mal auf Elena trifft, beharrt er darauf sich schon einmal begegnet zu sein. Außerdem beginnt er Ana zu sich einzuladen. Sie trinken Peppermint Frappé, er fragt sie, warum sie sich nicht moderner kleiden würde und zeigt ihr die aktuellen Trends in den Modezeitschriften.

Pablo, Julián und Elena verbringen ein gemeinsames Wochenende in dem verfallenen Kurhaus, das Julián geerbt hat und er versucht Elena für sich zu gewinnen. Doch Elena geht nicht auf sein Werben ein, woraufhin er beginnt Ana sukzessiv in sein madonnenhaftes Frauenideal zu transformieren.

Julián lädt Pablo und Elena zu einem weiteren gemeinsamen Wochenende im Kurhaus ein und gibt vor, ihnen Ana offiziell vorstellen zu wollen. Während sie auf Ana warten, versorgt Julián Elena und Pablo mit Peppermint Frappé aus einer Spieluhrflasche. Für sich selbst nimmt er eine separate Flasche. Julián sieht ungeduldig auf die Uhr und schlägt vor, draußen auf Ana zu warten. Kurz darauf gehen Elena und Pablo bewusstlos zu Boden. Julián verschmiert Elenas Make-up, setzt beide in ihr Auto und packt ein Klapprad in den Kofferraum. Er fährt eine steile Straße die Berge hinauf, lässt das Auto in den Abgrund stürzen und fährt mit dem Klapprad zum Kurhaus zurück.

Er vernimmt Trommelschläge. Eine blonde Frau, die Elena zum Verwechseln ähnlich sieht, kommt zur Tür herein und schlägt die umgehängte Trommel.

### **4.3 Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón**

Pepi öffnet dem Polizisten, dem ihre Cannabispflanzen aufgefallen sind, die Tür und lässt ihn in ihre Wohnung. Sie bietet ihm Oralsex an, um einer Anzeige zu entgehen. Er erklärt sich zunächst einverstanden, fordert aber dann richtigen Sex. Sie schlägt vor, es von hinten zu tun, da sie Jungfrau ist und ihre Tugend noch nicht verlieren will. Letztlich vergewaltigt er sie. Pepi schwört Rache, da sie nun ihre Unschuld nicht mehr um 60.000 Peseten verkaufen kann. Pepis Freunde verprügeln den Polizisten, wissen aber nicht, dass es sich um seinen Zwillingsbruder Juan handelt, der daraufhin wegzieht. Pepi knüpft Kontakt zu Luci, der Ehefrau des Polizisten und stellt fest, dass Luci es mag, hart angefasst zu werden. Deswegen hat sie auch einen Polizisten geheiratet. Sie dachte, er würde sie wie eine Hündin behandeln, aber er behandelt sie wie seine eigene Mutter. Pepi stellt Luci ihrer sadistischen Freundin Bom vor, woraus sich eine homoerotische Beziehung entwickelt. Luci gibt ihrem Mann zu verstehen, dass sie jetzt Groupie ist, mit Boms Band Bomitoni auf Tour geht und ihn verlässt. Sie zieht zu Bom. An einem der nächsten Tage ist der Polizist alleine zuhause und blättert erregt in einer Erotikzeitschrift, als es an der Wohnungstür läutet. Es ist Charo, die in Juan verliebt und Lucis beste Freundin ist. Er bittet sie herein und gibt vor, der Zwillingsbruder Juan zu sein. Er redet ihr ein, jetzt wieder hier zu sein, sie sehr zu mögen und vergewaltigt sie. Eines Nachts gehen die drei Freundinnen in einen Nachtclub. Luci verlässt den Club kurz um für Bom Zigaretten zu holen. Draußen lauert ihr ihr Mann auf, der sie krankhausreif prügelt - was Luci sichtlich gefällt. Luci liegt mit einem Kopfverband, einem eingebundenen Arm, Abschürfungen und blauen Flecken im Gesicht im Krankenhaus. Lucis Mann und ihre Freundin Charo sitzen neben ihr. Bevor Charo geht, bittet sie Luci noch, Juan, den sie schon seit einigen Tagen nicht mehr gesehen hat, Grüße zu bestellen. Nachdem sie weg ist, meint Luci zu ihrem Mann, es wäre nicht nett gewesen, ihre Freundin während ihrer Abwesenheit zu benutzen. Für so ein Schwein hätte sie ihn gar nicht gehalten. Pepi und Bom betreten das Krankenzimmer und sind erschrocken über Lucis Zustand. Sie fordern ihren Mann auf hinauszugehen, doch Luci hält ihn an der Hand fest. Pepi rät Luci, ihrem Mann nicht zu trauen. Er würde sie wieder behandeln wie seine Mutter, woraufhin Luci antwortet: „Jetzt nicht mehr. Jetzt hasst er mich aus tiefster Seele und kann mir nicht vergeben, was ich ihm in den letzten Monaten angetan habe. Es wäre verrückt, sich so eine Gelegenheit entgehen zu lassen.“ Schließlich verlassen Pepi und Bom enttäuscht das Krankenhaus.

## 5. Zur Inszenierung von Erotik im Film

### 5.1 Szenenbeschreibung und Szenenanalyse

#### 5.1.1 Viridiana

##### Szene 1

##### *„Nacktheit“*

Viridiana entkleidet ihre Beine [00:06:12-00:06:24]

##### Visuelle Aspekte

Die Halbnaha zeigt Viridianas Beine von der Hüfte abwärts. In der unmittelbaren Umgebung sind ein Teil des Bettes, des Beistelltisches, sowie der Decke zu sehen, die sie sich zum Schlafen auf den Boden gelegt hat. Der Rock ist bis zur Hüfte hochgeschoben. Darunter trägt sie eine weiße Unterhose und dicke schwarze Strümpfe, die mit der Unterhose abschließen. Sie öffnet das schwarze Strumpfband des rechten Beins und zieht ihre Unterhose ein Stück zurück. Ihre Hände tasten sich zur Strumpföffnung und streifen den Strumpf vom blassen, perfekt enthaarten Bein ab. Das Strumpfband und den Strumpf legt sie zum schwarzen Schuh, den sie vorher schon ausgezogen hat. Gleichzeitig

stützt sie ihre Füße auf ihre Fußballen. Sie legt ihr linkes Bein über das rechte und zieht ihren Schuh aus. Während sie das Bein zurückstellt, stellt sie diesen Schuh zum anderen hinzu. Sie öffnet das linke Strumpfband, schiebt ihre Unterhose etwas zurück und tastet sich zur Strumpföffnung. Während sie das linke Bein etwas anhebt, streift sie den



Abbildung 1: „Nacktheit“, Viridiana<sup>169</sup>



Abbildung 2: „Nacktheit“, Viridiana<sup>170</sup>

<sup>169</sup> Abbildung entnommen aus: Viridiana (DVD), 2011, 00:06:21.

<sup>170</sup> Abbildung entnommen aus: Viridiana (DVD), 2011, 00:06:24.

Strumpf ab, wodurch auch ihr Innenschenkel bis zum Abschluss der Unterhose gut sichtbar ist. Viridiana stellt ihr Bein wieder ab.

### **Auditive Aspekte**

In der Szene hört man Viridianas Atem und die Geräusche, die sich durch das Öffnen der Strumpfbänder, das Abstreifen der Strümpfe sowie durch das Ausziehen und Abstellen der Schuhe ergeben. Im Hintergrund ist die sakrale Musik zu hören, die Don Jaime auf seinem Harmonium im Salon spielt.

### **Farben und Stimmung**

Das Zimmer wird durch eine kleine Öllampe beleuchtet, die Schatten an die Wand und auf den Boden wirft. Der Anfang der Szene wirkt düster, mit der sakralen Musik im Hintergrund schwermütig und es dominiert das Schwarz ihrer Klosterbekleidung. Durch das Ausziehen der Strümpfe und dem Fokus auf die blassen Beine wirkt die Stimmung heller und entspannter, aber aufgrund der sakralen Musik immer noch melancholisch.

### **Interpretation und Bewertung**

Luis Buñuel erlaubt sich, zieht man den Entstehungszeitraum in Betracht, auf bildlicher Ebene eine sehr direkte Darstellung von Nacktheit. Mit der Halbnahen und der Positionierung in der Mitte des Bildausschnitts liegt der Fokus auf der Handlung des Entkleidens von Viridianas Beinen. Durch die vorherrschenden eher dunkleren Lichtverhältnisse wird der Blick auf die blassen Beine gelenkt, die so in den Vordergrund rücken und dem Zuseher für damalige Verhältnisse viel nackte Haut zeigen. Darüber hinaus veranschaulicht er Viridianas linken angehobenen Innenschenkel, der den Blick Richtung Scham führt.

Klanglich wird die Szene durch Viridianas Atem, die Geräusche, die sich durch das Öffnen der Strumpfbänder, das Abstreifen der Strümpfe, das Abstellen und Ausziehen der Schuhe ergeben, begleitet. Die melancholische sakrale Musik, die während der ganzen Szene hindurch im Hintergrund zu hören ist, sorgt für eine beabsichtigte Abmilderung der visuell dargestellten erotischen Handlung, um sie weniger sinnlich erscheinen zu lassen.

## **Szene 2**

„Fetischismus“

Don Jaime schlüpft in den Brautschuh [00:10:41-00:10:50]

### **Visuelle Aspekte**

Die Flügeltüre im linken Bildraum zu Don Jaimes Schlafzimmer steht offen und ermöglicht den Blick ins Zimmer. Don Jaime ist in der Seitenansicht zu sehen. Er sitzt auf einem Sessel vor einer großen Holzkiste, die am Fußende seines Bettes steht, in der Braututensilien verstaut sind. Auf dem offenen Deckel hängen ein weißes Brautkleid und ein Schleier. Auf der rechten Seite ragt ein runder Tisch und eine Öllampe ins Bild. Die Kamera zeigt Don Jaime in der Halbtotale. Seine rechte Ferse liegt auf seinem linken Knie. Seine linke Hand zieht den weißen Stöckelschuh über seinen rechten Fuß, bis er nicht mehr weiter hinein passt. Die Kamera fährt ein Stück zurück. Während er sich zurücklehnt, streckt er sein Bein aus und hebt es noch ein wenig an. Mit nach rechts geneigtem Kopf, über die Außenseite seines rechten Beins hinweg, haftet sein Blick am Stöckelschuh, den er an seinem Fuß trägt.



Abbildung 3: „Fetischismus“, *Viridiana*<sup>171</sup>

### **Auditive Aspekte**

Abgesehen von der sakralen Musik im Hintergrund, die von einer Schallplatte aus Don Jaimes Grammophon ertönt und dem Flackern des Feuers im Kamin des Salons sind keine weiteren Geräusche hörbar.

### **Farben und Stimmung**

Auch in Don Jaimes Schlafzimmer dient eine Öllampe, die ebenso Schatten wirft, als Lichtspender. Sie steht auf dem Tisch, der Don Jaime gegenüber steht. Dadurch wird Don Jaimes Vorderseite beleuchtet. Als er sein Bein ausstreckt, erscheint sein Unterschenkel durch die Reflektion des Lichtes blass und der weiße Stöckelschuh wird hervorgehoben. Abgesehen vom Weiß der Brautkleidung und Don Jaimes blassem Bein

<sup>171</sup> Abbildung entnommen aus: *Viridiana* (DVD), 2011, 00:10:48.

überwiegen wiederum schattige Farbtöne. Wie schon in der vorhin beschriebenen Szene fühlt man auch hier in Verbindung mit der sakralen Hintergrundmusik einen trostlos stimmenden Zustand.

### **Interpretation und Bewertung**

Auch in dieser Szene lässt L. Buñuel die Bilder sprechen. Don Jaime ist von der Schlafzimmertür aus in der Halbtotale und aus seitlicher Perspektive zu sehen. Der Schwerpunkt liegt auf Don Jaimes Handlung, wie er sich den weißen Stöckelschuh über den rechten Fuß streift und sein Blick am weißen Stöckelschuh an seinem Fuß haftet. Die Wichtigkeit des Schuhs wird visuell in dem Moment noch einmal hervorgehoben, in dem er sein Bein noch etwas anhebt, um den Schuh an seinem Fuß besser in seinem Blickfeld zu haben. Aufgrund seines dunklen Anzugs wird der Blick noch zusätzlich auf das blasse Bein und den über seinen Fuß gestreiften Stöckelschuh gelenkt, ohne jedoch Don Jaime selbst aus den Augen zu verlieren. Das weiße Brautkleid, das über dem Deckel der Holzkiste hängt, verweist auf die besondere Bedeutung, die der Schuh für ihn hat. Über seinen Fetisch scheint er sich regelmäßig jene sexuelle Stimulierung und Befriedigung zu verschaffen, die ihm aufgrund des verfrühten Todes seiner Frau verwehrt geblieben ist.

Klanglich ist einerseits das romantisch anmutende Flackern des Feuers im Kamin zu vernehmen, andererseits die sakrale Hintergrundmusik, in der wieder Melancholie mitschwingt. Meiner Meinung nach dient sie wiederum dazu, die für jene Zeit sehr provokativen Bilder (ein Mann der Frauenkleider trägt!), auf akustischer Ebene abzuschwächen.

### **Szene 3**

„Obsession“

Don Jaime will Viridiana „besitzen“ [00:24:15-00:24:41]

#### **Visuelle Aspekte**

Am Beginn der Szene ist Don Jaime in der nahen Einstellung aus der Obersicht dargestellt. Er trägt einen schwarzen Anzug und die weißen Hemdärmel ragen unter den Sakkoärmeln hervor. Seine linke Körperhälfte ist im Dunkeln. Die rechte Körperseite wird von einem schwachen Lichtschein getroffen.



Abbildung 4: "Obsession", Viridiana<sup>172</sup>

In der linken unteren Ecke des Bildausschnitts ist Viridianas Hand zu erkennen, die auf ihrem Bauch liegt. Während die Kamera leicht nach links unten schwenkt, unternimmt sie gleichzeitig eine langsame Rückwärtsbewegung. Die Halbtotale zeigt Viridiana nun ausgestreckt, im Brautkleid ihrer verstorbenen Tante, auf dem Bett liegend. Ihre Hände liegen auf ihrem Bauch. Ihr Oberkörper und die rechte Seite der Schleppe sind gut beleuchtet. Ihr linker Arm und ihr linkes Bein liegen im Schatten. Bei der Perspektive handelt es sich um eine schwache Obersicht, vom Kopf ausgehend bis zu ihren Füßen. Don Jaime liegt mit dem linken Ellbogen aufgestützt an Viridianas rechter Seite. Mit seiner rechten Hand knöpft er das Oberteil des Brautkleides bis unter die Brust auf und macht ihr Dekolleté frei. Er lehnt sich über sie und seine rechte Hand fasst ihre linke Schulter. Er sieht auf ihre Brüste, an denen er sodann sein Gesicht reibt. Dann hebt er seinen Kopf an und gibt ihr einen Kuss auf ihren Mund. Plötzlich löst er seine von ihren Lippen und blickt sie erschrocken an. Er bedeckt ihr Dekolleté und erhebt sich vom Bett.

#### **Auditive Aspekte**

Die Szene wird von sakralem Gesang begleitet. Am Beginn überwiegt der Gesang tiefer Männerstimmen. Als Don Jaime beginnt das Oberteil aufzuknöpfen, tritt der Gesang hoher Frauenstimmen in den Vordergrund. Als er ihr Dekolleté entblößt, ist ein Geräusch zu hören, das vom Aufknöpfen der Knöpfe herrührt. In dem Moment, in dem

<sup>172</sup> Abbildung entnommen aus: Viridiana (DVD), 2011, 00:24:23.

er seine Lippen von ihren löst, ist ein kurzes „Schmatzgeräusch“ wahrzunehmen. Als Don Jaime von Viridiana ablässt, wird der Gesang wieder tiefer.

### **Farben und Stimmung**

Durch das weiße Brautkleid setzt sich auf Viridianas Seite vorwiegend Helligkeit durch. Lediglich ihre linke Körperseite und ihr Gesicht, als sich Don Jaime über sie beugt, liegen im Halbschatten. Auf Don Jaimes Seite hingegen überwiegt die Dunkelheit. Während Don Jaime Viridiana das Oberteil aufknöpft und dabei der Gesang der hohen Frauenstimmen in den Vordergrund rückt, wirkt die Situation beklemmend. Als er von ihr ablässt und tiefe Stimmen das Ende der Szene bestimmen, löst sich die davor aufgebaute Spannung. Don Jaime selbst ist seine Getriebenheit, zugleich aber sein Zweifel an der Tat, anzumerken.

### **Interpretation und Bewertung**

Schon seit ihrer Ankunft ist Don Jaime von Viridianas Gestalt und ihrem Gang überwältigt und sieht in ihr die *Reinkarnation* seiner verstorbenen Frau. Aus dieser Obsession heraus betäubt er sie mithilfe seiner Haushälterin und plant, sie in dieser Nacht zu besitzen um ihr den Weg zurück in den Konvent zu verwehren.

Den Willen, diesen Plan in die Tat umzusetzen, inszeniert Buñuel durch die Gegenüberstellung von heilig versus dämonisch oder unschuldig und schuldig. Während auf Viridianas Seite ein helles Farbspektrum und das Weiß des Brautkleides dominiert, befindet sich Don Jaime auf der dunklen Seite des Bildausschnitts und ist auch gänzlich dunkel gekleidet. In der Halbtotale sowie einer leichten Obersicht ist zu sehen, wie er getrieben, aber gleichzeitig zweifelnd, seiner wehrlosen Nichte, die ihr Leben Gott geweiht hat, das Oberteil des Brautkleides aufknöpft, sein Gesicht an ihren Brüsten reibt und ihr einen Kuss auf den Mund gibt. Im letzten Moment besinnt er sich aber der Falschheit seines Plans, bedeckt erschrocken über sich selbst Viridianas Dekolleté, lässt von ihr ab und erhebt sich vom Bett.

Die visuellen Aspekte werden durch das Geräusch des Aufknöpfens des Oberteils und das schmatzende Geräusch, als er seine Lippen von ihren löst, intensiviert. Darüber hinaus denke ich, ist die Kameraperspektive in dieser Szene von Bedeutung, weil sie den unschuldigen, beobachtenden Blick des kleinen Mädchens Rita wiedergibt, das von draußen, vom Balkon aus das Geschehen verfolgt. Die Abschwächung der in hohem

Maße erotisch visualisierten Szene erfolgt hier, wie ich meine, zusätzlich durch die Simulation dieses kindlichen, beobachtenden Blickes.

Der sakrale Gesang, der die Szene vom Beginn bis zum Ende begleitet, vermittelt wiederum eine bedrückende melancholische und unruhige Stimmung. Am Beginn überwiegt der Gesang tiefer Männerstimmen. Als Don Jaime beginnt seiner Nichte das Oberteil aufzuknöpfen, bestimmen hohe Frauenstimmen den Gesang. Sie wirken beklemmend und unterstreichen den schwerwiegenden Fehler, den Don Jaime im Begriffe ist zu begehen. Erst als Don Jaime von Viridiana ablässt, wird der Gesang wieder von tiefen Stimmlagen bestimmt und die aufgebaute Spannung entlädt sich.

## **Szene 4**

„Kuss“

Ramona und Jorge küssen sich am Dachboden [01:03:48-01:04:38]

### **Visuelle Aspekte**

Der Anfang der Szene beginnt mit einer Halbtotalen. Jorge befindet sich auf der rechten Seite des Bildraums, Ramona steht auf der linken. Jorge ist nach vorne gebeugt, nur seine linke Schulter ist von hinten zu sehen. Ramonas Oberkörper ist von rechts vorne zu sehen. Ihr Kopf ist etwas nach links geneigt, ihre rechte Gesichtshälfte gut ausgeleuchtet.



Abbildung 5: "Kuss", *Viridiana*<sup>173</sup>

Ihr Blick ist auf Jorges Kopf gerichtet. Beide sind schwarz gekleidet. Jorge richtet sich auf und steht nun Ramona gegenüber. Sie hebt ihren Kopf aus der geneigten Stellung, sodass sie Jorge nun mit fragendem und leidenschaftlichem Blick direkt in die Augen sieht. Die Kamera wechselt langsam die Position und befindet sich nun linksseitig. Aus einem leicht schrägen Winkel zeigt sie Jorges Gesicht vollständig. Hinter ihm an der Wand sind Schatten zu erkennen. Auf der linken Bildseite sieht man von seitlich hinten Ramonas rechte Gesichtshälfte, die im Schatten liegt und einen Teil ihres Hinterkopfes. Als Jorge bemerkt, dass sie ihn fokussiert, sieht und lächelt er sie an und spricht zu ihr. Die Kamera wechselt wiederum die Perspektive, sodass Ramona leicht schräg von vorne und Jorge leicht schräg von hinten zu sehen ist. Während Jorge sich Ramona nähert, hält sie ihren Blick gesenkt. Als er nahe genug an sie herangetreten ist, hebt er seine rechte Hand und hebt mit dem Zeigefinger ihr Kinn an. Während er mit ihr spricht, sieht sie ihn an. Nachdem Jorge das Gespräch beendet hat, nähert er sich ihrem Gesicht und beginnt sie zu küssen. Als er von ihren Lippen ablässt, verweilt Ramona noch kurz mit leicht geöffnetem Mund in der Kussposition. Jorge blickt nach rechts und nach links und deutet Ramona, mit ihm mitzukommen. Während sich Jorge und Ramona nach links bewegen, schwenkt die Kamera langsam nach rechts. In einem leichten Neigungswinkel nach unten fährt die Kamera den Dachboden entlang und zeigt den herumliegenden Unrat - Schnitt.

---

<sup>173</sup> Abbildung entnommen aus: *Viridiana* (DVD), 2011, 01:04:15.

### **Auditive Aspekte**

Als sich Jorge aufrichtet, ist ein Geräusch von einem Gegenstand hörbar, der umgefallen ist. Weitere Geräusche sind die ihrer Bewegungen, des Kusses und Ramonas Einatmen, nachdem Jorge aufhört sie zu küssen. Während sie sich ansehen, spricht Jorge zu ihr: „¿Qué te pasó mujer y por qué me miras así? ¿Sabes una cosa Ramona? Si te ataviaras un poco, estarías hasta guapa. Dientes pequeños, labios hermosos. ¿Para qué más?“ Nachdem er sie geküsst und sich umgesehen hat, fordert er sie auf, sich mit ihm hinzusetzen: „¡Anda! Vamos a sentarnos un momento.“

Die ganze Szene hindurch spricht Ramona kein Wort. Während der Kamerafahrt durch den Dachboden sind Geräusche des Verrückens, hinunterfallender und umfallender Gegenstände wahrzunehmen.

### **Farben und Stimmung**

Je nachdem welches Gesicht vordergründig dargestellt wird, befindet sich dieses in einem hellen Schein. Sobald auch die Umgebung erkennbar wird, dominieren schattige und dunkle Lichtverhältnisse. Obwohl Ramona Jorge gegenüber ihre Hingezogenheit nicht verbirgt, vermittelt die Szene wenig Erotik. Sie repräsentiert vielmehr Jorges Pragmatismus jene Gelegenheiten zu nützen, die sich ihm bieten. Während des abschließenden Kameraschwenks durch den Dachboden sind Fenster zu sehen, durch die Tageslicht einfällt und es dominieren helle Lichtverhältnisse.

### **Interpretation und Bewertung**

In Zeiten des spanischen Nationalkatholizismus werden Kusszenen – besonders in importierten Filmen, denn einheimischen Filmemachern ist es ohnehin so gut wie unmöglich derartiges auf Film zu bannen – bezüglich ihrer Häufigkeit, Länge und Intensität genau untersucht und im Rahmen der Zensur auf ein der katholischen Kirche entsprechendes moralisch akzeptables Maß reduziert oder gänzlich herausgeschnitten.

In dieser Szene fängt die Kamera Ramona und Jorge küssend in der Halbtotale am Dachboden ein. Buñuel achtet sowohl visuell als auch akustisch darauf, keine laszive Stimmung aufkommen zu lassen. Bildlich äußert sich dies darin, dass er die Szene am dunklen, staubigen, mit Unrat gefüllten Dachboden inszeniert. Darüber hinaus sind sowohl Ramona als auch Jorge dunkel gekleidet und bis oben hin zugeknöpft. Ramona ist zwar ihre leidenschaftliche Regung anzusehen, diese wird jedoch von Jorges, in allen

Lebenslagen vorhandener, pragmatischer Haltung übertüncht. Außerdem ist der Kuss ohne jegliche Berührung durch die Hände oder Umarmung dargestellt. In akustischer Hinsicht wird die erotische Stimmung durch Jorges holprig formuliertes Kompliment, dass Ramona, wenn sie sich ein wenig herrichten würde, sogar hübsch wäre, vor dem Kuss abgemildert. Als Jorge sich von ihren Lippen löst, verweilt Ramona noch kurz mit leicht geöffnetem Mund, was etwas belustigend wirkt. Auch nach dem Kuss sind Jorge keine sichtbaren Gefühlsregungen anzumerken. Mit seinen Blicken tastet er lediglich die Umgebung ab und fordert Ramona sodann auf mit ihm mitzukommen und sich mit ihm einen Moment zu setzen.

## **Szene 5**

„Sex“

Die Katze bespringt die Ratte [01:04:39-01:04:43], diese Szene ist in Verbindung mit Szene 4 zu sehen!

### **Visuelle Aspekte**

Nach dem Schnitt der vorangegangenen Szene ist in der Nahaufnahme eine Ratte zu erkennen, die auf einem weißen Tuch, unter dem ein Polster liegt, herumspaziert. Die Kamera bewegt sich etwas zurück und wechselt in die halbnah Einstellung, wodurch zu erkennen ist, dass der Polster und das Tuch auf einem Sessel liegen. Vom rechten oberen Bildausschnitt, von einer Kommode aus, springt eine Katze auf die Ratte.



Abbildung 6: "Sex", Viridiana<sup>174</sup>



Abbildung 7: "Sex", Viridiana<sup>175</sup>

### **Auditive Aspekte**

In dieser Szene ist nur das Auftreffen der Katze zu vernehmen.

### **Farben und Stimmung**

Anfangs überwiegt das Weiß des Tuches auf dem sich die kleine graue Ratte befindet. In dem Moment, in dem sich die Kamera nach hinten hin weg bewegt, kommen der braune Sessel und der dunkle Hintergrund zum Vorschein. Als die dunkelfärbige Katze auf dem Sessel aufkommt, dominiert wiederum ein dunkles Farbspektrum.

### **Interpretation und Bewertung**

Diese Szene ist mit der vorangegangenen Szene, in der sich Ramona und Jorge küssen, in Verbindung zu sehen. Nachdem Jorge mit seinen Blicken den Dachboden abgetastet hat und er Ramona auffordert mit ihm mitzukommen und sich mit ihm zu setzen,

---

<sup>174</sup> Abbildung entnommen aus: Viridiana (DVD), 2011, 01:04:39.

<sup>175</sup> Abbildung entnommen aus: Viridiana (DVD), 2011, 01:04:43.

wendet sich die Kamera von den beiden ab. Während sie den Dachboden entlangfährt und den herumliegenden Unrat aufnimmt, vernimmt man im Hintergrund Geräusche des Verrückens, hinunter- und umfallender Gegenstände - Schnitt.

Im Anschluss zeigt die Nahaufnahme eine Ratte, die auf einem weißen Tuch umherwuselt. Die Kamera wechselt in die halbnah Einstellung. Vom rechten oberen Bildausschnitt kommt eine Katze ins Bild, die auf die Ratte springt. Akustisch ist in dieser Szene nur das Auftreffen der Katze nach dem Sprung hörbar.

Diese Szene konnte ich vorerst nicht einordnen, da zunächst nicht geklärt war, warum nach der Kussszene und dem Durchqueren der Kamera des Dachbodens ein plötzlicher Schnitt erfolgt und daran anschließend eine dunkle Katze eine Ratte fängt. In dem Moment, in dem ich mich intensiver mit den mit dem Kapitel *Zensur und Kreativität – Beispiele einer paradoxalen Beziehung* in Hans-Jörg Neuschäfers *Macht und Ohnmacht der Zensur* beschäftigt habe, erkannte ich, die Szene stellt symbolisch etwas dar, was filmisch, unter den Bedingungen der Zensur, nicht explizit ausgedrückt werden darf. Wenn symbolisch gesehen die Ratte Ramona ist und Jorge die Katze, die die Ratte – also Ramona – bespringt, handelt es sich um eine allegorische oder parodistische Inszenierung, um den Akt der sexuellen Handlung zu insinuieren. Als Jorge Ramona auffordert mit ihm mitzukommen und sich mit ihm zu setzen, geht es darum, ein geeignetes Plätzchen zu finden um deren Begehren freien Lauf zu lassen, ohne dies jedoch zu visualisieren. Im Nachhinein betrachtet wird in der vorangehenden Kamerafahrt durch den Dachboden, durch die Geräusche des Verrückens, hinunter- und umfallender Gegenstände akustisch darauf hingewiesen.

Hinsichtlich der Inszenierung des sexuellen Akts, möchte ich an dieser Stelle eine Anekdote Buñuels in *Mein letzter Seufzer* über die ursprünglich gedachte Schlusszene des Films anführen. In dieser Szene hätte Viridiana an Jorges Tür geklopft. Er hätte sie eingelassen und die Tür hinter ihr verschlossen. Wie Buñuel erklärt, lehnte die Zensur diese Variante ab. Hätte dies doch offensichtlich bedeutet, die beiden hätten sexuellen Verkehr. Somit fiel ihm eine listigere Variante ein. In dieser betritt Viridiana das Zimmer und Jorge erklärt, Ramona und er hätten gerade *Karten gespielt*. Letztlich sitzt Viridiana mit Jorge und seiner Gelegenheitsgeliebten an einem Tisch und *spielt* auch *Karten*. Obwohl die Szene Buñuel zufolge eindeutig eine *ménage á trois* insinuiert, hatten die Zensoren an ihr nichts zu beanstanden.<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> Vgl. Buñuel, 2008, S.348.

## 5.1.2 Peppermint Frappé

### Szene 1

„Nacktheit“

Ana zeigt Julián ihre Beine [00:27:07-00:27:15]

### Visuelle Aspekte

Die nahe Einstellung zeigt Ana, wie sie sich in Richtung linkes Filmbild bewegt. Sie trägt eine hellbraune, konservativ wirkende Shirt-Westenkombination. Ihr Oberkörper ist entgegen ihrer Bewegungsrichtung gedreht. Sie geht an einer, in einen massiven goldenen Rahmen eingerahmten Landschaftsmalerei



Abbildung 8: "Nacktheit", Peppermint Frappé<sup>177</sup>

vorbei. Die Wand, an der das Bild hängt, ist dunkelgrün. Während Ana weitergeht, dreht sie ihren Oberkörper in ihre Bewegungsrichtung. Die Kamera zeigt sie nun in der Halbnahen. Im Hintergrund ist eine weitere Malerei zu sehen. Sie stellt das Ganzkörperportrait einer Frau dar. Das Bild ist ebenfalls von einem massiven goldenen Rahmen umfasst und hängt vor einem weißen Hintergrund. Im Laufe ihrer weiteren Fortbewegung ist Ana in der Amerikanischen und schließlich in der Halbtotale zu sehen. Sie dreht sich so, dass sie in der Vordersicht zu sehen ist. Sie trägt einen dunkelbraunen, altmodischen, knielangen Rock und hellbraune Lederschuhe mit leichtem Absatz. Sie steht in der Mitte der offenen weißen Flügeltüren, unter ihren Füßen verläuft ein beiger Teppich bis in den nächsten Raum. Im Hintergrund erscheint Juliáns Wohnsalon mit dunklen massiven Sitzmöbeln und ein zur Seite geschobener roter Vorhang, der den dahinterliegenden goldenen Altar vom Wohnsalon trennt. Schließlich zieht Ana mit unschuldiger Geste ihren Rock etwas höher und zeigt ihre Beine.

---

<sup>177</sup> Abbildung entnommen aus: Peppermint Frappé (DVD), 2009, 00:27:14.

### **Auditive Aspekte**

Im Hintergrund ertönt eine leise Streichinstrumentalmusik, die anfangs langsam ist und dann an Dynamik zunimmt. Während Ana sich fortbewegt und schließlich ihren Rock etwas anhebt, erklärt sie: „Lo cierto es, que hago bastante ejercicios. En el verano voy a la playa y nado. ¡Y no estoy tan mal!“

### **Farben und Stimmung**

Während sie am ersten Bild vorbeigeht, erscheint der Hintergrund sehr dunkel. Als sie am zweiten Bild vorüberschreitet wird der Hintergrund aufgrund der weißen Wand etwas aufgehellert, bis sie in der Mitte der geöffneten weißen Flügeltüren zu stehen kommt. Während jetzt die rechte Bildseite sehr dunkel und die linke schattig ist, dominieren in der Bildmitte helle Farben. Die Erotik wirkt durch die an Dynamik zunehmende Hintergrundmusik und Anas unschuldiger Geste abgeschwächt.

### **Interpretation und Bewertung**

In Carlos Sauras Peppermint Frappé ist auf visueller Ebene die Darbietung von Anas Beinen von Anfang an abgeschwächt. Anas Körper wird im Hauptteil der Szene in der Halbtotalen präsentiert, wodurch nicht ihre Beine im Focus der Kamera liegen. Der Blick wird vielmehr zwischen der dunkleren rechten Seite, der schattigen linken Seite, der helleren Mitte des Filmbildes, sowie dem Hintergrund und Anas Gesamterscheinung aufgeteilt. Eine weitere Entschärfung des erotischen Ausdrucks der Beine erfährt die Szene auf bildlicher Ebene durch Anas unschuldige Gestik und Mimik beim Anheben des Rockes.

Darüber hinaus wird die Szene akustisch von einer schneller werdenden Streichinstrumentalmusik und ihrer Aussage, sie würde genügend Übungen machen, indem sie im Sommer zum Strand geht und schwimmt, begleitet. Durch Anas Bemerkung während sie den Rock anhebt, dass sie doch nicht so schlecht aussehen würde, wird zusätzlich auf sprachlicher Ebene ihre Gesamterscheinung anstatt ihrer Beine hervorgehoben. Insgesamt wird die Wahrnehmung auf mehrere Ebenen gelenkt, was wiederum die beabsichtigte aufreizende Handlung weniger erotisch wirken lässt.

## Szene 2

„Fetischismus“

Julián probiert Elenas Schminkutensilien [00:40:43-00:41:57]

### Visuelle Aspekte

Der Bildausschnitt entspricht der Nahen. Julián, der einen hellbeigen Rollkragenpullover und eine braune Weste mit Kragen trägt, sitzt vor dem braunen Tischspiegel, auf dem Elena ihren weißen Schalenschminkkoffer abgestellt hat. Zuerst betrachtet er Elenas Schminkbrille, legt diese wieder ab, hebt die Zwischenlade aus dem Schminkkoffer und stellt sie vor sich hin. Neugierig kramt er darin. Mit einem kleinen zufriedenen Lächeln nimmt er eine Augenbrauenbürste heraus und streicht mit der Bürste sanft über seinen Zeigefinger, bevor er sie zurücklegt. Als nächstes nimmt er, wieder mit einem kurzen zufriedenen Lächeln, einen Abdeckstift heraus. Die Kamera wechselt in die Großaufnahme und zeigt seine Hände beim Öffnen und wie er den Deckel des Stiftes und den Stift behutsam zwischen sich und der Zwischenlade auf den Tisch stellt. Danach holen seine Hände einen weiteren Stift mit weißem Deckel aus der Lade. Er öffnet ihn und dreht ihn heraus. Es ist ein bräunlich färbiger Lippenstift, den er auf seinem linken Daumenrücken ausprobiert. Diesen Lippenstift stellt er gewissenhaft neben den Abdeckstift auf den Tisch. Der nächste Stift ist ein blauer Kajal. Er entfernt die Schutzhülle und probiert die Farbe wiederum auf seinem Daumenrücken aus. Er verschließt den Kajalstift wieder und legt ihn zwischen die anderen Stifte und die Lade, sodass er nicht wegrollen kann. Dann nimmt er ein Concealer Döschen, öffnet es und gibt sich vorsichtig etwas davon auf seine rechte Mittelfingerkuppe, mit der er wieder über seinen linken Daumenrücken streicht, um die Farbe auf seiner Haut zu testen. Das Döschen stellt er unverschlossen



Abbildung 9: "Fetischismus", Peppermint Frappé<sup>178</sup>



Abbildung 10: "Fetischismus", Peppermint Frappé<sup>179</sup>

<sup>178</sup> Abbildung entnommen aus: Peppermint Frappé (DVD), 2009, 00:40:57.

<sup>179</sup> Abbildung entnommen aus: Peppermint Frappé (DVD), 2009, 00:41:12.

auf seinen Deckel in die Lade zurück. Nun greift seine rechte Hand in den Koffer und holt gleichzeitig eine Dose und ein falsches Wimpernset heraus. Das Wimpernset umfasst er mit beiden Händen, betrachtet es und stellt es mit der linken Hand zu den anderen bereits abgestellten Utensilien. Die Kamera schwenkt indessen von links nach rechts über die Zwischenlade und zeigt dann seine rechte Hand, die die Dose ergreift. Während er mit der linken Hand die Dose hält, dreht er behutsam mit seinem rechten Daumen und Ringfinger den Deckel herunter. Die linke Hand führt die Cremedose etwas nach oben. In der Großaufnahme ist Juliáns Kopf etwas nach vorne gebeugt und er hält den Tiegel ganz nah an seiner Nase um daran zu riechen. Seine Nase entfernt sich von der Cremedose und die Kameraperspektive wechselt in die Halbnähe, in der Julián schräg von vorne zu sehen ist. Mit der rechten Hand, in der er noch immer den Deckel hält, verschließt er die Dose wieder. Sein Blick ist, gedankenverloren, etwas nach unten, in die Zwischenlade vor sich gerichtet. Sein Blick und sein Kopf heben sich und er stellt die verschlossene Dose mit seiner rechten Hand auf der rechten vorderen Ecke des Tisches und gegenüber dem Schminkkoffer ab.

### **Auditive Aspekte**

Deutlich zu hören ist das Geräusch beim Ablegen der Schminkbrille. Die folgenden Geräusche, die sich durch das Herausnehmen, Abstellen und Ablegen der Gegenstände sowie durch das Abnehmen der Schutzhüllen ergeben, sind kurz und leise. Das Abschrauben des Deckels von der Cremedose hingegen ist wiederum gut wahrnehmbar. In dem Moment, in dem Julián seinen Kopf hochhebt und die Dose abstellt, setzt im Hintergrund eine dynamische popartige Musik ein.

### **Farben und Stimmung**

Die Wände im Hintergrund sind weiß, der Großteil der Schminkutensilien ist hellfärbig, verfügt über eine weiße Verpackung oder helle Deckel und Schutzhüllen. Selbst der Schminkkoffer und die Zwischenlade sind weiß. Bis auf Juliáns braune Weste und den braunen Tischspiegel dominieren helle Farben. Julián vermittelt einen neugierigen, tranceartigen und zufriedenen Gemütszustand.

### **Interpretation und Bewertung**

Carlos Saura setzt Juliáns Fetisch bildlich insbesondere durch die Großaufnahme seiner Hände und Elenas Gegenstände in Szene. Juliáns Hände berühren die Schminkutensilien der Frau seiner Begierde und legen sie, in seiner perfektionistischen Art und Weise, zur Seite. Er betrachtet und probiert die Farben der verschiedenen Stifte und riecht an ihrem Cremetiegel. Durch sein fetischistisches Handeln kann er dieser perfekten, aber für ihn unerreichbaren Frau nah sein, seiner Obsession und seinen sexuellen Phantasien nachhängen und sein Begehren vorübergehend befriedigen. In weiterer Hinsicht dient sein Verhalten sicherlich auch dazu, sich auf Anas Transformation in Elena vorzubereiten. Er macht sich mit den Schminkgegenständen vertraut, die später auch Ana verwenden soll um Elenas Ebenbild auch in dieser Hinsicht entsprechen zu können.

Akustisch ist im Hintergrund nichts weiter zu hören als die Geräusche, die sich aufgrund seines Handelns ergeben: das Herausnehmen, Abstellen und –legen der Gegenstände, das Abnehmen der Schutzhüllen oder das Abschrauben des Deckels vom Cremetiegel. Erst als er die popartige Musik vernimmt, beendet er seine konzentrierte, neugierige, tranceartige Untersuchung von Elenas Gegenständen.

Auch in dieser Szene ist eine wesentlich subtilere Darstellung der erotischen Handlung feststellbar. Saura lässt Julián seinen Fetisch nicht in Frauenkleidern ausleben, sondern durch das sanfte Berühren von Elenas Schminkutensilien. Außerdem ist Julián selbst nur am Beginn und am Ende der Szene zu sehen. Im verhältnismäßig lange andauernden, mittleren Teil der Szene wird von Julián abgelenkt, indem die Kamera die Hände fokussiert. Darüber hinaus ergibt sich eine Abmilderung in der Regelmäßigkeit. Im Gegensatz zu Buñuels Veranschaulichung von Don Jaimés Fetisch, von dem angenommen werden kann, dass er in regelmäßigen Abständen des Nachts stattfindet, besteht die Regelmäßigkeit bei Juliáns Fetisch in der gebotenen Gelegenheit: Beispielsweise als er beim Friseur Elenas Handtasche durchforstet und auf die falschen Wimpern stößt, die er dann mit seinen Fingern zärtlich berührt, oder die Möglichkeit, in seinem Schlafzimmer Elenas Schminkutensilien betrachten und zärtlich anfassen zu können. Diese Art der vorsichtigen Darstellung wird auch schon am Beginn des Films ersichtlich, wo eine Hand diverse weibliche Körperteile aus Modezeitschriften ausschneidet und zu einem Ganzen zusammenfügt. Es gibt nie direkte Hinweise, dass es

sich um Julián handelt, der in einem fetischistischen Akt regelmäßig seiner Obsession nachgibt, sich seine perfekte Frau zu kreieren. Ein erster indirekter Hinweis ist jener, als er durch seine Wohnung streift und in seinem Arbeitszimmer Ausschnitte wegräumt und der zweite, als er sich mit Ana die perfekten Frauen in der Modezeitschrift ansieht. Deshalb ist hier die Schlussfolgerung möglich, dass es sich bei der Hand in der Anfangsszene um jene von Julián handelt.

### **Szene 3, 4**

„Obsession“ und „Kuss“

Julián will Elena für sich und küsst sie [00:55:09-00:56:13]

Diese Szene ist mit Szene 5 in Verbindung zu sehen. In dieser lauscht er den Geräuschen, die Elena und Pablo in Juliáns Schlafzimmer verursachen und von sich geben. Nachdem er sich vom Sofa erhebt, geht er in den Flur um dort weiter zu „spionieren“. Plötzlich kommt Elena, auf dem Weg zum WC, die Treppe herunter. Julián versteckt sich und lauert Elena auf.

### **Visuelle Aspekte**

In der Halbnahen steht Elena im weißen langärmeligen Nachthemd und einem weißen Band, das ihr blondes Deckhaar am Hinterkopf zusammenhält, im Dunkeln vor der weißen WC-Türe. Der Lichtschein, der von hinten auf ihren Rücken fällt, wirft ihren Schatten an die Tür. Mit der rechten Hand betätigt sie den Lichtschalter der Toilette und öffnet mit der linken die Türe. Das Licht, das mit dem Öffnen der Tür aus der Toilette strömt, erhellt die Umgebung rund um Elena. In dem Moment, in dem sie durch die Türe gehen will, dreht sie sich erschrocken um, sodass sie nun von vorne zu sehen ist. Mit ihrer rechten Hand hält sie

sich an der Türklinke an der Innenseite der Türe fest. Sie lässt die Klinke los und bewegt sich in Richtung linken Bildausschnitt. Mit suchenden Blicken bewegt sie sich von der Tür weg. Die Kamera wechselt in die Nahe. Elena bleibt stehen und dreht ihren Oberkörper wieder frontal zur Kamera. Julián kommt auf sie zu und ist von hinten zu sehen. Die Kamera versetzt sich langsam in einem Viertelkreis nach rechts und wechselt in die Großaufnahme, die Julián und Elena im Profil zeigt. Julián hebt seine Arme und



Abbildung 11: „Obsession“ und „Kuss“,  
Peppermint Frappé<sup>180</sup>



Abbildung 12: „Obsession“ und „Kuss“,  
Peppermint Frappé<sup>181</sup>

<sup>180</sup> Abbildung entnommen aus: Peppermint Frappé (DVD), 2009, 00:55:25.

<sup>181</sup> Abbildung entnommen aus: Peppermint Frappé (DVD), 2009, 00:55:29.

berührt mit beiden Händen kurz ihren Hals und senkt sie wieder ab. Mit seinem Mund streift er ihren Hals entlang zu ihrem Mund und beginnt sie zu küssen. Die Kamera bewegt sich um einen Halbkreis nach rechts um die beiden herum. Ohne seinen Kuss zu erwidern, dreht sie sich von ihm weg. Julián folgt ihrer Bewegung und liebkost mit seinen Lippen weiter ihren Hals. Sie distanziert sich etwas nach hinten und sieht ihn ernst an, sagt etwas und beginnt plötzlich zu lachen. Sie dreht sich lachend von ihm weg, huscht ins Badezimmer und schließt die Tür hinter sich. Julián geht ihr nach und bleibt vor der verschlossenen Tür stehen. Er ist von seitlich hinten zu sehen. Langsam dreht er seinen Rücken der Tür zu. Während der Drehung hebt er den Kopf etwas an und verharrt in der Frontansicht mit starrem, enttäuschem Blick und zusammengekniffenen Lippen.

### **Auditive Aspekte**

Während sich Elena vor der Tür befindet, ist das Trommeln der in diesem Moment beunruhigend stimmenden „Tambores de Calanda“ zu hören. Außerdem ist das Geräusch des Betätigens des Lichtschalters zu vernehmen. In dem Moment als sie durch die Tür gehen will, spricht sie Julián von hinten an: „Elena.“

Elena gibt einen Laut des Erschreckens von sich und dreht sich um. In diesem Moment hören die Trommeln auf. Sie erkennt Julián und sagt: „Julián, me has asustado.“

Elena bewegt sich von der Türe weg und bleibt dann stehen. Julián kommt auf sie zu und stellt sich ihr gegenüber. Elena spricht weiter: „Creí, que estabas durmiendo.“

Julián berührt ihren Hals und spricht mit leiser erregter Stimme ihren Namen aus: „Elena.“

Während er mit seinen Lippen ihren Hals liebkost, spricht er abermals mit leiser erregter Stimme ihren Namen aus: „Elena.“

Als er sie küsst, ist das Geräusch des Küssens und nachdem sich Elena von seinen Lippen gelöst hat, sein erregter tiefer Atem hörbar. Als er ihren Hals abermals mit seinen Lippen liebkost, gesteht er ihr mit schnellen erregten Worten: „Elena, Elena. Te quiero. Sueño contigo, día y noche. Te quiero, Elena.“

Elena antwortet ihm mit leisen Worten, als würde sie ein Kind verständnisvoll zurechtweisen: „Sí, Julián. Sí, Julián. ¡Sí Julián! Ya está bien por hoy. Ahora ser bueno, hm.“

Elena beginnt laut zu lachen, wendet sich von ihm ab und geht ins Bad, wo sie weiter lacht und kichert. Julián geht ihr nach, steht vor der verschlossenen Tür und flüstert noch einmal: „Elena, Elena.“ Elena kichert immer noch. Als sich Julián umdreht und in die Kamera blickt, setzt eine beunruhigende Melodie ein.

### **Farben und Stimmung**

Am Anfang befindet sich Elena im Dunkeln vor der Türe. Nur das Licht vom Gang draußen beleuchtet sie ein wenig. Das Trommeln am Beginn der Szene lädt die Szene mit Spannung auf. Durch das Öffnen der Türe und das aus dem WC strömende Licht ist ihre unmittelbare Umgebung gut beleuchtet. Als sich Julián und Elena gegenüberstehen, befinden sich beide in einem dunklen Bereich, der nur durch die Ausläufer des Lichtes aus dem Gang und dem Bad etwas erhellt wird. Aufgrund von Juliáns Verhalten und seiner Worte wird sein obsessives Verlangen nach Elena spürbar. Die Situation, in der Julián vor der verschlossenen WC-Tür steht, ist dunkel. Die Melodie, die am Ende einsetzt, sowie sein Gesichtsausdruck vermitteln eine beunruhigende Stimmung.

### **Interpretation und Bewertung**

Insbesondere Elenas Laute, die Julián im Wohnraum aus seinem darüber liegenden Schlafzimmer vernimmt, lösen in ihm Gefühle der Eifersucht, aber auch der Neugier aus. Er begibt sich in den Flur um den Geräuschen besser lauschen zu können. Als Elena plötzlich die Treppe herunterkommt, versteckt er sich, um nicht von ihr gesehen zu werden. Als er es nicht mehr schafft, seine Obsession für sich zu behalten, überrascht er sie im Dunkeln. Erregt und wie besessen nähert er sich ihr.

Insgesamt sticht hier die sehr direkte und mit Erotik versehene Darstellung des Kusses ins Auge. Hierbei handelt es sich nicht nur um einen Kuss im Rahmen einer außerehelichen Beziehung. Der konservative und den katholischen Werten verbundene Julián versucht wie ein Getriebener die Ehefrau seines Jugendfreundes für sich zu gewinnen und sie somit zum Ehebruch zu verführen.

Die Großaufnahme zeigt die beiden im Profil. Juliáns Hände berühren Elenas Hals. Dann arbeitet er sich mit seinem Mund von ihrem Hals hinauf zu ihren Lippen und küsst sie. Währenddessen bewegt sich die Kamera im Halbkreis um Elena herum. Dieses Umkreisen einer Person durch die Kamera, das in diesem Film öfters zur

Anwendung kommt, unterstreicht meiner Meinung nach auf bildlicher Ebene zum einen Juliáns innere Unruhe, sein obsessives Begehren. Zum anderen verdeutlicht es seinen Willen, die umkreiste Person *einzukreisen*, für sich besitzen zu wollen.

Akustisch wird seine Begierde durch sein mit erregter Stimme geflüstertes Geständnis, dass er sie liebe und Tag und Nacht von ihr träume, seinen tiefen erregten Atem und das Kussgeräusch deutlich. Die Auflösung der erotischen Ladung erfolgt, als Elena ihn derart abweist, als würde sie ein Kind verständnisvoll ermahnen, sich lachend ins Badezimmer begibt und sein Verhalten belustigend findet. Julián verharret, sein Gesicht zur verschlossenen Tür gerichtet, im Dunkeln und flüstert nochmals gekränkt ihren Namen. Während er sein Gesicht der Kamera zuwendet, setzt im Hintergrund eine Instrumentalmusik ein, die an jene in Psychothrillern erinnert. Dies ist der Zeitpunkt in dem aufgrund seiner gefühlten Erniedrigung, seines Frusts und seiner Obsession - ausgelöst durch das unerhört gebliebene Werben um die Frau seiner Träume - seine Elena gegenüber empfundene obsessive Liebe in Enttäuschung, Wut und Mordslust umschwenkt.

Außerdem fällt Sauras Darstellung einer derart selbstbewussten Frau auf - die u.a. davon spricht, noch keine Kinder haben zu wollen oder die, wie eben beschrieben, einem Mann so selbstsicher zu Gesicht steht, ihn abweist und darüber hinaus sein Verhalten belustigend findet - indem er das neue Frauenbild auf Elena - eine englischsprachige, aus dem Ausland stammende Frau - projiziert. Ana – die ergebene, schüchterne, passive, sich leiten und manipulieren lassende Frau – entspricht hingegen der traditionalistischen Vorstellung von Weiblichkeit. Zieht man all die in diesem Film vorkommenden Kusszenen in Betracht, fällt auf, dass jene Küsse, die zwischen Ana, die den traditionalistischen Entwurf der spanischen Frau repräsentiert, und Julián stattfinden, deutlich weniger betörend inszeniert sind, als jener zwischen Elena, die für das Fremde steht, und Julián.

## **Szene 5**

„Sex“

Julián hört Elena und Pablo aus seinem Schlafzimmer [00:52:48-00:54:01]

### **Visuelle Aspekte**

Julián ist in der Halbnahen von seitlich links hinten zu sehen, wie er sich im Halbdunkeln dem offenen Kamin nähert. An der Kaminwand, in der Mitte des Kamins erstreckt sich ein großer Rußfleck über die gesamte Höhe des Kamins. Das Feuer flackert im Kamin. Links neben dem Kamin steht ein massiver, schwarzer, gepolsterter Ledersessel. Auf Höhe des Ledersessels angekommen, dreht sich Julián ein Stück nach links, sodass nun seine linke Körperseite zu sehen ist. Die Einstellung wechselt in die Amerikanische. Er duckt sich, führt seine Arme zum Sessel und umgreift mit beiden Händen die Armlehnen des Ledersessels. In einer Rückwärtsbewegung rückt er ihn näher zum Sofa heran, das sich hinter ihm befindet. Er hebt die Decke vom Boden auf und stellt sich wieder aufrecht hin. Er wendet dem Kamin seinen Rücken zu und bewegt sich zu dessen anderem Ende, an dem unweit davon eine kugelförmige Lampe auf einem Tischchen steht. Er bückt sich und schaltet das Licht ab. Abgesehen von der Umgebung, der das kleine Feuer Licht spendet, ist alles dunkel. Julián dreht seine Vorderseite wieder dem Kamin zu und begibt sich zum Sofa. Er setzt sich hin, legt seine Beine auf den Ledersessel und deckt sich zu. Während des Zudeckens wechselt die Kamera in die Nahe und ist etwas in Richtung rechtes Filmbild versetzt, sodass Julián von seitlich vorne zu sehen ist. Er rückt sich noch auf dem Sofa zurecht, ist bis zum Hals in seine Decke eingehüllt, hält seinen Blick gesenkt und beobachtet das Flackern des Feuers. Kurz darauf legt er seinen Kopf ein wenig in



Abbildung 13: "Sex", Peppermint Frappé<sup>182</sup>



Abbildung 14: "Sex", Peppermint Frappé<sup>183</sup>

<sup>182</sup> Abbildung entnommen aus: Peppermint Frappé (DVD), 2009, 00:53:30.

<sup>183</sup> Abbildung entnommen aus: Peppermint Frappé (DVD), 2009, 00:53:50.

den Nacken, hebt seinen Blick und schaut zum Plafond. Er senkt seinen Blick und sieht wieder ins Feuer - Schnitt.

Es folgt eine Großaufnahme des flackernden Feuers aus Juliáns Perspektive – Schnitt. Julián blickt noch immer ins Feuer und zieht sich nun die Decke über seinen Kopf. Die Kamera wechselt langsam die Perspektive, indem sie sich Juliáns zugedecktem Kopf nähert und diesen in der Großaufnahme zeigt - Schnitt.

Die Nahaufnahme zeigt in Sepia ein auf- und abhüpfendes Mädchen, das ihr Erstkommunikionskleid und ein Krönchen mit Schleier trägt. Die Kamera zoomt weg. Das Mädchen erscheint nun in der Totalen, auf einem gefederten Sprunggerät auf einem mit Gras bewachsenen Weg in einer Strauch- und Baumallee herumhüpfend - Schnitt.

Die Nahe zeigt Julián, der sich die Decke vom Kopf zieht und zum Kamin hinsieht. Kurz darauf legt er seinen Kopf wieder etwas in den Nacken und blickt an die Decke. Sein Gesichtsausdruck wirkt traurig und genervt, aber etwas neugierig zugleich. Er deckt sich ab, erhebt sich vom Sofa und begibt sich in den Flur des Kurhauses.

### **Auditive Aspekte**

Es sind Juliáns Schritte, während er sich dem Kamin nähert, sowie das Verrücken des Ledersessels zu vernehmen. Es sind sämtliche Geräusche zu hören, die sich aus seinen Bewegungen ergeben: Das Aufheben der Decke, seine Schritte zur Lampe und zum Sofa, das Betätigen des Lampenschalters, die Reibung seiner Kleidung, das Hinsetzen auf das Sofa und das Ablegen der Beine auf den Ledersessel, das Zudecken sowie das sich Zurechtrücken auf dem Sofa. Als er das erste Mal ins Feuer blickt, vernimmt er Geräusche und Elenas Kichern aus seinem Schlafzimmer im Obergeschoß und er sieht nach oben. Während der Großaufnahme des Kaminfeuers ist das Flackern des Feuers zu hören. Kurz nachdem er sich die Decke über den Kopf gezogen hat, setzt ein Geräusch ein, das an das Auf- und Absinken der Federn eines gefederten Lattenrosts erinnert. Kurz darauf wird das Bild jenes Mädchens eingeblendet, das mit dem gefederten Sprunggerät herum hüpfte. Mit dem Wegblenden des Mädchens hört auch das auf- und abfedernde Geräusch auf. Als sich Julián die Decke vom Kopf zieht, ist das Geräusch des Wegziehens zu hören. Als er abermals an die Decke blickt, ist Elenas Stimme ganz leise zu vernehmen. Schließlich ist, als Julián vom Sofa aufsteht, das Geräusch des Aufstehens zu hören.

### **Farben und Stimmung**

Da das Feuer und die kleine kugelförmige Lampe nicht den gesamten Raum auszuleuchten vermögen, beginnt die Szene im Halbdunkeln. Nach Abschalten des Lichts ist das Feuer die einzige Lichtquelle, die die unmittelbare Umgebung beleuchtet. Insgesamt vermittelt die Dunkelheit, das Flackern, der Schein des Feuers und die warmen Farben der Decke sowie die Einblendung der Kindheitserinnerung eine gemütliche, wärmende, romantische und nostalgische Atmosphäre, die durch Juliáns traurigen und später genervten Gesichtsausdruck getrübt wird.

### **Interpretation und Bewertung**

Obwohl der Film in der liberaleren Ära Escudero entsteht, ist es auch in dieser Zeit nicht möglich Szenen zu drehen, die den sexuellen Akt visualisieren. Diese Szene verhält sich in der von Carlos Saura gewählten Vorgehensweise analog zur in *Viridiana* beschriebenen, wodurch ich auch meine angenommene These, dass es sich mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit um einen insinuierten Geschlechtsverkehr (hier zwischen Elena und Pablo in Juliáns Schlafzimmer) handelt, bestätigt sehe.

Da Elena und Pablo sein Schlafzimmer im Obergeschoß okkupieren, schläft Julián im darunterliegenden Wohnraum. Nachdem er es sich gemütlich gemacht hat und bis zum Hals zugedeckt auf dem Sofa liegt, beobachtet er das Flackern des Feuers im Kamin. Er vernimmt Elenas Kichern sowie andere Geräusche und blickt zum Plafond. Er sieht mit traurigem Blick wieder ins Feuer und zieht sich, vermutlich um die Lautstärke der Geräusche abzdämpfen, die Decke über den Kopf. In diesem Moment setzen Laute ein, die wie das Quietschen eines gefederten Lattenrosts klingen. Hier setzt eine auditive Überblendung ein. Es folgt eine von Juliáns Kindheitserinnerungen, in der ein Mädchen im Erstkommunikionskleid auf einem gefederten Hüpfgerät herumspringt, das genau die gleichen federnden, quietschenden Geräusche von sich gibt. Ein Schnitt beendet das federnde Geräusch, Julián zieht sich die Decke vom Kopf und blickt nochmal zur Decke. Carlos Saura unterbricht auf diese Weise die Chronologie der zeitlichen Ebene – er verlässt die vorherrschende Realität - und füllt die entstandene Lücke bzw. ersetzt den pikanten, nicht darstellbaren Teil – den sexuellen Akt - der Szene mit dieser unschuldigen Erinnerung an Juliáns Kindheit. Eine Methodik, die

Saura in einigen seiner späteren Filme, die noch unter Franco entstehen, erweitert und verfeinert, um unterschwellig auszudrücken, was nicht ausgedrückt werden darf.

### 5.1.3 Pepi, Luci, Bom

#### Szene 1

„Nacktheit“

Maßnahmen beim Erektionswettbewerb [00:28:28-00:28:40]

#### Visuelle Aspekte

Die Kamera zeigt einen der Teilnehmer in der Nahen von vorne. Sein Oberkörper ist unbekleidet. Er trägt verschiedene schlampig gebundene Krawatten um den Hals. Er hat einen Schnurrbart und dunkles, zerzaustes, kinnlanges Haar. An der Unterseite seiner Augen hat er geschminkte weiße Punkte, die schwarz umrandet sind. Sein Oberkörper ist von der Brust aufwärts bis zum Beginn der



Abbildung 15: "Nacktheit", Pepi, Luci, Bom<sup>184</sup>

Schulterblätter im Dunkeln. Der Kopf wird von einer schwachen Lichtquelle beleuchtet. Er hält seinen Kopf nach unten. Kurz darauf hebt er seinen Kopf und blickt mit einem zufriedenen Lächeln in den Himmel. Anschließend sieht er noch einmal an seinem Körper entlang nach unten und blickt kurz darauf wieder in den Himmel. Daraufhin unternimmt die Kamera einen abrupten Perspektivenwechsel. Sie zeigt nun in der Halbnahen und einer leichten Untersicht seinen nackten Hintern. Seine dunkle Hose ist bis unter seine Pobacken gezogen. Links neben ihm steht, mit dunkler Hose und gespreizten Beinen, der nächste Kandidat, dessen Hinterteil nur ansatzweise zu sehen ist.

#### Auditive Aspekte

Während der Krawattenträger an sich hinunterblickt und beim Abmessen zusieht, hört man P. Almodóvar: „¡Dieciséis y medio!“

Er ruft die Zahlen Pepi zu, die die Zahlen in einen Taschenrechner eintippt. Pepi wiederholt lauthals: „¡Dieciséis y medio!“

P. Almodóvar ergänzt: „¡Por seis!“

Pepi wiederholt gleich darauf: „¡Por seis!“ und schreit überschwänglich das Ergebnis in die Zuschauermenge: „¡Noventa!“

Es folgen Zurufe und Applaus. Die ganze Zeit über sind im Hintergrund Stimmen aus dem Publikum zu hören.

### **Farben und Stimmung**

Da der Wettbewerb im Rahmen einer Party bei Nacht in einem Hof stattfindet, ist die Umgebung eher dunkel. Bunte Lichterketten spenden etwas Licht. Die Kandidaten sind aufgeregt, denn jeder hofft natürlich, dass er gewinnen wird. Insgesamt herrscht eine positive, ausgelassene Partystimmung.

### **Interpretation und Bewertung**

Pedro Almodóvar bannt in der Halbnahen, mit einer leichten Untersicht ungeschönt ein blankes nacktes Hinterteil auf den Film. Mit der Veranschaulichung eines Körperteils, der mit Fäkalien assoziiert und von der moralischen Instanz als schmutzig erachtet wird, erlaubt er sich bei der Realisierung seines Films einen weiteren seiner unzähligen Tabubrüche, der in Zeiten der Zensur mit absoluter Sicherheit das Vetorecht der katholischen Kirche auf den Plan gerufen hätte. Meiner Meinung nach gelingt ihm mit der gewählten Darstellung der Spagat zwischen Provokation und einfacher Abbildung eines normalen menschlichen Körperteils. Der Po bzw. der Po-Ansatz befindet sich durch die halbnahen Einstellung, der Positionierung im oberen Drittel des Bildausschnitts und der leichten Untersicht nicht im Mittelpunkt des Bildes. Durch die dunkleren Lichtverhältnisse in den unteren zwei Dritteln des Filmbildes, die helle nackte Haut und die leichte Unteransicht rücken die Gesäßbacken ins Zentrum der Wahrnehmung.

Der Blick der Filmzuseher ist zwar auf die Gesäßbacken gerichtet, meinem Empfinden nach bilden sie dennoch nicht den intendierten Mittelpunkt der Szene. Die Partygäste sehen die an den Erektionswahlen teilnehmenden männlichen Kandidaten von vorne und haben somit deren Penisse vor Augen, wir Rezipienten jedoch nicht. Das Hauptaugenmerk liegt demnach nicht auf den Gesäßen. Sie dienen vielmehr dazu, auf jenen Körperteil zu verweisen, den wir nicht sehen. Sie stehen stellvertretend für die Penisse - die Almodóvar trotz aller Provokationen nicht veranschaulicht - was lautlich durch das Ausrufen der Penislängen und Penisdurchmesser unterstrichen wird.

---

<sup>184</sup> Abbildung entnommen aus: Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (DVD), 2010, 00:28:39.

Die Nacktheit betreffend ist in diesem Film auffällig, dass Almodóvar auf vollständige Nacktszenen verzichtet. Es sind sehr wohl nackte Beine, Pobacken sowie ein tiefer Einblick ins Dekolleté zu sehen oder Bezeichnungen für Geschlechtsteile zu hören, die der Vulgärsprache entstammen. Dennoch erfolgt im Film keine Abbildung insbesondere der primären Geschlechtsteile durch seine Schauspieler. Sämtliche derartige Präsentationen erfolgen unter Zuhilfenahme der Intermedialität, indem er Ausschnitte von nackten Personen aus entsprechenden Zeitschriften in den Film miteinbezieht. Auch die Szenen, die Geschlechtsverkehr veranschaulichen, kommen ohne vollkommene Nacktheit aus.

## Szene 2<sup>185</sup>

„Sadomasochismus“

Bom uriniert Luci ins Gesicht [00:18:28–00:18:50]

### Visuelle Aspekte

Luci sitzt, ihre linke Körperseite zur Kamera gewendet, auf einem Stuhl, der an der Wand steht. Sie trägt eine braune Bluse und eine dunkelblaue Strickweste. Bom steht, ihre rechte Körperseite der Kamera zugewendet, gegenüber Luci mit dem rechten Bein auf einem Stuhl. Das linke Bein ist angehoben und gegen die Wand gelehnt. Sie trägt schwarze, transparente Netzstrümpfe, goldene, hochhackige Schuhe, ein rosa Haarband um ihre Fußfessel, einen schwarzen Rock und am linken Arm ein Nietenarmband. Pepi ist von vorne zu sehen. Sie trägt ein schwarz-rot-weiß quergestreiftes Kleid mit einem Gürtel um die Taille. Hinter ihr ist ein Teil der weißen Tür und eines weißen Regals zu sehen. Sie fixiert Boms Bein an der Wand und hält ihren Rock in



Abbildung 16: "Sadomasochismus", Pepi, Luci, Bom<sup>186</sup>



Abbildung 17: "Sadomasochismus", Pepi, Luci, Bom<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> Erklärung zur Sadomasochismus-Szene

Da in P. Almodóvars Pepi, Luci, Bom keine dem Fetischismus entsprechende Szene zu finden ist und jene Szenen in denen Männer mit Frauenkleidern zu sehen sind, dem Transsexualismus zuzurechnen sind, habe ich mich für jene Szene entschieden, die ich als **Sadomasochismus** bezeichne. Die Begründung liegt darin, dass der Sadomasochismus ebenso wie der **Fetischismus** in der 10. Revision der *Internationalen statistischen Klassifikation der Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme* im Kapitel V (Psychische und Verhaltensstörungen) als **Störung der Sexualpräferenz** klassifiziert wird. Siehe dazu die Homepage des Deutschen Instituts für Medizinische Dokumentation und Information: Online im WWW unter URL: <http://www.dimdi.de/static/de/klassi/icd-10-who/kodesuche/onlinefassungen/htmlamt12011/block-f60-f69.htm> [Stand: 04.09.2012].

<sup>186</sup> Abbildung entnommen aus: Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (DVD), 2010, 00:18:31.

<sup>187</sup> Abbildung entnommen aus: Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (DVD), 2010, 00:18:37.

Position. In der Nahaufnahme beginnt Bom Luci ins Gesicht zu urinieren. Pepi sieht abwechselnd unter Boms Rock und in Lucis Gesicht, die lusterfüllt ihren Mund leicht öffnet und ihre Zunge auf ihre Lippen legt. Die Kamera wechselt in die Großaufnahme und zeigt aus der Untersicht Boms Gesicht. Sie beobachtet mit herabwürdigendem Blick zufrieden Lucis Reaktion. Daraufhin zeigt die Kamera Luci in der Großaufnahme, wie sie ihr Gesicht, mit teils geöffnetem Mund, im Strahl des Urins immer wieder von der einen zur anderen Seite dreht und dabei zärtlich mit ihren Händen über ihr Gesicht und über ihren Hals streicht. Boms Gesicht ist aus der Untersicht noch einmal in der Großaufnahme zu sehen. Ihre Mimik ist noch herabwürdigender geworden. Abschließend zeigt die Kamera Pepi in der Großaufnahme, die abwechselnd gespannt in Lucis Gesicht und zwischen Boms Beinen sieht, bis kein Urin mehr kommt.

### **Auditive Aspekte**

Die Szene wird von einer mittelschnellen Instrumentalmusik, bestehend aus Blasinstrumenten und Trommeleinsätzen, begleitet. Als Bom zu urinieren beginnt, gibt Luci lusterfüllte, stöhnende Laute von sich. Während Boms erster Großaufnahme aus der Untersicht, meint sie zu Luci von oben herab: „¡Cómo disfrutas!“

Luci stöhnt lusterfüllt weiter. Während Boms zweiter Großaufnahme, erklärt sie Luci wiederum von oben herab: „¡Ay, qué no soy una vaca, eh!“

Luci stöhnt immer noch. Als Pepis Blick zwischen Boms Beinen und Lucis Gesicht schweift und feststellt, dass kein Urin mehr kommt, schließt sie mit den Worten: „¡Bueno, vale! Se acabó. ¡Ya no hay más!“

### **Farben und Stimmung**

Das Zimmer ist hell, lichtdurchflutet. Die Hintergrundmusik ruft ein Gefühl des Unwohlseins hervor. Es scheint, als würde sie Boms herablassende Art sowie Lucis gewollt gefühlte Erniedrigung und damit ihre Erregung unterstreichen. Bei Pepi liegt der Verdacht nahe, dass sie der Szenerie neugierig und gerne zusieht und somit dem Voyeurismus nicht abgeneigt ist.

### **Interpretation und Bewertung**

Die Darstellung der in der heutigen Medizin klassifizierten Störung der Sexualpräferenzen findet ihren Höhepunkt in der Szene *Sadomasochismus*. Abgesehen von vielen anderen Erotikszenen, mit denen P. Almodóvar seine Zuseher in seinem kommerziellen Erstlingswerk konfrontiert, ist diese mit Abstand eine der emotionalsten.

In dieser Szene steht Bom auf einem Sessel, ein Bein gegen die Wand gestützt und uriniert Luci von oben herab ins Gesicht. Boms herablassende Art unterstützt Lucis gewollt gefühlte Erniedrigung und damit einhergehend ihre Erregung. Der Schwerpunkt liegt hier vor allem auf der Darstellung der nach außen hin konservativ und hausmütterlich erscheinenden Luci, die auch gleichgeschlechtlichen Beziehungen nicht abgeneigt ist. Ihre sexuelle Befriedigung findet sie, indem sie zumindest Erniedrigung oder vorzugsweise Schmerzen erfährt. Da ihr ihr Mann weder den einen noch den anderen Wunsch erfüllt, erregt sie schon dieser, für sie kleine Akt. Dies wird durch Lucis Gesichtsgroßaufnahmen verdeutlicht, in denen sie sich mit teils geöffnetem Mund Boms Urinstrahl sichtlich erregt hingibt, ihren Kopf darin wiegt und gleichermaßen lüstern wie zärtlich mit ihren Händen über ihr Gesicht und ihren Hals streicht.

Akustisch sind Lucis lusterfüllte stöhnende Laute zu hören, die ihre sexuelle Erregung unterstreichen sowie im Hintergrund eine mittelschnelle Instrumentalmusik, bestehend aus Blasinstrumenten und Trommeleinsätzen, die sowohl Boms sadistische Ader als auch Lucis Sexualpräferenz unterstreicht und gleichzeitig die Spannung und Irritation bei den Zusehern aufrechterhält.

### **Szene 3**

#### ***„Kuss“***

Bom und Luci sind im Begriff sich zu küssen [00:24:54-00:25:34]

#### **Visuelle Aspekte**

Die Halbnaha zeigt Bom und Luci gemeinsam auf der Party. Sie sehen auf einer Art weißen Stufe sitzend dem Treiben zu. Bom ist punkig gekleidet, Luci trägt ein kurzes, schlichtes, cremefarbenes Kleid. Neben Bom sitzt eine weitere Person, die sich mit anderen unterhält. Zwischen Bom und der anderen Person hängt eine rote Lampe. Während die andere Person



Abbildung 18: "Kuss", Pepi, Luci, Bom<sup>188</sup>

vor einem weißen Hintergrund sitzt, hängt hinter Bom und Luci ein rotes Tuch. Beide sitzen etwas unschlüssig oder gelangweilt da und Bom bohrt mit ihrem Zeigefinger in der Nase. Als sie damit fertig ist, hält sie ihren Zeigefinger hoch, sieht ihn an und, als hätte sie eine Idee, wendet sie ihren Blick Luci zu. Gleich darauf hält sie ihr ihren Zeigefinger vor den Mund. Luci lehnt ihren Oberkörper etwas nach hinten und schüttelt kurz ihren Kopf. Bom sieht sie streng an. Luci greift mit ihrer Hand Boms Zeigefinger, führt ihn sich in den Mund und leckt den Finger ab. Zufrieden stößt Bom Luci etwas von der Seite an und streichelt kurz ihren Oberschenkel und ihr Knie. Luci lächelt sie währenddessen zärtlich an. Bom dreht ihren Oberkörper Luci zu, legt ihren Kopf etwas zur Seite und nähert sich mit ihrem Mund Lucis Lippen. In diesem Moment kommt ein schwarz gekleideter Arm in den linken Bildausschnitt, der eine Kamera in der Hand hält. Es blitzt. Bom und Luci fahren erschrocken auseinander und sehen in die Richtung, aus der der Lichtblitz gekommen ist. Der Oberkörper des am Boden knienden, vollbärtigen und ganz in schwarz gekleideten Fotografen neigt sich ins Bild. Er zieht das Foto aus der Sofortbildkamera und hält es den beiden Frauen hin. Er erhebt sich vom Boden. Bom sieht ihn missbilligend an.

---

<sup>188</sup> Abbildung entnommen aus: Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (DVD), 2010, 00:25:29.

### **Auditive Aspekte**

Die Szene wird durch den dynamischen Soundtrack „Tu loca juventud“ von Maleni Castro begleitet. In dem Moment, in dem Bom Luci ihren Finger vorhält, sagt sie zu Luci: „¡Toma!“. Luci lehnt, leicht provozierend, kopfschüttelnd und mit den Worten: „No, gracias.“ ab. Bom meint daraufhin verächtlich: „¡He dicho, qué te lo comas!“ und Luci fügt sich ihrem Willen. Während Bom sie seitlich anstößt nennt sie sie: „¡Putilla!“ Luci sagt nichts, lächelt sie aber zufrieden an. Als Bom ihr über ihren Oberschenkel und ihr Knie streicht, meint sie: „¡Cómo sabes ponerme cachaña!“ Gleich darauf dreht sie sich mit ihrem Oberkörper zu Luci und nähert sich mit ihrem Lucis Gesicht. Sie fordert sie auf: „¡Da me eso, qué es mío!“

Sie gibt vor ihr Nasensekret zurückzuwollen und initiiert den darauffolgenden Kuss. Die beiden Frauen sind gerade im Begriff sich zu küssen, als der Blitz des Fotoapparats sie aufschreckt. Der Fotograf erhebt sich und hält ihnen mit den Worten: „¡20 duros y es vuestra!“ den Schnappschuss hin. Bom, die angewidert ist von seiner Anwesenheit, erwidert mit verärgelter Mimik und deutlichen Worten: „¡Vete a la mierda!“

### **Farben und Stimmung**

Die Farben wirken kontrastreich und unharmonisch. Der kräftig bunte Punklook hebt sich von Lucis schlichtem, cremefarbenem Kleid ab. Der rote in Verbindung mit dem weißen Hintergrund, die rote Lampe und die schwarzen Kleidungsstücke und die polyrhythmische Musik unterstreichen den leicht aggressiven Gemütszustand, der von Bom ausgeht.

### **Interpretation und Bewertung**

Auch hier sprengt Almodóvar die Grenzen des bis dahin filmisch Darstellbaren, indem er den Kuss zweier Frauen inszeniert, der noch dazu durch eine nicht alltägliche Handlung, die Boms Sadismus und Lucis Masochismus unterstreicht, initiiert wird. Dennoch ist auch in dieser Szene eine Abschwächung festzustellen: Nämlich in der Form, als sich die beiden nicht tatsächlich küssen, sondern durch den Blitz des Fotoapparats erschrocken auseinanderfahren und es so letztlich bei der Andeutung des Kusses bleibt. Akustisch unterstreicht der dynamische, verschiedene Rhythmen abdeckende Soundtrack im Hintergrund die von Bom ausgehende Aggression, Lucis masochistische Vorliebe sowie die innere Aufwühlung des Zusehers.

## **Szene 4**

### ***„Obsession“***

Lucis Mann versucht sein obsessives sexuelles Verlangen mit Erotikzeitschriften zu stillen [00:40:05-00:40:17]

### **Visuelle Aspekte**

Die Großaufnahme zeigt eine Doppelseite einer Zeitschrift in der in verschiedenen Stellungen teils bekleidete und nackte Frauenkörper abgebildet sind. Eine rechte Hand blättert zur nächsten Doppelseite weiter auf der im Querformat eine nackte Frau bis kurz unterhalb der Scheide sichtbar ist. Die Hand streicht über das Nacktfoto des Magazins und verschwindet aus dem Bild. Während sich das Magazin langsam um 90 Grad nach rechts dreht, zoomt die Kamera so nahe ans Bild heran, dass der Focus auf der Scheide liegt. Nach einem Perspektivenwechsel ist Lucis Mann in der Nahaufnahme zu sehen. Das Zimmer ist abgedunkelt. Er sitzt auf einer braunen Ledercouch, trägt einen roten Bademantel, der bis unter seine Brust offen ist und schaut, mit seinem rechten Zeigefinger im Mund, intensiv in die Zeitschrift auf seinem Schoß.



Abbildung 19: "Obsession", Pepi, Luci, Bom<sup>189</sup>



Abbildung 20: "Obsession", Pepi, Luci, Bom<sup>190</sup>

### **Auditive Aspekte**

Die ganze Zeit über läuft der Fernseher im Hintergrund. Ansonsten sind bis auf das Umblättern der Seiten keine weiteren Geräusche zu hören. Schließlich klingelt es an der Wohnungstür.

<sup>189</sup> Abbildung entnommen aus: Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (DVD), 2010, 00:40:06.

<sup>190</sup> Abbildung entnommen aus: Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (DVD), 2010, 00:40:15.

### **Farben und Stimmung**

Die Szene ist die meiste Zeit über durch dunkle Lichtverhältnisse dominiert. Seine über das Nacktfoto streichende Hand und sein Finger im Mund verweisen auf seine sexuelle Erregung.

### **Interpretation und Bewertung**

Der Polizist befindet sich alleine zuhause. Es gibt kein potentielltes Opfer in seiner Nähe, weshalb er auf eine Erotikzeitschrift zur Unterstützung der vermutlich bevorstehenden Ersatzbefriedigung zurückgreift. Die Kamera simuliert seinen Blick und zoomt so nahe ans Bild heran, dass der Focus auf der Scheide liegt. Er starrt lüstern, mit seinem Finger im Mund unentwegt den Bildausschnitt der Vagina an, als es plötzlich an der Tür läutet (Fortsetzung siehe Szene „Sex“).

## **Szene 5**

„Sex“

Der Polizist stillt sein obsessives sexuelles Verlangen [00:40:35-00:42:39]

Diese Szene steht in Verbindung mit Szene 4. Kurz nachdem es an der Tür geläutet hat, öffnet der Polizist die Tür.

### **Visuelle Aspekte**

Der Polizist öffnet die Tür. Die Kamera zeigt in der Nahaufnahme seine rechte Schulter, die links ins Bild ragt und die rechte Hälfte seines Hinterkopfes. Lucis Freundin steht vor der Tür und hält sich ein Tuch vor ihren Mund. Sie ist wesentlich kleiner als er und ihr Oberkörper ist aus der Obersicht zu sehen. Nach einem



Abbildung 21: "Sex", Pepi, Luci, Bom<sup>191</sup>

Perspektivenwechsel ist Charo von hinten und der Oberkörper des Polizisten von vorne in der Untersicht zu sehen. Als nächstes öffnet der Polizist die Wohnungstür vollständig, macht den Eingang frei und lehnt sich mit der rechten Schulter an den Türstock, wodurch seine linke Seite des Oberkörpers zu sehen ist. Charo tritt so weit ein, dass sie sich fast gegenüberstehen. Der Polizist nickt und Charo beginnt verlegen zu lächeln. Der Polizist fasst sie an der Schulter, führt sie überlegenen Blickes in die Wohnung hinein und schließt die Tür. Er verstellt, immer noch mit dem weinroten Bademantel bekleidet, mit dem Rücken zur Tür den Eingang. Der Eingangsbereich ist dunkel und mit wolkenförmigen, schwarz umrandeten altmodischen Tapeten tapeziert. Lucis Freundin steht ihm schräg links gegenüber und der Polizist grinst sie an. Die Kamera wechselt wiederum die Perspektive und zeigt die Frau aus einer leichten Obersicht von vorne, bleibt aber in der Nahaufnahme. Sie dreht ihren Oberkörper nach rechts. Nach einem weiteren Perspektivenwechsel sind wieder beide im Bild zu sehen, diesmal in der Halbnahaufnahme. Sie trägt ein altmodisches Kleid und der Polizist steht immer noch mit dem Rücken zur Tür. Sie steht, ihre linke Körperseite zu ihm gerichtet, ihm gegenüber und blickt traurig zu Boden. Lucis Mann kommt langsam auf die Frau zu und sie dreht sich so, dass beide Oberkörper zueinander stehen. Der Polizist stellt sich unmittelbar vor sie

<sup>191</sup> Abbildung entnommen aus: Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (DVD), 2010, 00:42:39.

hin und sieht auf sie herab. Er drängt sie nach hinten, beugt sie rücklings auf eine Ablage, die sich unterhalb eines goldenen umrahmten Hängespiegels befindet. Er beugt sich über sie und beginnt sie küssen. Sie versucht, ihn mit ihren Armen auf Distanz zu halten, dreht ihren Kopf weg und kann sich aus seiner Umklammerung lösen. Sie flüchtet zur gegenüberliegenden Mauer, steht mit dem Rücken zur Wand, richtet sich ihr Kleid und blickt ihn mit unsicherer Miene an. Er kommt entschlossenen Blickes auf sie zu, doch sie duckt und dreht sich unter ihm weg und stellt sich rücklings zur Wohnungstür. Er folgt ihr abermals und drängt sie in die Ecke. Er knöpft ihr Kleid auf, sodass ihr weißes Unterkleid zum Vorschein kommt. Er macht sie und sich selbst im Genitalbereich frei, spreizt ihre Oberschenkel und dringt gewaltsam in sie ein. Charo versucht sich, ängstlich wirkend, ihr Kleid immer wieder zurecht zu ziehen.

### **Auditive Aspekte**

Als der Polizist die Tür öffnet, ist das Öffnen der Türe zu hören. Im Hintergrund ist die ganze Zeit über in sehr leisem Ton der Fernseher zu hören. Charo begrüßt ihn mit dem Tuch vorm Mund: „¡Hola!“ und fragt: „¿No está Luci?“ Er antwortet unhöflich: „No.“

Sie erläutert: „¡Cómo hace días, que no la veo!“ Sie nimmt das Tuch aus dem Gesicht und fragt weiter: „¿No estará mala, verdad?“ Etwas höflicher antwortet er: „No, no.“

Mit einem hinterlistigen Grinsen erklärt er: „Ah, claro. Se mudaron al Parque de Lisboa.“ Sie fragt verwundert: „¿Al piso nuevo?“ Der Polizist lügt weiter: „Aha. Tú me confundes con mi hermano. Yo soy Juan.“ Charo antwortet mit freudiger Stimme: „¡Juan, ay!“ und meint verlegen: „No me había dado cuenta. ¡Qué tonta soy!“

Er nimmt sie an der Schulter und sagt mit einem hinterlistigen Unterton: „Pasa.“ Er führt sie in die Wohnung, verschließt die Tür und lächelt sie mit gespielter Freundlichkeit an. Sie meint: „¡Qué alegría! ¡Qué boba! ¿Verdad?“ Der Polizist antwortet darauf: „Claro. Como me he puesto su bata.“ Verlegen antwortet sie: „Ah...ah...sí.“ Sie dreht ihren Kopf von ihm weg und erklärt traurig: „Desde luego, Luci ni siquiera se ha despedido.“

Der Polizist mimt den verständnisvollen Juan: „¡Ya sabes, cómo es su marido! No le habrá dejado.“ Sie erzählt ihm weiter: „Pues, Luci y yo somos muy buenas amigas. A mí me da mucha pena, que se haya ido.“ Er antwortet salopp: „A mí no.“ Sie will wissen: „¿Por qué?“ Während er sie rücklings auf die Ablage drückt, beginnt er vor

Erregung laut zu atmen und erklärt stöhnend: „Porque yo soy un hombre soltero...y los solteros tenemos otras necesidades.“

Während er sie stöhnend zu küssen versucht, kann sie sich ihm entreißen und stellt sich an die gegenüberliegende Wand. Er kann sein sexuelles Verlangen nicht mehr verbergen, stöhnt und atmet immer noch schwer.

Sie fragt ihn naiv: „¿Luci no te ha dicho nada? Porque yo le dije, que me llamas por teléfono.“ Er stöhnt: „No. ...Y eso,...que... he pensado mucho en ti.“ Sie fragt wieder naiv: „¿De verdad?“ und stellt sich zur Tür. Er folgt ihr und nennt sie: „¡Charito! ... ¡Ay, cielito! ... ¡Cariño!“ Er drückt sie gegen die Tür und lügt weiter: „Me gustas mucho, ¿sabes?“

Er drängt sie in die Ecke und stöhnt: „Mhhhhhh...me gustas mucho.“ und macht sich daran, sie auszuziehen. Sie fleht ihn an: „¡No, no! ¡Por favor, no!“ Er lässt nicht von ihr ab und beschwichtigt erregt: „¡Sí, sí!“

Ängstlich fleht sie ihn weiter an: „¡No, no! Luego me despreciarías y dirás que soy como todas. ¡No, no! Por favor.“

Er führt seine Vergewaltigung fort, macht sie unten frei und stöhnt: „¡Sí, sí! ¡Mira, cómo me has puesto! Ya verás...ya verás. ¡No te vas a enterar!“ Charo fleht ihn weiter an: „¡No, no! ¡No me quites nada!“ Er stöhnt weiter: „Hmmm...bueno. No te quito nada.“

Er spreizt ihre Oberschenkel und fordert sie auf: „¡Déjame!“ Sie gibt einen schmerz erfüllten Schrei von sich und er stöhnt immer mehr. Während er sie noch erregter und lauter stöhnender vergewaltigt, fleht sie ihn weinerlich weiter an: „¡Ay, no! ¡No me quites más! ¡No me quites más!“

### **Farben und Stimmung**

Die Szene ist die meiste Zeit über durch dunkle Lichtverhältnisse dominiert. Während der Vergewaltigung ist der Eingangsbereich allerdings heller. Zu Beginn gibt sich der Polizist unhöflich. Als er sich darüber klar wird, ihre Naivität und Verliebtheit ausnützen zu können um sein obsessives sexuelles Verlangen zu befriedigen, gibt er sich freundlich und täuscht vor, der Zwillingsbruder Juan zu sein. Charo ist zuerst erfreut über die Begegnung. Ihre Freude verwandelt sich aber in Ängstlichkeit und Verzweiflung, als der vermeintliche Juan beginnt, über sie Macht auszuüben und sie zu vergewaltigen.

### **Interpretation und Bewertung**

Der Polizist nützt jede sich ihm bietende Gelegenheit um seine Obsession, sein unbefriedigtes sexuelles Verlangen zu stillen - sei es im Rahmen seiner Berufsausübung oder in seiner Freizeit. Sobald er bemerkt, dass er einer Frau gegenüber von seiner Machtposition profitieren kann, wird sie sein Sexobjekt - entsprechend seiner Überzeugung, er hätte ein Recht darauf und Frauen hätten ohnehin nichts zu sagen. Indem er andere Frauen vergewaltigt, befriedigt er sein obsessives sexuelles Verlangen. Seiner masochistischen Frau, die diese Handhabung sogar erregend finden würde, bleibt dies allerdings verwehrt, da er sie wie seine Mutter respektiert und behandelt und sie daraus resultierend nicht als begehrenswert wahrnimmt.

Der Polizist öffnet die Tür, vor der Lucis Freundin steht. Schon hier wirdameratechnisch auf das Machtverhältnis zwischen dem Polizisten und ihr hingewiesen. Zuerst wird der Oberkörper der wesentlich kleineren Frau aus der Perspektive des Polizisten in der Obersicht dargestellt. Gleich darauf der Oberkörper des Polizisten aus ihrer Perspektive in der Untersicht. Ihr ist, als sie ihn antrifft, die Angst ins Gesicht geschrieben und er sieht sie mit einem Blick an, der verrät, dass er sich von ihr gestört fühlt in dem was er gerade gemacht hat. Daraufhin bedient er sich seiner Überlegenheit und ihres Unvermögens, ihn von seinem Zwillingsbruder Juan zu unterscheiden. Er beginnt sein hinterlistiges Spiel und vergewaltigt die Freundin seiner Frau, um seine sexuelle Obsession zu befriedigen.

## 5.2 Ergebnisse der Analyse

Hier bietet es sich an zuerst die Filme *Viridiana* und *Peppermint Frappé* einer Gegenüberstellung zu unterziehen. Darauffolgend werde ich auf Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón eingehen.

Sowohl *Viridiana* als auch *Peppermint Frappé* ist die Auseinandersetzung mit der in Spanien vorherrschenden katholischen Moral und der daraus resultierende Umgang mit Sexualität gemein. Sie beziehen sich auf die Missstände der durch die katholische Kirche indoktrinierten und ins gesellschaftliche kollektive Gedächtnis eingebrannten Moral und der als minderwertig und sündig erachteten Sexualität, die das Regime aus Eigeninteresse mitträgt. Buñuel und Saura thematisieren u.a. den inneren Kampf zwischen auferlegter Moral und dem jedem Menschen natürlich innewohnenden Begehren sowie die möglichen daraus resultierenden Folgen. Sie zeigen die sexuelle Frustration und die sexuellen Traumata, die sich aufgrund der repressiven Handhabung durch das Regime und die katholische Kirche ihren Weg in die menschliche Psyche gebahnt haben. Wie die Filmplots vermuten lassen, werden diese moralischen Dogmen jedoch nicht immer wie gewünscht gelebt. Manche weiten die auferlegten Grenzen im Rahmen ihrer Möglichkeiten aus oder brechen gar mit diesen Konventionen.

Buñuels *Viridiana* signalisiert in erster Linie eine deutliche Abrechnung mit der katholischen Moral und damit einhergehend eine indirekte Kritik am Regime. In diesem Film spielt einerseits die Religion eine große Rolle, andererseits enthält er für diese Zeit großzügige sexuelle Andeutungen. Eine fundierte Auseinandersetzung mit der Rolle der Frau oder der Geschlechter ist in diesem Film noch nicht zu verzeichnen. Dennoch konstruiert er *Viridiana* als eine Frau, die aufgrund der gemachten Erfahrungen eine eigene Entscheidung trifft und einen neuen Lebensweg wählt. Sie entwickelt sich von einer jungen Frau, die ihr Leben Gott geweiht hat, zu einer, die beginnt, die weltliche Realität zu akzeptieren, die ihre Körperlichkeit entdeckt und auf diese Weise, im übertragenen Sinne, ihre Unschuld verliert.

*Peppermint Frappé* interpretiere ich als Sinnbild, das für die indoktrinierte unnatürliche katholische Moral sowie für die möglichen daraus resultierenden Folgen steht. Ebenso wie *Viridiana* übt der Film indirekt Kritik an der katholischen Moral und damit

einhergehend am Regime. Obwohl es durchaus noch Verweise auf den katholischen Glauben gibt, steht die Religion in Peppermint Frappé nicht mehr im Vordergrund. Abgesehen von harmlosen sexuellen Andeutungen ist vielmehr eine Verschiebung in Richtung bewusster Auseinandersetzung mit der Rolle der Frau sowie den Geschlechterrollen erkennbar. So offeriert Saura eine Dekonstruktion des stereotypen in Spanien vorherrschenden Frauenbildes, indem er der schüchternen, zurückhaltenden, passiven Ana die selbstbewusste, eloquente, neugierige aus dem Ausland stammende Elena gegenüberstellt. Gleichzeitig stellt er aber auch das Klischee des spanischen Mannes auf den Kopf. Er präsentiert zwei Spanier, die außer den gemeinsamen Kindheitserinnerungen nicht mehr viel gemeinsam haben. Auf der einen Seite Julián, ein verbitterter unverheirateter Mittvierziger: Er ist zwar ein angesehener Radiologe, aber aus seiner Heimatstadt Cuenca noch nie hinausgekommen. Er ist noch immer auf der Suche nach dem Typ Frau, den er vor langer Zeit, während der Osterwoche in Calanda, die Trommeln schlagen gesehen hat. Seiner Obsession verleiht er Ausdruck, indem er in fetischistischer Weise weibliche Körperteile aus modernen Modezeitschriften ausschneidet und zu einem Ganzen, seiner madonnenhaften Traumfrau – die ihm schließlich in Elenas Gestalt begegnet - zusammenfügt. Andererseits Pablo, ebenfalls ein Mittvierziger: Er ist ein aufgeschlossener, cosmopolitischer, erfolgreicher Geschäftsmann, der gerade aus Afrika auf Heimaturlaub zurückgekehrt ist, um seiner Mutter seine Ehefrau vorzustellen, die er ohne ihr Wissen geheiratet hat. Des Weiteren unternimmt Saura eine Dekonstruktion auf der Ebene der heterosexuellen Paarbeziehung, indem er die beiden Paare Ana und Julián sowie Elena und Pablo gegenüberstellt. Ana und Julián stehen für die traditionelle Rollenverteilung. Der dominante Mann, der der passiven Frau abverlangt das zu sein, was er von ihr erwartet. Wobei sie die auferlegten Grenzen ein wenig zu ihren Gunsten verschieben, indem sie ein uneheliches Verhältnis führen. Dem gegenüber stehen Elena und Pablo, die eine liebevolle Beziehung auf Augenhöhe führen. Beide, für das Progressive stehende, haben sich - dieser entgegengesetzt - wiederum für ein Stück Tradition entschieden, indem sie geheiratet haben; auf Sexualität aber natürlich nicht verzichten und über ihre Familienplanung selbst entscheiden.

Peppermint Frappé entsteht in der Periode der sogenannten *apertura*: Eine Zeit, in der der Grundsatz der *moral sexual* seine Vorherrschaft an die politischen Grundsätze

abgetreten hat und in der harmlose sexuelle Andeutungen sowie Kusszenen mittlerweile erlaubt sind. Dennoch sticht in diesem Film – in Relation zu *Viridiana* – die insgesamt subtilere Inszenierung erotisch geladener Szenen (von den Kusszenen abgesehen) ins Auge. Diese Beobachtung vermittelt mir das Gefühl zumindest im Ansatz erahnen zu können, welcher Tenor bei der Drehbuch- und Filmrealisation vorgeherrscht haben muss, um in die Gunst einer staatlichen Subvention, die wiederum mit der ideologischen und moralischen Konformität einherging, zu kommen.

In Bezug auf die verglichenen Szenen zur *Nacktheit* wird deutlich, dass sich sowohl Buñuel als auch Saura auf die Beine konzentrieren. Während in *Viridiana* die Kamera Viridianas Beine während des Entkleidens hervorhebt und die sakrale Musik akustisch von der visuellen Erotik ablenkt, erfährt die ähnliche Szene in *Peppermint Frappé* von Beginn an eine Abschwächung. Hier liegen nicht Anas Beine im Fokus der Kamera, sondern der Blick wird auf mehrere Bereiche des Filmbildes aufgeteilt. Des Weiteren wird durch Anas unschuldige Gestik und Mimik beim Anheben des Rockes von den Beinen abgelenkt. Akustisch wird die Szene durch die dynamische Streichinstrumentalmusik und Anas Aussage über ihre Gesamterscheinung entschärft.

Auch bei der Inszenierung des *Fetischismus* erscheint Buñuels Bildgebung, die Entstehungszeit in Betracht gezogen, sehr provokativ. Im Mittelpunkt steht Don Jaimes Fuß mit dem übergestreiften weißen Stöckelschuh seiner verstorbenen Frau, ohne aber die handelnde Person aus dem Blick zu verlieren. Entschärft wird die Szene wiederum durch die melancholische sakrale Musik. Saura hingegen verweist zwar am Anfang und am Ende der Szene auf Julián als handelnde Person. Der Schwerpunkt liegt aber auf den Händen, die die entsprechenden Utensilien untersuchen. Akustisch wird die Szene durch die damit verbundenen und neutralen Geräusche des in die Hand Nehmens und Ablegens begleitet.

In den untersuchten Szenen zur *Obsession* öffnet Don Jaime Viridianas Oberteil, reibt sein Gesicht an ihren Brüsten und küsst sie auf den Mund. Bildlich erfährt die Szene einerseits eine Abschwächung durch Don Jaimes getriebenen aber zugleich zweifelnden Gesichtsausdruck, andererseits durch den kindlichen Blick, da die Szene aus der Sicht des kleinen Mädchens Rita gefilmt wird. Klanglich erfolgt eine Unterstreichung der

Szenerie durch das Geräusch des Aufknöffens des Oberteils und dem Schmatzgeräusch, als er seine Lippen von ihren löst. Gleichzeitig ist aber eine Abschwächung durch den beunruhigenden melancholischen sakralen Gesang zu verzeichnen. In *Peppermint Frappé* stellt auch Saura Juliáns Obsession sehr bildgewaltig dar. Julián berührt und liebkost mit seinen Lippen Elenas Hals, arbeitet sich vor zu ihrem Mund und küsst sie. Das Umkreisen der Kamera unterstreicht seine obsessive unruhige Stimmung, sowie seinen obsessiven Willen sie für sich haben zu wollen. Akustisch wird die Szene durch seinen erregten tiefen Atem, seine erregte Stimme und das Kussgeräusch aufgeheizt. Als Elena ihn abweist, entlädt sich die erotische Spannung.

In *Viridianas Kuss* – Szene hingegen, sticht Buñuels sehr subtile Umsetzung hervor. Der Kuss findet ohne jegliche zärtliche Berührung statt und akustisch entschwindet der Erotikfaktor durch Jorges holprig formuliertes Kompliment vor dem Kuss. Saura hingegen inszeniert die Szene sowohl visuell als auch akustisch klar und erotisch. Elena und Julián sind in der Großaufnahme im Profil zu sehen, während er ihren Hals zärtlich berührt, liebkost und sie dann küsst. Darüber hinaus ist Juliáns erregte flüsternde Stimme, sein erregter tiefer Atem und sein Liebesgeständnis zu vernehmen.

In der Szene *Sex* ähneln sich Buñuels und Sauras Vorgangsweisen bei der Darstellung. Buñuel insinuiert Ramonas und Jorges sexuelle Handlung, indem er symbolisch Ramona auf die Ratte und Jorge, der die Ratte fängt, auf die Katze überträgt. Elenas und Pablos Geschlechtsverkehr, den Julián von seinem Wohnraum aus hört, inszeniert Saura, indem er sich der auditiven Überblendung bedient, die vorgegebene zeitliche Ebene verlässt und sie in Verbindung mit einer von Juliáns Kindheitserinnerungen setzt, in der ein Mädchen auf einem Hüpfgerät springt.

Insgesamt ist festzustellen, dass Buñuel die Szenen *Nacktheit* und *Fetischismus* bildgewaltiger darstellt und akustisch abmildert, während Saura von vorne herein auf eine subtile Bildgebung achtet und diese akustisch zusätzlich abschwächt. Die bildliche Intensität der Szene *Obsession* kann als gleichwertig betrachtet werden, wobei sie in *Viridiana* akustisch wesentlich deutlicher abgeschwächt wird. In *Peppermint Frappé* ist allerdings zu berücksichtigen, dass die Obsessionsszene im Wesentlichen der Kusszene entspricht und dadurch intensiver als andere Szenen im Film ausfällt. In der Szene *Kuss*

fällt Buñuels äußerst reduzierte Darstellung des aktiven Kusses auf, während Sauras Inszenierung durch eine klare erotische Bildgebung und die dementsprechende Akustik besticht. Die Szene Sex fällt in beiden Filmen, für heutige Begriffe sehr unkonventionell aus, da Geschlechtsverkehr in keinsten Weise gezeigt, sondern insinuiert wird.

In seinem ersten kommerziellen Spielfilm *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* verschafft uns Pedro Almodóvar einen Einblick hinsichtlich der Sexualitätsdiskurse und -praktiken der madrilenischen Gesellschaft Ende der 70er Anfang der 80er Jahre.

Er fasst kulturelle Erscheinungen – wie u.a. Musik (Punk, Rock, Pop), Kunst (Malerei, Fotografie, Film), freie TV und Radiobeiträge,<sup>192</sup> Nachtclubs, Tanzbars, Partys, Drogen, Comic-Pornos, Geschlechtervarietäten (Homo-, Bi-, Transsexualität), von der Norm abweichende sexuelle Vorlieben oder neue Lebens- und Beziehungsformen - in Bilder, die er insbesondere mit der *movida* madrileña, eine Richtung der neuen spanischen Welle, in Beziehung setzt. Er präsentiert neue soziale und kulturelle Umstände, die seit Francos Tod Einzug gefunden haben. Für die Religion und das Franco Regime ist kein Platz in der Hauptrolle seines Films. Er verweist lediglich in Anspielungen darauf.

*Pepi, Luci, Bom* erscheint bei der ersten Betrachtung - in Beziehung gesetzt zur vorangegangenen katholischen Moral, zur politischen und soziokulturellen Vergangenheit - wie eine Anhäufung moralischer Tabubrüche. Letzten Endes bringt der Film jedoch auf parodistische, komödiantische und satirische Weise gesellschaftliche Tatsachen zutage, die es über lange Zeit hinweg zu verheimlichen und zu pathologisieren galt. Bei der Inszenierung überschreitet Almodóvar soziale Normen und unternimmt eine Dekonstruktion der Sexualität in all ihren Facetten.

Aufgrund der politischen Situation und der aufgehobenen Zensur ist es ihm möglich Sexualität, die typische Frauenrolle sowie die Rolle der Geschlechter noch extremer als es Buñuel oder Carlos Saura möglich war, filmisch zu thematisieren. Darüber hinaus zeigt er uns Varietäten an Geschlechtern und räumt mit sämtlichen konventionellen Lebensstrukturen auf.

---

<sup>192</sup> Vgl. Allinson, 2003, S.26.

Almodóvar charakterisiert Frauen als selbstbewusste, entscheidungsfähige Menschen mit Rechten und Pflichten. Sie haben das Recht Lust zu empfinden, sei es im Rahmen gesellschaftlich akzeptierter oder anderer sexueller Vorlieben. Frauen haben das Recht auf ein erfülltes Leben und sind nicht dazu verpflichtet bis zur Selbstaufgabe zur Erfüllung ihres Partners beizutragen oder unter ihm zu leiden. Darüber hinaus sind sie nicht mehr der Besitz des Mannes, den man juristisch einfordern kann. Almodóvar zeigt auf, dass es nicht mehr das Vorrecht der Männer ist, ihren Frauen die Hörner aufzusetzen, sondern dass dies auch umgekehrt möglich ist. Sex, in welcher Geschlechterkombination auch immer, ist nicht mehr der Institution Ehe und Reproduktion vorbehalten, sondern dient ebenso dem Lustgewinn und der Befriedigung oder auch als Dienstleistung.

Darüber hinaus verabschiedet er sich vom Konzept der Kernfamilie und zeigt auf, dass auch Freunde bis zu einem gewissen Grad die Funktion der Familie übernehmen können.<sup>193</sup>

Im Hinblick auf die untersuchten Szenen provoziert er in der Szene „*Nacktheit*“ mit dem nackten Gesäß. Dennoch ist es nicht der Hauptgegenstand der Szene. Es verweist vielmehr darauf, was dem Filmzuseher verborgen bleibt und nur von den Partygästen gesehen wird, nämlich die Penisse der am Wettbewerb teilnehmenden Männer. Trotz seiner inszenierten Tabubrüche ist auch bei ihm ein wenig Zurückhaltung zu erkennen, da er seine Schauspieler nicht vollkommen nackt vor die Linse treten lässt und auch die Sexszenen ohne vollkommene Nacktheit auskommen.

Die „*Sadomasochismus*“ - Szene ist mit Bestimmtheit eine der laszivsten und aufwühlendsten. Almodóvar provoziert, indem er eine sexuelle Vorliebe thematisiert, die weit von der gesellschaftlich akzeptierten Norm entfernt, für einen Großteil der Menschen unverständlich ist und dementsprechend als pervers und pathologisch erachtet wird.

Verhältnismäßig harmlos wirkt die Szene „*Obsession*“, in der der Polizist mithilfe eines Erotikmagazins versucht sein obsessives sexuelles Verlangen zu befriedigen. Mit seiner

---

<sup>193</sup> Vgl. Allinson, 2003, S.82.

Hand streicht er über das Bild des nackten Frauenkörpers und starrt lüstern und unentwegt, mit seinem Finger im Mund, die Scheide an.

In der „Kuss“ - Szene sprengt Almodóvar wiederum die bisher vorherrschenden Normen. Zum einen dadurch, dass der Kuss durch den Austausch des Nasensekrets initiiert wird. Zum anderen, weil es sich bei den Küssenden nicht um ein heterosexuelles, sondern um ein homosexuelles Pärchen handelt. Dennoch findet die Provokation auch hier in einer gemäßigten Form statt, da Bom und Luci kurz vor Vollzug des Kusses durch das Blitzlicht der Kamera aufschrecken und es so bei der Andeutung des Kusses bleibt.

In der „Sex“ – Szene bedient sich der Polizist seines Machtanspruchs, den er noch immer zu haben glaubt und vergewaltigt Lucis Freundin. Aufgrund der Interaktion und des Dialogs zwischen den beiden wirkt die Szene teilweise eher belustigend denn bedrohlich.

Dennoch heißt Almodóvar Missbrauch und Vergewaltigung nicht gut. Ganz im Gegenteil, es ist seine Art an jenen Kritik zu üben, die sich noch immer mehr Rechte nehmen als ihnen zustünden.<sup>194</sup>

In seiner Gesamtheit betrachtet ist *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* ein kritischer Film, der sich auf humoristische Weise, unter Zuhilfenahme einer Reihe von einschlägigen Tabubrüchen dem Sexualitätsdiskurs verschreibt, um die aus der bisher vorherrschenden Sexualmoral resultierenden Missstände aufzudecken.

---

<sup>194</sup> Vgl. Allinson, 2003, S.61.

## 6. Fazit

Abschließend werde ich unter Zuhilfenahme von Foucaults Diskurs- und Machttheorie zusammenfassen, wie sich die politischen und wirtschaftlichen Einflüsse auf den Sexualitätsdiskurs auswirken, sich dieser im gegebenen Zeitraum im Film manifestiert und welche Veränderungen sich hinsichtlich der normativen Sitten, Sexual- und Moralvorstellungen und damit einhergehend des Sexualitätsdiskurses ausmachen lassen.

Foucault beschreibt, dass um das 18. Jahrhundert der Diskurs über die Sexualität nicht mehr nur innerhalb der katholischen Beichte und der Seelenführung von Bedeutung ist, sondern auch für andere Machtmechanismen wesentlich wird. Durch die Entdeckung der Bevölkerung als politische und ökonomische Ressource (Biopolitik) wird die Sexualität zur Angelegenheit zwischen Staat und Individuum. Da sich zwischen seiner These und der Situation der Franco-Diktatur Parallelen ausmachen lassen, die einen wesentlichen Einfluss auf den vorherrschenden Sexualitätsdiskurs und die damit verbundenen Praktiken ausüben, möchte ich diese kurz erläutern.

Foucault zufolge kennzeichnet die *Biopolitik* in der Moderne besonders jenen Machttyp, der auf das *Leben* und dessen *Steigerung* ausgerichtet ist. Auch das Franco-Regime bedient sich dieser Machttechnik um sich die Bevölkerung als Ressource und Reichtum anzueignen. Dieser Prozess beginnt mit der *Säuberung* Spaniens von *unspanischen* Mechanismen und findet seine Fortsetzung in der Stabilisierung des Regimes durch die Familie als Grundlage der gesellschaftlichen Ordnung. Um diese zu garantieren, gilt es der *gefährlichen* und *todbringenden* weiblichen Sexualität Herr zu werden. Die Frau wird in Kollaboration mit der katholischen Kirche vom Bereich der sexuellen und ökonomischen Freiheit isoliert und die *gottgewollte* Befehlsgewalt des Mannes über die Frau wird rechtlich im *Código Civil* verankert, der bis 1963 - im Falle außerehelicher Beziehungen seitens der Frau - auch ihre straffreie Tötung stützt. Darüber hinaus wird festgelegt, der einzige Legitimationsgrund des weiblichen Daseins sei die *natürliche* Bestimmung zur Mutterschaft. Um die geplante Steigerung der Einwohnerzahl effizient voranzutreiben wird 1938 zusätzlich ein Gesetz verabschiedet, das die Berufsausübung spanischer Ehefrauen grundsätzlich verbietet. Außerdem wird sowohl die Verwendung von Verhütungsmitteln als auch die Abtreibung mit aller moralischer und juristischer Härte bestraft. Um einen kleinen Anreiz für die vielfache Mutterschaft zu bieten werden

Frauen mit zwölf oder mehr Kindern als *christliche Heldinnen* öffentlich in den Medien gefeiert. Damit einhergehend findet ein weiterer Machtmechanismus Anwendung, nämlich die Konstitution sexueller Anomalien, die keine ökonomisch nützliche und konservative Sexualität zu bilden scheinen. Die Folgen, die sich daraus ergeben, sind u. a. die Zwangsheterosexualität, die Normierung der heterosexuellen Paarbeziehung, die Ehe als gesellschaftlich einzig geduldete Form des Zusammenlebens, die Beschränkung des Geschlechtsverkehrs auf die Ehe (insbesondere im Fall der Frau), die Diffamierung der Frau als Prostituierte im Falle eines unehelichen Kindes oder die Verfolgung und Tötung von Menschen, die sich dem normierten Geschlechterdualismus nicht zugehörig fühlen – wie, stellvertretend für viele andere, der traurige und bekannte Fall des Federico García Lorca zeigt.

Erst mit den Ende der Fünfziger Jahre einsetzenden wichtigen, wirtschaftlichen und machstrategischen Veränderungen gelingt es langsam aus dieser ideologisch und moralisch motivierten Repression auszubrechen.

Das Medium Film ist ein ideales Vehikel um Einfluss auf die Bewusstseinsbildung und Wertevermittlung auszuüben. Es trägt zur Haltungs- und Meinungsbildung bei. Dessen ist sich auch das franquistische Regime bewusst. Der Staat missbraucht das spanische Kino um u. a. über den Film die Ordnung und Haltung des Regimes sowie die von der katholischen Kirche aufgezwungene Moral zu installieren. Die inhaltlichen Schwerpunkte der Filmzensur liegen in der Religion und Moral – insbesondere der sexuellen Moral – sowie der Politik. Darüber hinaus darf der Spanische Bürgerkrieg sowie die Gegenwart Spaniens nicht negativ beleuchtet werden. Ausländische Filme unterliegen einer sittenkonformen und politisch erwünschten Synchronisation, während die einheimischen Regisseure und Filmproduzenten gezwungen sind, regimekonformes Material abzuliefern. Dabei handelt es sich - bis auf sehr wenige Ausnahmen wie u.a. Luis García Berlangas *Bienvenido Mr. Marshall* oder Juan Antonio Bardems *Muerte de un ciclista* – um anspruchslose patriotische, folkloristische, religiöse oder Historienfilme. Diese sollen die Menschen von ihrem tristen Alltag, Leid und Überlebenskampf ablenken. Vor allem sollen sie den Spaniern aber keinen Anreiz bieten sich in kritischen, falsch gerichteten Gedanken oder sittenwidrigen Regungen zu verlieren.

Bevor ich meine Gedanken weiter ausführe gilt es, sich Foucaults Kernthesen noch einmal in Erinnerung zu rufen. Foucault definiert die Macht als eine *komplexe strategische Situation in einer Gesellschaft*, die nicht nur einschränkt, sondern auch produktiv ist. Zudem ist der (Sexualitäts-)Diskurs an verschiedene Machtmechanismen und Institutionen gebunden und unterliegt, ebenso wie die betroffenen Subjekte, bruchartigen Verschiebungen und somit einem ständigen Wandel.

Unbestritten ist, dass die spanische Bevölkerung sexuellen Verboten und Tabus unterlag, sie ihre Sehnsüchte, Bedürfnisse und ihr Begehren in sich einkerkern musste und nicht nach außen tragen durfte. Im Rahmen der repressiven Handhabung der Sexualität durch das Regime, die katholische Kirche und die Zensur zeigt sich aber auch, dass sich dieser Machtmechanismus nicht nur unterdrückend und einschränkend verhält, sondern, dass er, wie Foucault meint, auch produktiv ist. So führt beispielsweise der institutionelle Anreiz das Volk zu desexualisieren, zu vermehrten Sexualitätsdiskursen innerhalb des Regimes, der Institution der katholischen Kirche und des Zensurapparates. Die Diskurse beginnen bei der Frage: „Wer darf in welcher Bekleidung an Spaniens Stränden schwimmen?“, definieren „Tanzen als Sünde, da es das Begehren weckt“ und reichen bis weit über die Enzyklopädie der Küsse hinaus. Ein weiteres deutliches Beispiel hierfür ist der bereits erwähnte und von kirchlicher Seite verteufelte Film *Gilda* von Charles Vidor, der 1947 in den spanischen Kinos ausgestrahlt wird und die sexuelle Fantasie der Spanier erregt. In der Szene, in der sich Rita Hayworth ihres Handschuhs entledigt, empört sich das spanische Publikum über den zensierten Striptease, den es in der Originalfassung aber gar nicht gibt. Daraufhin kursieren in Spanien Fotos nackter Frauenkörper, auf welche Ritas Kopf montiert worden ist. Ein weiterer Beweis für die Produktivität dieses zensorischen Machtmechanismus wird aus der Tatsache ersichtlich, dass sich Filmemacher immer komplexere Strategien aneignen, um indirekt zu vermitteln, was nicht direkt zum Ausdruck gebracht werden darf – wie beispielsweise die insinuierten Sexszenen in *Viridiana* oder *Peppermint Frappé*. In vielen Fällen gelingt es, die Zensur auf diese Weise zu überlisten und ihr ihre eigenen Grenzen aufzuzeigen.

Die regelrechte Hetzjagd auf die Sexualität oder der Beispielsfall *Gilda* zeigen, dass der Sexualitätsdiskurs in der Gesellschaft auch in den früheren Jahren des Regimes sehr wohl von Bedeutung gewesen sein muss. Unter den restriktiven Bedingungen äußert er

sich aber in einem behutsamen Umgang und wird nur versteckt zum Ausdruck gebracht, da gestellte sittenwidrig Redende und Handelnde im autarken Mikrokosmos Spanien sowohl namentlich in der Presse veröffentlicht werden und so der gesellschaftlichen Ächtung zum Opfer fallen als auch juristisch bestraft werden. Diese knechtenden Maßnahmen können zu einem immer unsichereren und mit Komplexen behafteten Umgang mit Sexualität führen und sich, wie in den untersuchten Szenen veranschaulichten Verhaltensweisen (Fetischismen, Obsessionen, etc.) festmachen.

Viridiana und Peppermint Frappé sowie die daraus untersuchten Szenen zeigen, dass sich der Sexualitätsdiskurs als auch die erfahrenen sexuellen Traumata in den 1960ern langsam, aus heutiger Sicht teils unkonventionell und vorsichtig, im spanischen Film zu manifestieren beginnen. Dieses vorsichtige Aufkommen des Sexualitätsdiskurses im Film geht Hand in Hand mit der schrittweisen Aufgabe der Autarkiepolitik (amerikanische Militärbasen, Eingliederung in den Weltmarkt), den wirtschaftlichen Umstrukturierungen, den Auslandserfahrungen der spanischen Emigranten und dem Einsetzen des Massentourismus an Spaniens Stränden. Diese Veränderungen, die ich analog zu Foucaults *bruchartigen Verschiebungen* sehe und die sich auch auf die Bevölkerung auswirken, beginnen schleichend, aber unaufhaltsam Francos Ideologie sowie die indoktrinierten Moralvorstellungen zu untergraben. Um auch die Kinolandschaft einer Imagekorrektur zu unterziehen, bedient sich das Regime Buñuels Bereitschaft, den Film Viridiana in Cannes als spanischen Beitrag an den Start gehen zu lassen, wodurch das Drehbuch auch der spanischen Zensur unterliegt. In zensorischer Hinsicht räumt man ihm ein wenig mehr künstlerischen Spielraum ein, dennoch ist auch er gezwungen mit Metaphern, Anspielungen und Umgehungsstrategien zu arbeiten. Ungeachtet seiner Emigration verfügt Buñuel immer noch über einen guten Einblick in die spanische Gesellschaft und greift Diskurse auf (katholische Moral, Sexualität und eingeschränkt die Rolle der Frau), die vor allem den kirchlichen Vertretern nicht gelegen kommen. Trotz Viridianas Erfolg in Cannes, der den Beginn einer neuen Ära für den spanischen Film hätte einläuten können, lässt sich die staatliche Obrigkeit von der katholischen Kirche in die Knie zwingen.

Freilich gilt es hier klarzustellen, dass Buñuels Viridiana differenziert zu betrachten ist. Im Gegensatz zu Carlos Saura ist Buñuel bei der Realisierung des Films finanziell

unabhängig und nicht auf staatliche Fördermittel, die an die ideologische und moralische Konformität gekoppelt sind, angewiesen. Dieser Umstand erlaubt es ihm wohl auch, die vertonte Endversion Viridianas nicht nach Spanien zur zensorischen Endabnahme, sondern unmittelbar nach Fertigstellung eine Kopie dieser Version nach Cannes zu schicken. Insgeheim wusste er vermutlich, dass diese ton- und bildgewaltige Endversion der Endabnahme – trotz ausgedehnter künstlerischer Freiheiten – nicht standhalten und somit nicht als repräsentativer Beitrag Spaniens gezeigt werden würde.

Aufgrund des Filmverbots in Spanien können sich keine Diskurse über die in Viridiana aufgegriffenen Diskurse bilden und somit auch nicht wieder in die damals zirkulierenden Diskurse einfügen. Nichts desto trotz ist Viridiana ein Abbild der damaligen gesellschaftlichen Strukturen und ermöglicht uns einen Einblick in die damaligen vorherrschenden Sexualitätsdiskurse und -praktiken.

Im Laufe der 1960er Jahre ergeben sich in kinematographischer Hinsicht zwei wichtige machtstrategische Veränderungen. García Escudero, der für eine *intelligente Zensur* plädiert, der bekrittelt, dass die moralische Unbedenklichkeit im Detail gesucht wird und der sich für *Qualitätsfilme* einsetzt, wird auf den Generaldirektorposten für Filmwesen und Theater zurückbeordert. Des Weiteren beginnt das Regime nach den einschneidenden wirtschaftlichen Veränderungen die politischen Grundsätze wieder stärker zu forcieren und entbindet die *moral sexual* ihrer Vorherrschaft. Kussszenen und harmlose sexuelle Andeutungen sind von da an erlaubt. Weitere Veränderungen, die die gesellschaftlichen Machtverhältnisse nachhaltig verändern, sind das sukzessive Einströmen demokratischen Gedankenguts durch ausländische Touristen und von Auslandserfahrungen spanischer Emigranten oder der Vorstellung eines neuen Frauenbildes durch ausländische Frauen. Darüber hinaus ziehen immer mehr Menschen in die Stadt um zu arbeiten und spanische Frauen finden vermehrt den Weg ins Arbeitsleben. Veränderungen wie diese lässt Saura in *Peppermint Frappé* einfließen. Ergänzend dazu stellt er die Rolle des typischen spanischen Mannes sowie die Vormachtstellung des Mannes in der heterosexuellen Paarbeziehung in Frage und ermöglicht uns so einen Einblick in die gesellschaftlichen Diskurse und Verhältnisse Mitte der sechziger Jahre.

Mit der abermaligen Amtsenthebung Escuderos finden die vorsichtigen Liberalisierungstendenzen ihr Ende. Da sich Franco immer mehr aus der aktiven Politik zurückzieht und sein baldiger Tod in Erwägung gezogen wird, wird das politische Fortbestehen des Regimes forciert. Nachdem viele von der Ideologie abweichende Veränderungen bereits stattgefunden haben und der Übergang de facto schon Einzug gehalten hat, muss die Ordnung nach außen hin zwangsläufig aufrechterhalten werden. Einer Verzweiflungstat ähnlich werden die Schrauben ein letztes Mal festgezogen. Francos Tod im November 1975 bringt den letzten relevanten Wechsel im von mir behandelten Zeitraum mit sich. Mit der Königsproklamation Juan Carlos I. setzt Spanien einen Fuß vor den anderen in Richtung Demokratie. Nach fast vier Jahrzehnten Franco-Diktatur bestreitet das Land 1977 seine ersten Parlamentswahlen, die Zensur wird abgeschafft und 1978 tritt die neue Verfassung in Kraft.

Während der politische Übergang langsam und mit Bedacht voranschreitet, gleicht die kulturelle Entwicklung einer Welle, die das Land – genaugenommen vorerst die großen Städte - flutet. Insbesondere die jüngeren Generationen fungieren als Motor und entledigen sich der Fesseln der indoktrinierten Moralvorstellungen.<sup>195</sup> Kulturellen Erscheinungen und Tatsachen, die es bisher unter Verschluss zu halten galt, stehen sie offen gegenüber. Mit *Pepi, Luci, Bom* ermöglicht uns Almodóvar einen Einblick in eine neue *Realität*, die *Erotikwelle*, wie die masochistische und bisexuelle Luci sie im Film nennt und die in ihr verankerten Sexualitätsdiskurse und -praktiken. Über die *movida madrileña* erhält sie ein Gesicht. Mit seiner Aneinanderreihung von parodierten moralischen Tabubrüchen hebt Almodóvar u.a. die Rolle der Frau auf ein gänzlich neues Niveau. Darüber hinaus dekonstruiert er die Sexualität und Zwangsheterosexualität. Er vermittelt beispielsweise, dass Sex nicht an die Ehe gebunden sein muss, die Prostitution als Dienstleistung angesehen werden kann, dass Vergewaltigung kein Kavaliersdelikt ist und Frauen die neue Möglichkeit nutzen und Mut fassen sollen dieses Verbrechen anzuzeigen oder, dass es in größeren Dimensionen als nur in Geschlechterdualismen und heteroerotischen Relationen zu denken gilt. Diese Diskurse sind keine Gedankenspiele, die sich Almodóvar ausgedacht hat, sondern bereits in Teilen der Gesellschaft vorhandene Diskurse und Praktiken, die er wiederum im Film aufgreift.

---

<sup>195</sup> Vgl. Allinson, 2003, S.25.

Resümierend ist festzuhalten, dass sich der Sexualitätsdiskurs bereits seit den 60er Jahren aufgrund der vorsichtigen politischen und wirtschaftlichen Umstrukturierungen in seinen verschiedenen Facetten und Optionen der Inszenierung, wie die Filme *Viridiana* und *Peppermint Frappé* beweisen, im spanischen Film manifestiert. Wenn auch die genauer betrachteten Szenen aus heutiger Sicht harmlos und aufgrund erforderlicher Umgehungsstrategien unkonventionell erscheinen, entspricht die Thematisierung und Inszenierung von Erotik im Film in dieser Zeit einem Balanceakt. Daher kann meiner Meinung nach schon in dieser Periode von einer beginnenden Subversion der vom Regime auferlegten normativen Sitten, Sexual- und Moralvorstellungen im Rahmen der vorherrschenden Grenzen des Sag- und Darstellbaren gesprochen werden. Insgesamt lässt sich der Schluss ziehen, dass einhergehend mit dem darauffolgenden einschlägigen politischen Wandel, *Pepi, Luci, Bom* als Pedro Almodóvars öffentliche Einladung und Motivation verstanden werden kann, endgültig mit den politischen, sozialen, kulturellen und moralischen Werten Franco-Spaniens zu brechen sowie die neu gewonnenen Freiheiten zu erforschen, zu nützen, zu genießen und politisch einzufordern, ohne sich von den vergangenen zu lange währenden unterdrückenden Werten weiter leiten zu lassen.

## 7. Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

**Buñuel**, Luis: Luis Buñuel, Mein letzter Seufzer. Erinnerungen (Mit einem Vorwort von Jean-Claude Carrière und einer Besprechung von Jörg Fauser. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. Titel der Originalausgabe: *Luis Buñuel, Mon dernier soupir*, Paris: Editions Robert Laffont, 1982), Berlin: Alexander Verlag, 2008<sup>2</sup>.

**Foucault**, Michel: Sexualität und Wahrheit. Erster Band. Der Wille zum Wissen (Übersetzt von Ulrich Raulf und Walter Seitter. Titel der Originalausgabe: *Histoire de la sexualité, I: La volonté de savoir*, Paris: Editions Gallimard, 1976), Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977.

### Sekundärliteratur

**Abella**, Rafael/**Cardona**, Gabriel: Los años del Nudo. El mundo entero al alcance de todos los españoles, Barcelona: Ediciones Destino, S.A., 2010.

**Allinson**, Mark: Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar, Madrid: OCHO Y MEDIO, 2003 (Titel der Originalausgabe: *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, London: Tauris & Co Ltd., 2001).

**Bernecker**, Walther L.: Religion in Spanien. Darstellung und Daten zu Geschichte und Gegenwart, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 1995.

**Bernecker**, Walther L.: Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg, München: Verlag C.H. Beck, 1997<sup>3</sup>.

**Bernecker**, Walther L.: Spanische Geschichte. Von der Reconquista bis heute, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.

**Bollée**, Annegret u.a.: Spanische Sprachgeschichte, Stuttgart: Ernst Klett Sprachen GmbH, 2003.

**Castro**, Antonio (Hrsg.): obsesionesESbunuel, Madrid: Antonio Castro y “Asociación Luis Buñuel”, 2001.

**Collado Seidel**, Carlos: Der Spanische Bürgerkrieg. Geschichte eines europäischen Konflikts, München: Verlag C.H. Beck, 2006.

**Frey Steffen**, Therese: Gender, Leipzig: Reclam, 2006.

**Gil**, Alberto: La censura cinematográfica en España, Barcelona: Ediciones B, S.A., 2009.

**Gubern**, Román/**Font**, Domènec: Un cine para el cadalso, Barcelona: Editorial Euros, S.A., 1975.

**Gubern**, Román (u.a.): Historia del cine español, Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2010<sup>7</sup>.

**Kilian**, Elena: Bildung–Tugend–Nützlichkeit. Geschlechterentwürfe im spanischen Aufklärungsroman des späten 18. Jahrhunderts, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.

**Kreis**, Karl–Wilhelm: Zum Diskurs über die Frau im 18. Jahrhundert: Antagonistische Weiblichkeitskonzepte im Zeitalter der spanischen Aufklärung, in: Iberoamericana, 9. Jahrgang 1985, No. 2/3, S.19–41.

**Kreis**, Karl–Wilhelm: Zur Entwicklung der Situation der Frau in Spanien nach dem Ende der Franco–Ära, in: Bernecker, Walther L., Ohrlein, Josef (Hrsg.): Spanien heute. Politik–Wirtschaft–Kultur, Frankfurt am Main: Vervuert, 1993<sup>2</sup>, S. 313–346.

**Mikos**, Lothar: Film- und Fernsehanalyse, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2008<sup>2</sup>.

**Neuschäfer**, Hans-Jörg: Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933–1976), Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 1991.

**Neuschäfer**, Hans-Jörg (Hrsg.): Spanische Literaturgeschichte, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2006<sup>3</sup>.

**Rudolph**, Elke: Im Auftrag Francos: „Filme von internationalem Interesse“. Zur politischen Instrumentalisierung des spanischen Films in den 60er Jahren, in: Kleinsteuber, Hans J. (Hrsg.): Medien & Politik. Band 4 (in Zusammenarbeit mit der Arbeitsstelle Medien und Politik an der Universität Hamburg), Hamburg: LIT Verlag, 1999, (Zugleich Univ., Diss., München: 1997).

**Sarasin**, Philipp: Michel Foucault zur Einführung, Hamburg: Junius Verlag GmbH, 2005.

**Schauff**, Frank: Der Spanische Bürgerkrieg, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, 2006.

**Vidal**, Agustín Sánchez: Luis Buñuel. Obra cinematográfica, Madrid: Ediciones J.C., 1984.

## **Lexika**

**Kroll**, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung. Ansätze–Personen–Grundbegriffe, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2002.

**Ruoff**, Michael: Foucault–Lexikon. Entwicklung–Kernbegriffe–Zusammenhänge, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2007.

## **Filme**

**Viridiana.** Regie: Luis Buñuel, Mexico/Spanien 1961. (DVD – 2011)

**Peppermint Frappé.** Regie: Carlos Saura, Spanien 1967. (DVD – 2009)

**Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón.** Regie: Pedro Almodóvar, Spanien 1980.  
(DVD – 2010)

## **8. Anhang**

### **Resumen en español**

#### **Introducción**

El presente trabajo final de licenciatura se dedica al discurso sexual en el cine español. Se analiza hasta qué punto el discurso sexual se manifiesta en el cine franquista y posfranquista entre 1960 y 1980 y desde cuándo es verificable el intento de romper con las costumbres normativas - en especial con la moral sexual – así como cuáles son los cambios que se hacen notar en los filmes investigados. Además estoy interesada en cómo y en qué instituciones se sostiene el discurso sexual, cuáles son las preferencias políticas y económicas más determinantes para este discurso y hasta qué punto es posiblemente aplicable la teoría del discurso y del poder de Michel Foucault a esta situación estratégica.

En cuanto a la selección de las películas, me decidí por *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel, *Peppermint Frappé* (1967) de Carlos Saura y *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) de Pedro Almodóvar.

*Viridiana* se realiza a principios de los años sesenta, en un período en el que, a pesar de las reestructuraciones económicas y del ablandamiento incipiente, la mayoría de la población todavía padece pobreza y miseria. Luis Buñuel regresa temporalmente de su exilio a su patria para dirigir esa película, financiada por su amigo Gustavo Alatríste. Junto al ablandamiento comenzante de la política autárquica, el régimen franquista trata de reformar la fama del cine español. Por lo menos de cara al exterior, el cine español debía recibir un aire más “democrático” y “liberal”. A petición del régimen, L. Buñuel se declara conforme con presentar el filme - representando a España - en el Festival de Cannes. Así, el guión de *Viridiana* se ve sometido a la censura obligatoria. Después de algunos cambios, la censura autoriza el guión. La incorporación de la música L. Buñuel la realiza en París.

El hecho de faltar poco para que se termine el plazo de entrega lleva a Buñuel a renunciar a la censura final y mande una copia del filme directamente a Cannes, donde, inesperadamente, gana la Palma de Oro. El resultado: una película, que, en estos

tiempos se dedica de una forma muy directa a la sexualidad y que contiene una crítica fundamental en torno a la iglesia católica y su moral sexual.

Finalmente el Vaticano no tarda en desprestigiar la película y en clasificarla como profundamente inmoral y blasfema. Como consecuencia, el régimen prohíbe *Viridiana*.

*Peppermint Frappé* se produce en la segunda mitad de los años sesenta. En esa época ya se nota el progreso económico. Carlos Saura todavía tiene que poner en escena sus críticas mediante metáforas, símbolos o alegorías, pero ya es posible la puesta en escena de alusiones sexuales inofensivas y escenas de beso. Carlos Saura expresa su crítica social de una manera subliminal e indirecta. *Peppermint Frappé* visualiza el choque de dos oponentes: de la tradición católica inculcada y del ideario democrático y liberal que, poco a poco, gana cada vez más terreno dentro de la sociedad. Saura centra el discurso sobre el reprimido y obsesivo comportamiento sexual como el del protagonista de la película. Éste representa al hombre típico burgués que se había criado durante la era represiva. Dentro de su trasfondo vive su sexualidad reprimida, sus obsesiones, al igual que su fetichismo, construyéndose su propia realidad.

Cuando Pedro Almodóvar realiza “*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*” - su primer largometraje comercial - ya tiene treinta años. Rueda durante un año y medio y trabaja con actores no pagados. Con esa película P. Almodóvar nos ofrece una idea en cuanto a los discursos y las prácticas sexuales de la sociedad madrileña a fines de los años 1970 y del ambiente underground – de la “movida” madrileña. Mediante diversas provocaciones sexuales eterniza hechos sociales sobre la pantalla que no hay que ocultar más ante el público, pero que no son del gusto de la iglesia católica y su moral sexual.

Respecto al resultado del análisis de los filmes elegidos, primero describiré las tramas. Más adelante pasaré a describir las escenas que escenifican el erotismo, que son semejantes en su contexto y tituladas: “desnudez”, “fetichismo” respectivamente “somasoquismo”, “obsesión”, “beso” y “sexo”. A continuación se realiza la interpretación y evaluación de las escenas elegidas y la presentación del resultado del análisis.

Antes de terminar la parte introductoria, explicaré la estructura del presente trabajo final de licenciatura. En el sentido teórico el tema elegido forma parte de los Estudios de Género. El primer párrafo del capítulo 2 ofrece una visión general de éstos. En el segundo párrafo del mismo capítulo me dedicaré a la teoría del discurso sexual basado en la “Historia de la sexualidad, tomo 1: La voluntad de saber” de Michel Foucault.

En el capítulo 3 se presenta el contexto histórico-cultural de la sociedad española en el siglo XX, concretamente la era franquista. El primer párrafo ofrece una orientación en cuanto a las condiciones políticas y económicas. En el segundo párrafo me ocuparé de las circunstancias sociales y culturales. En relación con el predominante rol sexual se presenta el papel tradicional de la mujer española y el discurso sexual basado en dicho papel, al igual que, las consecuencias resultantes. Además presentaré cómo la iglesia católica española hace uso de los discursos sexuales y su influencia sobre la vida social. El tercer párrafo aborda el tema de la censura de las películas durante la era franquista y de la ilustración del papel de la iglesia española dentro de dicha censura. Además mencionaré unas rarezas que surgen debido a la práctica censora.

En el cuarto capítulo describiré brevemente las tramas de los tres filmes antes mencionados.

En el capítulo 5 llevaré a cabo la descripción de las escenas en lo referente a la escenificación erótica y también realizaré un análisis detallado de ellas. Acto seguido, hablaré de la interpretación, la evaluación y los resultados resumidos del análisis y, por último, estableceré su relación con la teoría del discurso sexual y del poder de Michel Foucault.

### **Resultados de las escenas analizadas**

Al principio compararé “Viridiana” con “Peppermint Frappé”. A continuación me ocuparé de “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón”.

Viridiana, en primer lugar, es una contraofensa fundamental contra la moral católica y, por lo tanto, una crítica indirecta del régimen franquista. Por un lado en la película está muy presente la religión, pero por otro, contiene amplias alusiones sexuales con respecto a la época. El filme todavía no se ocupa del papel de la mujer de forma fundada, pero Buñuel ya otorga a Viridiana el carácter de una mujer que debido a sus experiencias, sabe tomar decisiones y, finalmente, elige una nueva forma de vida.

Viridiana pasa de ser una joven que consagró su vida a Dios, a ser una mujer que aprende a aceptar la realidad y que por el descubrimiento de su cuerpo, pierde, metafóricamente, su “virginidad”.

Peppermint Frappé, al igual que “Viridiana”, es una crítica indirecta de la moral católica y, por dicha causa, indirectamente, del régimen. En el filme hay referencias a la fe católica, pero esa ya no tiene prioridad. En “Peppermint Frappé” ya se nota una dedicación intencionada en lo concerniente al papel de la mujer y al rol sexual. Saura rompe con el estereotipado establecido de la mujer ideal, dado que contrapone a Ana – una española tímida, reservada, discreta y pasiva – con Elena – una extranjera segura de sí misma, elocuente, curiosa y llena de vida. Al mismo tiempo “pone patas” arriba el cliché del hombre español. Presenta a dos españoles que, excepto los recuerdos de su infancia, ya no tienen mucho en común. Por un lado tenemos a Julián, un cuarentón amargado y soltero. Es un radiólogo estimado que nunca salió de Cuenca – su ciudad natal. Todavía está buscando a ese tipo de mujer, al que – ya hace años - vio tocar el tambor durante la Semana Santa. Su obsesión se expresa por su acción fetichista. Corta partes de cuerpos femeninos y atractivos de revistas de moda, los une y construye su mujer ideal. Por otro lado tenemos a Pablo, un cuarentón también. Es un hombre de negocios, abierto y cosmopolita. Regresa a su patria para presentarle a su madre su esposa, con la que se casó sin que su madre lo supiera. Además, en la película destaca la ruptura del estereotipo en cuanto a la relación pareja. Mientras Julián es el hombre dominante y exige a Ana que sea lo que él quiere (¡sin estar casados!), el matrimonio de Pablo y Elena, en cambio, tiene una relación de pareja de igual a igual.

En cuanto a las escenas analizadas resalta que en el aspecto de la “desnudez”, tanto Buñuel como Saura se centran en las piernas. Pero mientras que en “Viridiana” la cámara muestra concretamente cómo Viridiana muestra sus piernas y la música sagrada despista del erotismo visual acústicamente, la escena semejante en “Peppermint Frappé” contiene desde el inicio una atenuación. Las piernas de Ana no son en el foco de la cámara. La mirada del espectador se reparte entre varios sectores de la imagen y, al mismo tiempo, los gestos y la mímica ingenua de Ana distraen de sus piernas cuando alza su falda. Acústicamente, la escena se suaviza por su afirmación sobre su apariencia y debido a la música en la que predominan los instrumentos de cuerda.

Tomando en consideración el tiempo de producción, la puesta en escena del “fetichismo” en “Viridiana” también parece muy provocativa. El pie de Don Jaime, en el que lleva puesto el zapato blanco de tacón alto de su esposa muerta es el centro de la escena, pero sin perder de vista la persona actuante – Don Jaime. La escena se suaviza, de nuevo, por la música sagrada. Saura por el contrario, muestra a Julián al principio y al final, pero en la mayor parte de la escena concede mayor importancia a sus manos tocando y probando los utensilios de belleza de Elena. Los ruidos neutrales provenientes de tomar los utensilios con la mano y ponerlos encima de la mesa, acompañan la escena.

En el tema “obsesión” Don Jaime abre la parte superior del traje de novia, frota su cara en los pechos de Viridiana y le da un beso en la boca. Esa escena es, también, muy provocadora, pero se suaviza gracias a, por un lado la expresión de la cara obsesionada, pero, al mismo tiempo, dudosa de Don Jaime y, por otro lado por la mirada ingenua de la niña Rita, que lo observa todo desde el balcón. Entonces la cámara simula su punto de vista. Acústicamente, la escena cobra intensidad por el sonido del abrir los botones del traje de novia y por el ruido cuando los labios de Don Jaime se separan de los de Viridiana. Como música de fondo se oye un cántico sagrado inquietante y melancólico, que de nuevo suaviza la escenificación erótica. En “Peppermint Frappé”, Saura escenifica la obsesión de Julián de forma muy tremenda también. Con sus labios Julián roza con pasión el cuello de Elena y la besa en la boca. La cámara gira alrededor de Elena lo que subraya el espíritu inquieto de Julián y su voluntad de poseerla. El erotismo aumenta debido al sonido de la respiración intensa de Julián, su voz excitada y el sonido del “besuqueo”. La tensión erótica disminuye en el momento en el que Elena se separa de Julián.

En “Viridiana” la realización de la escena del “beso” tan sutil llama la atención. El beso activo entre Jorge y Ramona visualmente y acústicamente se presenta muy modesto, impasible y sin cariño. Saura en cambio, escenifica esta escena visualmente y acústicamente de un modo muy apasionado. La cámara muestra a Elena y Julián de perfil en un primer plano. Con sus labios Julián roza el cuello de Elena y la besa apasionadamente. El elemento erótico se subraya por la voz excitada y la respiración intensa de Julián y su declaración de amor.

En la escenificación del “sexo” la realización en “Viridiana” y en “Peppermint Frappé” se parece. Tanto Buñuel como Saura insinúan el acto sexual a nivel simbólico. En “Viridiana” el papel de Ramona se propaga al de la rata y el papel de Jorge al del gato, que caza la rata. En “Peppermint Frappé” en la realización del acto sexual entre Elena y Pablo, que Julián oye desde su habitación, Saura se ayuda del sonido elástico de una cama. De pronto, este sonido traslada al protagonista al pasado y, a través de un flash-back, se hace alusión a uno de los recuerdos de Julián de su niñez, en el que una niña brinca con su saltador.

Se puede concluir diciendo que las escenas de “desnudez” y “fetichismo” en “Viridiana” resultan mucho más provocantes y se suavizan acústicamente, mientras que en “Peppermint Frappé” las escenas parecidas se realizan desde el principio de forma mucho más sutil y que, también, se suavizan acústicamente. El grado de intensidad, en cuanto a la escena cuyo núcleo temático es la “obsesión”, en “Viridiana” y en “Peppermint Frappé” se parecen. Hay que tener en cuenta que esa escena en “Peppermint Frappé” corresponde, en esencia, con la escena del “beso” y, por esa razón, parece más apasionada que otras de la misma película. La única escena que se realiza muy sutilmente en “Viridiana” es la del “beso” activo entre Ramona y Jorge. Esa escena es muy breve y carece de apasionamiento, mientras que en “Peppermint Frappé” es muy erótica. Hoy en día, las escenas de “sexo” en ambas películas parecen poco atrevidas, pero en el período de la realización de ellas no se podía ilustrar el acto sexual, sino que había que insinuarlo.

En mi opinión, ambas películas ofrecen una idea reservada de la sexualidad. En su mayoría, la escenificación de la sexualidad en “Viridiana” es mucho más provocante, excepto la escena del “beso”, que en “Peppermint Frappé” que resulta mucho más erótica. En cuanto a la escena del “sexo”, tanto Buñuel como Saura exigen del espectador que piense de forma extraordinaria, porque la escenifican a nivel simbólico. A los censores ambos directores les dificultan el trabajo por la añadidura del humor negro, la ironía, los símbolos y las metáforas. Además, llaman la atención el empleo de la mirada ingenua de la niña Rita, por parte de Buñuel y el empleo del cambio del nivel temporal en cuanto a Saura.

Con su primer largometraje “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón” Almodóvar nos da una idea en lo que concierne a los discursos y las prácticas sexuales de la sociedad madrileña a fines de los años 1970. Nos presenta aspectos sociales y culturales que desde la muerte del dictador Franco entraron en el país. En la película figuran, por ejemplo, música moderna (rock, pop), fiestas, clubs nocturnos, casas de bailes, drogas, cómics, arte (pintura, fotografía, películas), programas de radio y televisión no censurados, variedades de género (homo-, bi- o transsexualidad) o preferencias sexuales divergentes de la norma preponderante que se interrelacionan con la “movida” madrileña, una representante de la nueva ola española.

A primera vista “Pepi, Luci, Bom” parece como una acumulación de provocaciones sexuales. Según mi parecer, nos presenta de forma paródica, satírica y comedianta hechos sociales que durante mucho tiempo había que ocultar y clasificarlos de patológicos. En el curso del rodaje Almodóvar no sólo rompe con las normas sociales, sino también con las estéticas y, finalmente, rompe con los cánones de la sexualidad en sus distintas facetas. Así Almodóvar, por ejemplo, escenifica y caracteriza a la mujer abiertamente como un ser humano seguro de sí mismo. Transmite que las mujeres pueden tomar decisiones y tienen tanto derechos como deberes. La película muestra que la mujer también tiene el derecho de sentir pasión y de vivir una vida feliz. Ya no es la propiedad del hombre, lo que anteriormente se podía exigir jurídicamente, y tampoco tiene que sacrificarse por él. Además, ya no es un privilegio del hombre el tener aventuritas, sino, tal como se escenifica en la película, la mujer también puede tenerlas. No importa en qué combinación de género, el acto sexual ya no queda reservado a la institución matrimonial o a la reproducción. La sexualidad sirve para satisfacer deseos sexuales, para sentir la sensación del placer o, en otras condiciones, simplemente sirve para ofrecer sus servicios. Con su película Almodóvar quiere decir, que hay que romper con el horizonte limitado en cuanto a la sexualidad. Crea incentivos para ver la sexualidad y el rol sexual desde una nueva perspectiva.

En lo que se refiere a las escenas analizadas cuyo núcleo temático es la “desnudez”, se ve una parte del cuerpo asociada con la idea de la impureza – el trasero desnudo. A pesar de todo el trasero desnudo no es el objeto central de la escena, sino sirve como instrumento para hacer referencia a los penes de los participantes del concurso de las

“erecciones generales”. A pesar de la gran cantidad de provocaciones, se hace notar una cierta discreción también. Durante toda la película los actores no tienen que desnudarse por completo y tampoco tienen que exponer sus partes del cuerpo más íntimas.

La escena del “sodomasoquismo” es una de las más fuertes y emocionantes. En ella la sadista Bom urina en la cara de la masoquista Luci. Almodóvar provoca tematizando una preferencia sexual que se encuentra muy lejos de la norma aceptada por la sociedad. Es la razón por la que esa preferencia sexual para la mayoría de la gente es inconcebible y así es considerada perversa y patológica.

En la escena “obsesión” el policía trata de satisfacer su obsesivo deseo sexual con una revista erótica. Con su mano pasa por el imagen de la vagina ilustrada. Después su mirada se fija constantemente en el imagen de la vagina y se queda lascivamente con su dedo en la boca.

En la escena del “beso” Almodóvar otra vez rompe con las normas sociales de aquel tiempo. Primero, porque el beso empieza con el intercambio del moco y segundo, porque las participantes son homosexuales. Pero esa provocación también se suaviza de cierta manera. Por el flash de una cámara Bom y Luci se llevan un susto y se separan antes de besarse. Así nos quedamos con una insinuación del beso entre ellas.

En la escena que se centra en el “sexo”, el policía se sirve – como en muchas otras ocasiones en la película – de su autoridad, la cual cree especialmente poseer en cuanto a las mujeres. Viola a Charo, la mejor amiga de su esposa Luci. Por la interacción entre Charo y el policía, la escena parece más comedianta que inquietante, pero eso no significa que Almodóvar dé por bueno cualquier tipo de abuso o, como es aquí concretamente, el caso de la violación. Es su manera de criticar a los que todavía se toman la libertad de ejercer mucho más poder y autoridad de lo que les correspondería. Eso se subraya con el hecho de que el policía es la única persona en el filme que no tiene nombre.

En conclusión, en “Pepi, Luci, Bom” se tematiza, entre otros, el discurso sexual, las variedades sexuales, el abuso del poder y de la autoridad o la violación de forma

comediante, paródica y satírica. Es una obra crítica, que no contiene una severidad exagerada y en la que predomina, principalmente, el humor negro.

### **Conclusión**

Recurriendo a la teoría del discurso y del poder de Michel Foucault, resumiré cómo repercuten las influencias políticas y económicas en el discurso sexual, cómo se manifiesta el discurso sexual dentro del periodo analizado y qué cambios se hacen notar en cuanto a las buenas costumbres y la moral sexual.

Michel Foucault dice que alrededor del siglo XVIII el discurso sexual no sólo tenía importancia dentro de la confesión católica sino que llegó a ser esencial para otros mecanismos del poder también. Por el descubrimiento de la población como recurso político y económico (“biopolítica”), la sexualidad llegó a ser un asunto entre el Estado y el individuo. Como veo un paralelismo entre su teoría y la dictadura franquista, lo explicaré brevemente porque tiene una gran influencia en el discurso sexual también.

Según Foucault la “biopolítica” caracteriza ese tipo de poder que se dirige especialmente a la “vida” y su “aumento”. El régimen franquista se sirve de la población como recurso también. Ese proceso empieza con la “purga” de España de mecanismos „no españoles” y continúa con la estabilización del régimen por la familia – el fundamento del orden social. Para garantizar ese orden hay que controlar la sexualidad de la mujer. En colaboración con la iglesia católica aísla a la mujer de la libertad económica y sexual. Se fija el mando del hombre (por la voluntad de Dios) sobre la mujer jurídicamente en el “Código Civil”, que hasta 1963 también prevé el homicidio de la esposa en el caso de que tenga una relación extramatrimonial. Además se establece que la única legitimación de la existencia femenina es su destino natural de la maternidad. Para aumentar el número de habitantes eficientemente ya en 1938 el régimen aprueba una ley que a las mujeres casadas les prohíbe el ejercicio del trabajo. Aparte de esto, está penada la utilización de anticonceptivos y el aborto. Para darles incentivos a las mujeres, se alaba a las madres con doce o más niños y se les da un trato de “heroínas cristianas” en los medios públicos. Relacionado con los mecanismos del poder ya mencionados se aplica otro – la constitución de anomalías sexuales que no forman una sexualidad útil y conservadora. A causa de eso se produce la estandarización

de la heterosexualidad, de las relaciones heterosexuales, del matrimonio – que es la única forma tolerada de convivencia, la restricción del acto sexual al matrimonio – especialmente en el caso de la mujer, de la difamación de la mujer como prostituta en el caso de que tenga hijos ilegítimos o la persecución y el homicidio de personas homosexuales – como en el caso conocido y triste de Federico García Lorca.

Sólo cuando los cambios económicos y estratégicos comienzan a fines de los años 50, es posible liberarse, poco a poco, de esa represión ideológica y moral.

El filme es un vehículo ideal para influir sobre la concienciación y la transmisión de valores. Eso lo sabe también muy bien el régimen franquista. El Estado, entre otros recursos, utiliza el cine español para poder mantener el orden y la ideología del régimen y para profundizar la moral impuesta por la iglesia católica. En el curso de la censura de películas, tienen prioridad la religión y la moral – especialmente la “moral sexual” – y la política. Además está prohibido examinar la Guerra Civil y la actualidad de manera crítica. Las películas extranjeras se ven sometidas al doblaje obligatorio para hacerlas conforme con la ideología del régimen, mientras que los directores autóctonos están sometidos a reglas muy estrictas, pero al mismo tiempo arbitrarias para obtener el permiso de rodaje y para recibir subvenciones estatales. Los filmes patrióticos, religiosos o históricos hacen olvidar a la gente su vida cotidiana triste, su dura lucha por la supervivencia y su terrible miseria. Pero lo más importante es que los filmes no estimulan a las personas a perderse en pensamientos críticos o en emociones inmorales.

Antes de seguir adelante con mi análisis, quiero mencionar la teoría del poder de Michel Foucault. Define el poder como una situación compleja y estratégica dentro de la sociedad que no sólo tiene un efecto restrictivo, sino, productivo también. Además, el discurso (sexual) está ligado a diversos mecanismos del poder, al igual que, a diversas instituciones y depende del cambio continuo.

No cabe duda de que durante mucho tiempo los españoles fueron víctimas de prohibiciones sexuales y de tabúes. Tenían que ocultar sus necesidades y deseos. Pero en el curso del manejo represivo en cuanto a la sexualidad por el régimen, por la iglesia católica y por la institución censora se hace evidente que el mecanismo del poder, no

sólo tiene un efecto restrictivo sino, productivo también. El manejo de la represión sexual tiene por resultado un aumento de los discursos sexuales dentro del régimen, de la iglesia católica y de la censura. A lo largo del discurso sexual las instituciones se ocupan de cuestiones como: ¿Cuál es el traje de baño más adecuado para las playas españolas?” o califican al baile de pecado, porque enciende deseos sexuales. Otra prueba – entre otras - de la productividad del mecanismo del poder es el hecho de que los directores de cine desarrollan continuamente estrategias más complejas para engañar a la censura, como por ejemplo en las escenas del insinuado acto sexual en “Viridiana” o “Peppermint Frappé”.

Las escenas analizadas de “Viridiana” y “Peppermint Frappé” muestran que a comienzos de los años 1960 el discurso sexual empieza a manifestarse en el cine español. Esa cuidadosa aparición del discurso sexual en el cine español hay que verla relacionada con el abandono por pasos de la política autárquica (tratados sobre bases militares con América, la incorporación al mercado mundial), las reestructuraciones económicas, las experiencias en el extranjero por los emigrados españoles o con el comienzo del turismo masivo en las playas españolas. Estos cambios influyen en la sociedad y, lentamente, pero de forma imparable, empiezan a subvertir la ideología franquista, al igual que, la moral sexual inculcada.

Para reformar la reputación del cine español, el régimen se sirve del acuerdo con Buñuel de estrenar “Viridiana” en Cannes representando a España, por lo que el guión depende de la censura. Aunque la censura le permite a Buñuel un poco más de “libertad artística”, tiene que emplear, entre otros recursos, metáforas, símbolos o insinuaciones. A pesar de su emigración, Buñuel todavía tiene una buena visión general de la sociedad de su patria y en “Viridiana” intercala discursos (de la moral católica, de la moral sexual o, marginalmente, del papel de la mujer) que no son ventajosos para los representantes eclesiásticos.

Aquí hay que añadir que en el caso de “Viridiana” de Buñuel hay que verlo de forma diferenciada. En contraposición a Saura, Buñuel es económicamente independiente. No depende de subvenciones estatales, que de nuevo son vinculadas con la conformidad moral e ideológica. Por la prohibición de la película “Viridiana” en España no pueden

desarrollarse discursos sobre los discursos tematizados dentro de la sociedad. No obstante, con Viridiana Buñuel nos ofrece una idea de las estructuras sociales y de los discursos y de las prácticas sexuales de aquel tiempo.

En el decurso de los años 1960 se producen dos cambios estratégicos importantes en el terreno cinematográfico. Primero, García Escudero que está a favor de una “censura inteligente” y de “filmes de cualidad” es reinstalado como “Director General de Cinematografía y Teatro”. Segundo, después de los drásticos cambios económicos, el régimen impone la importancia de sus principios políticos – por lo que la “moral sexual” pierde su predominio. Desde entonces están permitidas escenas de beso y alusiones sexuales inofensivas. Otros cambios que son muy eficaces en cuanto al reparto de poderes dentro de la sociedad son: La entrada del ideario democrático a través de los turistas extranjeros, de nuevo las experiencias en el extranjero por parte de los emigrantes o el desarrollo de una idea nueva en cuanto al papel de la mujer influenciado por las mujeres extranjeras. Además la gente se muda del campo a las ciudades y cada vez más mujeres se dedican a un trabajo. Cambios como éstos los tematiza Saura en “Peppermint Frappé”. Adicionalmente, pone en duda el papel del estereotipado hombre español tal como el predominio del hombre en el caso de relaciones heterosexuales. Así Saura nos ofrece una idea de los discursos sexuales a mediados de los años 60.

Debido a la nueva dimisión de García Escudero, se acaban las tendencias de liberalización en cuanto al cine español. Como Francisco Franco se retira cada vez más de la política activa y los políticos cuentan con su pronta muerte, el Estado se dedica a la persistencia del régimen.

La muerte de Franco en noviembre de 1975 trae consigo el último cambio relevante dentro del periodo analizado. La proclamación de Juan Carlos I como rey de España supone el primer paso hacia la democracia. Después de casi 40 años bajo el régimen franquista, en 1977 el Estado realiza las primeras elecciones parlamentarias y abole la censura. En 1978 se ratifica la nueva constitución española.

Mientras la “transición” va avanzando con gran lentitud, el desarrollo cultural, por el contrario, parece a una ola – la “ola erótica”, como la masoquista Luci la llama en, “Pepi, Luci, Bom” - que inunda España. Especialmente los jóvenes se liberan de la inculcada “moral sexual”. Con “Pepi, Luci, Bom”, Almodóvar nos ofrece una idea de la “realidad” nueva por medio de la “movida” madrileña va haciéndose cada vez más patente. Mediante su película, Almodóvar eleva el papel de la mujer a un nivel más alto y presenta la sexualidad en sus facetas imaginables e inconcebibles y al mismo tiempo, rompe con la norma de la heterosexualidad. Lo que tematiza Almodóvar no nace de sus fantasías, sino que ya son discursos y prácticas sexuales parcialmente existentes dentro de la sociedad española.

Como “Viridiana” y “Peppermint Frappé” prueban, consta que el discurso sexual en sus diversas facetas ya se manifiesta en el cine español desde los años 1960. Aunque, desde el punto de vista de hoy en día las escenas analizadas parecen inofensivas y nada extraordinarias por la necesidad del empleo de estrategias para engañar a la censura, la escenificación de la sexualidad en este tiempo equivale a un número en la cuerda floja. Por esa razón en este periodo ya se puede hablar de una subversión comenzante en cuanto a las “buenas costumbres” y la “moral sexual”. Yendo acompañado del cambio político, “Pepi, Luci, Bom” se puede entender como una invitación y motivación pública a romper definitivamente con la ideología franquista y con la inculcada “moral sexual”.

## Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Sexualitätsdiskurs im franquistischen und postfranquistischen Spanien zwischen 1960 und 1980. Anhand von ausgewählten, sich im Kontext ähnelnden Szenen, geht sie der Frage nach, inwieweit sich der Sexualitätsdiskurs in Luis Buñuels *Viridiana* (1961), Carlos Sauras *Peppermint Frappé* (1967) sowie Pedro Almodóvars *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) manifestiert, zu welchem Zeitpunkt sich bereits Ausbruchstendenzen aus den auferlegten normativen Sitten ableiten und welche Veränderungen sich hinsichtlich des Sexualitätsdiskurses im gegebenen Zeitraum ausmachen lassen. Des Weiteren verschafft sie einen Einblick wie und in welchen Institutionen (Franco-Regime, katholische Kirche, Zensur) der Sexualitätsdiskurs geführt wird, welche politischen und ökonomischen Interessen für den Sexualitätsdiskurs maßgeblich sind und inwiefern Michel Foucaults Diskurs- und Machttheorie, insbesondere sein Theoriemanifest *Sexualität und Wahrheit I. Der Wille zum Wissen* auf diese strategische Situation anwendbar ist.

Nach der theoretischen Einbettung in und einem Überblick über die Gender Studies, widmet sich die Arbeit M. Foucaults Diskurs- und Machttheorie. Der Themenkomplex des historischen Kontextes umfasst die politischen und ökonomischen sowie die sozialen und kulturellen Rahmenbedingungen (Zur Rolle der Frau, Der Argus Kirche – Wächter über die sexuelle Moral) der Ära Franco. Außerdem bietet er einen Einblick in die spanische Filmzensurpolitik. Im Anschluss an die Beschreibung der filmischen Inhalte erfolgt die Analyse der Szenenauswahl, die Interpretation und Bewertung sowie die Darlegung der Analyseergebnisse.

Insgesamt ist festzustellen, dass trotz erforderlicher filmischer Umgehungsstrategien sowie harmlos und teils unkonventionell erscheinender sexueller Darstellungen schon seit Beginn der 1960er Jahre von einer beginnenden Subversion der auferlegten normativen Sitten, Sexual- und Moralvorstellungen gesprochen werden und P. Almodóvars *Pepi, Luci, Bom* als öffentliche Einladung und Motivation, endgültig mit den ideologischen und moralischen Werten Franco-Spaniens zu brechen, verstanden werden kann.

# Lebenslauf

## **Persönliche Daten**

---

Geboren am 08. 11. 1980 in Linz, Oberösterreich.

## **Ausbildung**

---

2004: Beginn des Diplomstudiums der Romanistik/Spanisch an der Universität Wien.

2000 – 2003: Studium der Internationalen Betriebswirtschaft an der Universität Wien; Abschluss des 1. Abschnitts.

1999: Reifeprüfung am BORG Linz; Absolvierung des naturwissenschaftlichen Zweigs.

## **Berufliche Erfahrungen**

---

2012 Bildungskarenz.

2008 – 2011 Universität für angewandte Kunst Wien  
Universitätsbedienstete im Zentralen Beschaffungswesen.

2005 – 2007 Sports Experts Superstore/Gerngross – Wien Mariahilf  
Kaufmännische Angestellte.

2000 – 2004 diverse Ferial- und Nebenjobs.

## **Praktika:**

Februar 2004/03/02 und Merck Sharp & Dohme Ges.m.b.H.  
August 2002 Praktikantin in der Abteilung „Finance“.

## **Sonstiges:**

---

**Fremdsprachen** Spanisch, Englisch, Französisch sowie BKS Grundkenntnisse.

## **Auslandsaufenthalt**

Sept. 1999 – Mai 2000 Volontariat in Granada, Nicaragua als Assistentin im  
“Taller de Artes Plásticas para niños” in der Fundación  
„Casa de los Tres Mundos”.