

CinemAnalyse 2023, 4. Film zum Thema *Geheimnisse*:

Donnerstag, 27.04.2023, 20.00 (Bar offen ab 19.00), im Lichtspiel/Kinemathek, Sandrainstrasse 3, 3007 Bern.

Einführung: Liliane Schaffner, Psychoanalyse am Werk

El espíritu de la colmena (Der Geist des Bienenstocks), Spanien 1973, S/d, 98'

Regie: Víctor Erice, Drehbuch: Ángel Fernández-Santos, Víctor Erice, Produktion: Elías Querejeta, Kamera: Luis Quadrado, Schnitt: Pablo del Amo, Musik: Luis de Pablo.

Besetzung: Ana Torrent (Ana), Isabel Tellería (Isabel), Fernando Fernán Gómez (Fernando), Teresa Gimpera (Teresa), Kety de la Cámara (Milagros), Lali Soldevilla (Doña Lucía, die Lehrerin), Juan Margallo (Flüchtling), Miguel Picazo (Miguel, der Arzt), José Villasante (Frankenstein).

It's to me one of the most beautiful films ever made...

What is beautiful about it is that Erice is a true poet who not only implies and suggests but basically leaves everything floating. He has four balls in the air and he is not touching any of them; they are all circling magically.

(aus einem Interview mit Guillermo del Toro, «The Guardian», 26.11.2006)

Versuchen wir, in das Geheimnis von Ericas Jonglierspiel einzusteigen, indem wir die ersten Szenen des Films näher betrachten.

Im Vorspann weist eine Folge von Kinderzeichnungen auf wichtige Elemente der Geschichte hin; die letzte zeigt eine Kinosituation mit Leinwand und Publikum, ein Text erscheint, *erase una vez... (es war einmal...)*, danach folgt der Übergang zur ersten – langen – Filmeinstellung: auf einer weiten Ebene nähert sich von links gemächlich ein Lastwagen, fährt an uns vorbei und biegt rechts ins Dorf ein. Am rechten Bildrand ist an einer Hausfront das Parteisymbol der Falange aufgemalt. Diese Szene ist untertitelt mit *...un lugar de la meseta castellana hacia 1.940...* (ein Ort in der kastilischen Hochebene, gegen 1940) – Schnitt – der Lastwagen hält vor einem baufälligen Haus, umringt von einer Gruppe von aufgeregten Kindern, Kinomaterial wird ausgeladen. Schon wird klar, im Wanderkino wird *Frankenstein* (James Whale, 1931) gezeigt. Zu dessen Beginn betritt ein Mann die Bühne, um eine Ansage zu machen. Er erklärt, der Film werde von der eigenmächtigen Konstruktion eines künstlichen Menschen durch einen Wissenschaftler handeln, einem Sakrileg gegenüber Gott. Es gehe um die zwei grossen Geheimnisse der Schöpfung, Leben und Tod. Das sei spannend, es könnte erschreckend sein, aber man solle es nicht allzu ernst nehmen.

Erices etwas kryptischer Einstieg kann, in Analogie zu *Frankenstein*, wie eine Ansage, eine Absichtserklärung, gelesen werden.

Es war einmal verweist auf die Dimension des **Märchens**, das bekanntlich nicht nur von Prinzessinnen und guten Feen, sondern ebenso häufig von Monstern und Bösewichten bevölkert ist, und in dem sich Realität und Phantastisches vermengen. Die Zeichnungen im Vorspann sind ein Hinweis, dass die Geschichte **aus der Perspektive des Kindes** erzählt wird. Eines Kindes, das gezwungen sein wird, nach Antworten zu suchen auf Fragen wie der Begründung des Tötens und derjenigen nach Leben und Tod.

Die zeitliche Entrückung des *Es war einmal* wird jäh abgelöst von einer realen Orts- und Zeitangabe, *ein Ort in der kastilischen Hochebene*, präzisiert in der Ortstafel von Hoyuelos, *um das Jahr 1940*. **Die Realität**, um die es geht, wird ja in der ersten Szene mit dem Symbol der Falange angedeutet: 1940 – der spanische Bürgerkrieg ist soeben mit dem Sieg der

Franquisten zu Ende gegangen, es werden die despotischen ersten Jahre der Diktatur folgen, eine Zeit von Angst und Schrecken, geprägt durch Verfolgung und Hinrichtung von Hunderttausenden von politisch Andersdenkenden.

Erice erweist zudem dem **Film als Medium** seine Referenz: die Ankunft des Wanderkinos im Dorf kann im übertragenen Sinn verstanden werden als Einbruch der Moderne und ihren Medien in die damals vom Fortschritt abgeschotteten, rückständigen ruralen Gegenden Spaniens – das Kino als Fenster zur Welt. Gestützt wird dieser Gedanke durch das Zitat von der *Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat*, (Frères Lumière 1896), einem der ersten Werke der Filmgeschichte, das das Ankommen des Kinos in der Welt markiert hat.

Der Geist des Filmklassikers *Frankenstein* wird sich im Sinn einer *mise en abyme* (Film im Film) als Subtext durch das gesamte Werk ziehen. Der Film als Kunstwerk, als Möglichkeit der Schaffung von traumähnlichen, illusionären, künstlichen Welten, die zugleich zum Ort von möglicher oder missglückter Realitätserkundung, -deutung und -bewältigung werden.

Zu Beginn der 1970er Jahre, bei der Veröffentlichung, waren die Franquisten immer noch an der Macht. Auch wenn diese bereits am Bröckeln war und die Bevölkerung in dieser Zeit im Alltag weitgehend unbehelligt blieb, wäre eine offene Kritik am Regime undenkbar gewesen.

Erices Spiel zwischen Fiktion und Realität, die elliptische, der Wahrnehmung des Kindes entsprechende Erzählstruktur, die symbolhaften und allegorischen Andeutungen, die Erzeugung einer rätselhaften, schwebenden, wenngleich meist beklemmenden, unheimlichen Atmosphäre, die Geheimnisse, die nicht gelüftet werden, erlauben es ihm, **die Zensur zu umgehen** und trotzdem den politisch-historischen Kontext der frühen Franco-Diktatur zu thematisieren.

Victor Erice kommt 1940 in Karrantza in der baskischen Provinz Bizkaia zur Welt. In seinem halbstündigen Videomonolog *La morte rouge* (2006) geht er seinen Erinnerungen zu Kindheit und Film nach. Mit sechs Jahren sei er zum ersten Mal im Kino gewesen und habe *The scarlet claw* (Roy William Neill, 1944) gesehen. Der schwarz-weiße amerikanische Mystery-Thriller habe ihn fasziniert, und geängstigt, und ihn letztlich mit dem Kino-Virus infiziert. Für ihn sei das Hollywoodkino damals die einzige Möglichkeit gewesen, dem von den politischen Gegebenheiten geprägten, traurigen Alltag zu entfliehen. Als Jugendlicher sieht er *Ladri di biciclette*, als Student in einer klandestinen Vorführung *Roma città aperta*. Später kommentiert er: *Dadurch wurde ich mit dem Realismus im Film konfrontiert... sah Gesichter, wie ich sie auf der Strasse sah, in Situationen, die mir vertraut waren. Jetzt verstand ich, dass Filme nicht nur Spass waren, sondern ein Akt von Widerstand sein konnten.*

Er studiert in Madrid zunächst Recht, Politologie und Ökonomie und besucht nach seinem Abschluss die Regieklasse an der Escuela Oficial de Cinematografía.

Zu Beginn seiner Laufbahn unter dem Franco-Regime ist er als kritischer Intellektueller in seinen Ausdrucksmöglichkeiten eingeschränkt und muss sich, wie Kollegen in Spanien und anderen Ländern mit totalitären Regierungen, nach geeigneten Nischen umsehen. Er schreibt seit den 1960er Jahren Filmkritiken - unter anderem für *Nuestro Cine* -, Drehbücher, realisiert Kunstvideos, Kurz- und Werbefilme, ist als Buchautor und Essayist tätig und gibt sein Wissen als Dozent weiter.

1969 wird er vom Produzenten Elías Querejeta ausgewählt, mit zwei Kollegen die Regie für den Episodenfilm *Tödliche Eifersucht* zu übernehmen.

Zwei Jahre vor Francos Tod, 1973, präsentiert Erice seinen ersten Langspielfilm *El espíritu de la colmena*.

Zehn Jahre später folgt der nächste, *El sur*, ein Film über eine Tochter-Vater Beziehung.

Nach weiteren neun Jahren kommt sein dritter Langfilm heraus, *El sol del membrillo*, ein halbfiktionales Werk über den Maler Antonio López.

Alle drei Arbeiten werden von Publikum und Kritik gut aufgenommen. *El sol del membrillo* wird 1992 in Cannes sowohl mit dem Preis der Jury als auch mit einem FIPRESCI-Preis ausgezeichnet.

2002 beteiligt er sich neben anderen Regisseuren wie Jim Jarmusch, Jean-Luc Godard, Aki Kaurismäki, Werner Herzog, Wim Wenders, Spike Lee, Volker Schlöndorff und einigen anderen an einem gemeinsamen Filmprojekt zum Thema Zeit, *Ten Minutes older*.

Für ein Ausstellungsprojekt in Barcelona, das später auch im Centre Pompidou zu sehen ist, realisieren Erice und sein iranischer Kollege Kiarostami 2006 eine Korrespondenz mittels Videos, die leider nur im Ausstellungskontext zu sehen waren.

2010 ist er Jurymitglied am Filmfestival in Cannes, 2014 wird ihm in Locarno ein goldener Löwe für sein Lebenswerk verliehen.

Im Herbst 2022 wird bekannt, dass Erice an einem neuen, vierten Langspielfilm arbeitet, *Los ojos cerrados*, der voraussichtlich 2023 in die Kinos kommt.

Die Dreharbeiten zu *El espíritu de la colmena* beginnen am 12. Februar 1973 und sind nach fünf Wochen bereits abgeschlossen. Grund dafür sind die knappen finanziellen Mittel und die beschränkte zeitliche Verfügbarkeit von einigen Mitwirkenden. Praktisch alle Szenen werden an Originalschauplätzen in Hoyuelos aufgenommen.

Erices präzise, dichte Konstruktionen werden durch **Luis Cuadrados** aussergewöhnliche Kameraarbeit umgesetzt. Prägend sind einerseits lange, ruhige Einstellungen mit nur spärlichen Dialogen, welche eine Atmosphäre des Stillstands, mitunter des Unheimlichen schaffen. Andererseits sorgen Überblendungen für den schwebend-traumähnlichen Charakter einiger Szenen.

Cuadrados Können entfaltet sich in der phänomenalen Licht- und Farbgestaltung: er verzichtet auf künstliches Licht, Innenräume werden ausschliesslich durch das einfallende Tageslicht erhellt, was eine diffuse und räumlich begrenzte Ausleuchtung zur Folge hat. Bei Nachtaufnahmen werden Kerzen und Petroleumlampen verwendet. Es dominieren, besonders in Innenaufnahmen, warme Ocker, Honiggelb- und Grüntöne, die mit dunklen Braunnuancen kontrastieren. Die Aesthetik orientiert sich an der Malerei von Jan Vermeer. Cuadrados Leistung ist umso bemerkenswerter, als er zum Zeitpunkt der Dreharbeiten bereits daran war zu erblinden.

Stimmig untermalt werden die Bilder durch die zurückhaltende, lyrische Musik von **Luis de Pablo**. Es werden hauptsächlich zwei Kinderlieder variiert, *Vamos a contar mentiras* (Lasst uns Lügen erzählen) und *Il était un petit navire*, in welchem die Geschichte eines jungen, fast noch kindlichen Matrosen erzählt wird, welcher in letzter Sekunde dem Schicksal, geschlachtet und aufgegessen zu werden, entkommt.

Ana Torrent wird als Sechsjährige von Erice entdeckt und für ihre Leistung in *El espíritu de la colmena* als beste spanische Schauspielerin mit dem *Fotogramas de Plata* ausgezeichnet. Drei Jahre später steht sie für Carlo Sauras *Cría cuervos* erneut vor der Kamera. Sie wirkt seither regelmässig in spanischen und internationalen Produktionen mit.

Der Film wird am 18. September 1973 auf dem internationalen Filmfestival von San Sebastian uraufgeführt und – als erste spanische Produktion – mit der goldenen Muschel ausgezeichnet. Kritiker und Cinéasten erheben ihn zum Meisterwerk, während die Begeisterung beim Publikum ein wenig auf sich warten lässt. Letzlich wird das Werk auch in finanzieller Hinsicht ein

beachtlicher Erfolg. Als einziger spanischer Film figuriert er auf der «100 beste Filme»-Liste von *Sight and Sound*, auch der renommierte amerikanische Filmkritiker Roger Ebert nahm ihn auf in seine Liste von *Great Movies*.

(Achtung: ab hier Spoiler!)

Die Handlung findet, abgesehen der Aussenaufnahmen, in vier Häusern statt.

Im Gemeindehaus, wo *Frankenstein* gezeigt wird, ist vor der Aufführung, besonders bei den Kindern, Freude, gepaart mit Erwartungslust, zu spüren. Doch im Verlauf der Horrorgeschichte wird sie getrübt und bei einigen schlägt sie in Angst um.

Auf dem Haus der Familie lastet eine beklemmende Schwere, eine Stimmung von Stillstand und Apathie. Gesprochen wird kaum. Nicht einmal über den eben von den Mädchen gesehenen – und von den Eltern fetzenweise mitgehörten – Film gibt es einen Austausch. Die einzigen, welche sich der lähmenden Hemmung entziehen, sind Milagros, die Hausangestellte, und der Familienhund. Die wabenförmigen, honiggelben Fenster verstärken das Gefühl, in einem Bienenstock gefangen zu sein. Jedes Mitglied der Familie hat seine eigenen Geheimnisse. Auf sich gestellt versuchen alle, mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln klarzukommen. Bei Fernando kennt man die Gründe für seine resignativ-depressive Befindlichkeit nicht. Vielleicht hat sie mit den Kriegsgeschehnissen und seiner eigenen politischen Haltung zu tun. Tagsüber kümmert er sich, mit Maske und Kapuze selbst an einen Geist erinnernd, um seine Bienen, nachts schreibt er an einer ethologisch-philosophischen Abhandlung über die sozialen Strukturen im Bienenstock: *die unaufhörliche Betriebsamkeit der Menge, die schonungslose und nutzlose Anstrengung, das fieberhafte Kommen und Gehen, die Schlaflosigkeit ausserhalb der bereits von künftiger Arbeit bedrängten Brutzellen, die Ruhe des Todes selbst, ausgeschlossen aus einer Wohnstätte, die weder Kranke noch Grabmäler duldet; jemand also, der all dies zu sehen bekam, wandte nach dem ersten Staunen alsbald den Blick ab, aus dem, ich weiss nicht was, für ein Entsetzen sprach...* (zitiert aus: Maeterlinck M., *La Vie des Abeilles*). Es liegt nahe, diese Zeilen weniger auf das Leben der Bienen zu beziehen als sie im Sinne eines pessimistischen anthropomorphischen Schlusses zu lesen. Die hauptsächlichen Schutzmechanismen des Vaters bestehen im Versuch, seine Emotionen zu unterdrücken, und einer Distanzierung zum Geschehen im Intellektualisieren. Einzig bei der Pilzsuche mit seinen Töchtern wirkt er zugänglicher.

Teresa hingegen äussert ihre Gefühle, indem sie sehnsuchtsvolle Briefe an einen unbekanntem Adressaten schickt - einen Liebhaber? einen Bruder? - in denen sie die Befürchtung äussert, dass nach so vielen Verlusten und so viel Traurigkeit vielleicht die Fähigkeit, das Leben wirklich zu spüren, sich davongemacht haben könnte. In ihrem realen Lebenskontext wirkt sie, bis auf einige Ausnahmefälle, abwesend, wenig empathisch und interessiert an ihrer Umgebung. Ihr Mechanismus ist die Isolierung der Gefühle, für die sie als einziges Ventil ihre Briefe kennt. Isabel, die ältere Tochter, versucht, durch Rationalisierung die Kontrolle zu behalten und sich selbst und ihre kleine Schwester zu beschwichtigen: Im Film sterbe niemand, es sei alles nur Lüge. Auf ein erstes, diffuses Aufkeimen von erotisch-sexueller Spannung, fremd und beunruhigend, reagiert sie mit Aggression, gegen die Katze und gegen Ana.

Freud hat bereits in seinem *Entwurf einer Psychologie* (1895) zwei Funktionsweisen des psychischen Apparates beschrieben, den Primärvorgang einerseits, der vom topischen Gesichtspunkt her dem System Unbewusst, und den Sekundärvorgang, der dem System

Vorbewusst-Bewusst zuzuordnen ist. Beim Primärvorgang gleitet die psychische Energie frei, nach den Gesetzmässigkeiten der Verschiebung und Verdichtung, entlang von Assoziationsketten von einer Vorstellung zur anderen, ohne Rücksicht auf ein Kausalitätsprinzip oder rational konstruierte Konzepte. Ausschlaggebend ist dabei die Regel der Entsprechung, die strikte Unterscheidung zwischen Ähnlichkeit und Identität ist aufgehoben. Der Sekundärvorgang hingegen entspricht dem (bewussten) Denken im eigentlichen Sinn. In ihm wird die Energie gebunden, um dann kontrolliert abzufließen. Rational-logische Funktionen wie Aufmerksamkeit, Entscheidung, Zweifel, Urteilsvermögen sind dafür prägend. Der Sekundärvorgang greift hemmend und regulierend in den Primärvorgang ein.

Mit dem Zugang zum Symbolischen, das heisst mit dem Spracherwerb, etwa ab zwei Jahren, setzt beim Kind die Entwicklung des logischen Denkens ein.

Im Alter von zirka zwei bis sechs Jahren können Kinder Schlussfolgerungen ziehen, die man als magisch-animistisch bezeichnet. Primär- und Sekundärvorgänge bestehen nebeneinander, erst mit der Zeit wird, durch den Fortschritt der kognitiven Fähigkeiten, das logisch-rationale Denken überhandnehmen.

Ausgeprägte, länger persistierende Ängste, zum Beispiel in Katastrophenzeiten, können beim Kind die Ausbildung von Sinn- und Selbststrukturen verzögern beziehungsweise verunmöglichen.

Ana wird durch die aufwühlende Visionierung von *Frankenstein*, vielleicht nicht zum ersten Mal, mit dem Tod konfrontiert. Noch mehr als die Tatsache des Sterbens treibt sie die Frage um, weshalb das Mädchen und das Monster getötet wurden. Das hängt damit zusammen, dass sie eine gekürzte Version des Films zu sehen bekam, in der auf das vergnügte Blumenspiel von Kind und Monster direkt die Szene vom Vater folgt, der das tote Kind auf seinen Armen durchs Dorf trägt. Weggelassen wurde, dass das Monster, als ihm die Blumen ausgehen, als «nächste Blume» das Kind ins Wasser wirft. Als Fortsetzung des Spiels, damit auch es auf der Wasseroberfläche schwimme.

Ana hat nicht, wie die anderen Familienmitglieder, Zugriff zu sekundärprozesshaften, rationalisierenden Abwehrmechanismen, die eine Distanzierung und Relativierung gegenüber belastenden Ereignissen und Gefühlen erlauben würden. Sie verfügt noch nicht über ein kohärentes Weltbild, kann nicht von ihrer eigenen Sichtweise abweichen, kennt keinen Zweifel, sondern befindet sich nach wie vor in einem Zustand der Ungebrochenheit, der Eigentlichkeit. Zwar hat sie Zugang zum Symbolischen, zur Struktur der Sprache, aber ihre Möglichkeiten, schwer bewältigbare Gefühle und Erlebnisse zu desaktualisieren, beschränken sich auf illusionäres oder halluzinatorisches Denken.

Die Antwort von Isabel, wonach die beiden gar nicht getötet wurden, weil im Film alles gelogen und nicht real sei, kann sie nicht verstehen, sie hat ja gesehen, was geschah. Zudem fügte Isabel die Behauptung hinzu, Geister gebe es, und man könne mit ihnen in Kontakt treten. Erice versteht es zu illustrieren, wie Ana schrittweise in eine illusionäre Verkennung der Dinge und letztlich in einen halluzinatorischen Zustand abgleitet und sich zunehmend auf den Geist des Monsters fixiert. Eine Szenenfolge betrifft den Blick. Während der Filmvorführung sieht man eine lange Nahaufnahme von Ana: Ihr Blick, eine Mischung von Faszination und Angst / In der Schule gibt es für den Anatomieunterricht eine Puppe mit Namen, Don José, bei der man nach Belieben Organe herausnehmen und wieder einsetzen kann, Ana wird aufgefordert, seine Augen einzusetzen / Blick auf die weite Ebene, in der Ferne das isolierte (Geister-)Haus mit zwei schwarzen Löchern, die wie zwei Augen imponieren. Mit der ihr eigenen «Logik» verknüpft Ana

das Monster, das sie im Film gesehen hat, mit der Variation des Monsters im Klassenzimmer und dem Haus mit den Augen, in dem der Geist wohnen muss. Später begegnet sie dem fremden Mann im Geisterhaus, er ist zwar real vorhanden, aber in illusionärer Verkennung sieht Ana in ihm den Geist des Monsters. Sie bietet ihm einen Apfel an, mit der gleichen Geste, wie das Mädchen im Film dem Monster eine Blume darbot. Auf ihrer Flucht, in einem halluzinatorischen Wahnzustand, hat sie eine Begegnung mit Frankenstein's Monster. Nach dem Zusammenbruch versichert der Arzt Teresa, Ana werde wieder gesund werden, sie brauche Zeit, sie habe ein Trauma erlebt. In der Schlusszene steht Ana am Fenster. Sie schaut hinaus und sagt; »Soy Ana.« Eine erstarkte Selbstidentifikation oder eine erneute Invozierung des Geistes? Gesundung oder Krankheit?