

SONJA GEORGI, JULIA ILGNER,
ISABELL LAMMEL, CATHLEEN SARTI,
CHRISTINE WALDSCHMIDT (Hg.)

Geschichts- transformationen

Medien, Verfahren
und Funktionalisierungen
historischer Rezeption

[transcript]

Sonja Georgi, Julia Ilgner, Isabell Lammel,
Cathleen Sarti, Christine Waldschmidt (Hg.)
In Zusammenarbeit mit Matthias Emrich,
Dorothea Flothow, Svenja Frank, Marcel Hartwig,
Jacqueline Hylkema, Uta Miersch und Dominik Schuh.

Geschichtstransformationen

Mainzer Historische Kulturwissenschaften | Band 24

SONJA GEORGI, JULIA ILGNER, ISABELL LAMMEL,
CATHLEEN SARTI, CHRISTINE WALDSCHMIDT (HG.)

Geschichtstransformationen

Medien, Verfahren und Funktionalisierungen

historischer Rezeption

[transcript]



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2015 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Korrektur & Satz: Cathleen Sarti

Printed in Germany

Print-ISBN 978-3-8376-2815-9

PDF-ISBN 978-3-8394-2815-3

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Politisch konstruiert, filmisch demontiert

Der Diskurs des Glücks in der spanischen Konsumgesellschaft der 50er Jahre:

***Esa pareja feliz* (1951) und**

***La vida por delante* (1958)**

JULIA BRÜHNE

Als der spanische Bürgerkrieg 1939 nach drei langen Jahren endet, sieht sich der siegreiche Francisco Franco einem nicht unerheblichen Problem gegenüber: Es gilt, die zersplitterte und traumatisierte Nation auf Basis einer gemeinsamen Grundlage neuerlich zu vereinen. Zugleich benötigt der durch einen Putsch zustande gekommene ‚neue Staat‘ auch nach Ende des als Kreuzzug betitelten Bürgerkriegs dringend eine Legitimationsgrundlage. Dies versucht man u. a. durch Geschichtstransformationen zu erreichen, die das Franco-Regime als legitimen Nachfolger frühneuzeitlicher Monarchien inszenieren. Daneben soll der Gesellschaft besonders in den 50er Jahren der langsam (wieder) entstehende Konsumkapitalismus schmackhaft gemacht werden: Der Spanier ist aufgefordert, die dargebotenen Güter zu genießen und sich so als dem Franquismus gleichsam ‚genüßlich unterworfenen‘ Subjekt zu konstituieren. In den beiden hier beleuchteten Filmen dieser Epoche werden, wie zu zeigen wird, sowohl die franquistischen Geschichtstransformationen in ihrem fiktiven Charakter entlarvt als auch das staatliche Mandat des ‚Genießens‘ unterhöhlt, indem jenes Genießen als ebenso substanzarm ausgewiesen wird wie die mit ihm einhergehende Politik.

Spanien braucht „fundierende Erinnerungen“

Eine nationale Kultur, so beschreibt es Stuart Hall, ist ein Diskurs: Sie kreiert „Bedeutungen“¹, die eine Vorstellung von der Nation erschaffen, an der die Menschen, die sich zu ihr zählen, partizipieren können – und sollen. Dies funktioniert in der Regel über den Rückgriff auf die nationale Vergangenheit. So bedient sich das kollektive Gedächtnis einer Nation Jan Assmann zufolge sog. „fundierender Erinnerungen“². Diese sind auf bestimmte vergangene Ereignisse bezogen und werden über unterschiedliche Objektivationen³ für die Konstruktion nationaler Identität in der Gegenwart fruchtbar gemacht. So haben etwa bestimmte Tänze, nationale Mythen oder Landschaften, die als Alleinstellungsmerkmal der jeweiligen Nation begriffen werden, identitätsstützende Funktion – sie dienen als ‚Zement‘ des nationalen Kollektivs und sollen dessen Kontinuität mit der eigenen Geschichte belegen.⁴

Als Francisco Franco und seine nationalen Truppen am 1. April 1939 siegreich aus dem spanischen Bürgerkrieg (1936-1939) hervorgehen, ist ein solcher ‚Zement‘ dringend notwendig, liegt das Land doch nicht nur wirtschaftlich am Boden, sondern sieht sich zudem in Sieger und Besiegte, in Spanien und ‚Anti-Spanien‘ geteilt. Als Legitimationsgrundlage für den franquistischen *nuevo estado* (den neuen Staat) bemüht Franco daher eine Reihe „fundierender Erinnerungen“, die die Kontinuität des neuen Regimes mit der ‚glorreichen‘ spanischen Vergangenheit der Frühen Neuzeit belegen sollen. So soll Franco als Nachfolger der christlichen Ritter der Gegenreformation⁵ und als Bewahrer und Beschützer des reinen katholischen Glaubens im kollektiven Bewusstsein verankert und der *estado nuevo* als Fortsetzung des spanischen Imperiums des ‚Goldenen Zeitalters‘ (etwa 1499-1681, z. B. Philip II., 1556-1598) wahrge-

1 HALL, 1994, S. 201.

2 ASSMANN, 2007 [1992], S. 51f.

3 (Kulturelle) Erinnerungen werden in greifbare, symbolisch wirksame ‚Objekte‘ – Objektivationen – verwandelt: „Der Modus der fundierenden Erinnerung arbeitet stets – auch in schriftlosen Gesellschaften – mit festen Objektivationen sprachlicher und nichtsprachlicher Art: in Gestalt von Ritualen, Tänzen, Mythen, Mustern, Kleidung, Schmuck, Tätowierung, Wegen, Malen, Landschaften usw., Zeichensystemen aller Art, die man aufgrund ihrer mnemotechnischen (Erinnerung und Identität stützenden) Funktion dem Gesamtbegriff ‚Memoria‘ zuordnen darf.“ EBD., S. 52.

4 Vgl. EBD., S. 133.

5 Vgl. BOYD, 1997, S. 260.

nommen werden.⁶ In diesem Sinne versteht das Regime den blutigen Bürgerkrieg schon während der Kampfhandlungen denn auch als legitimen ‚heiligen Kreuzzug‘ gegen alles Demokratische, Nicht-Katholische und damit ‚Unspanische‘.⁷ Indem die katholischen Könige Ferdinand und Isabella (1469/79-1516), die 1492 mit der Eroberung Granadas die letzte maurische Bastion gestürzt hatten,⁸ verherrlicht und die Entdeckung und Missionierung Südamerikas sowie historische Figuren wie etwa die heilige Teresa von Ávila idealisiert und im Sinne franquistischer Geschichtstransformation durchweg positiv umgedeutet werden,⁹ soll eine neue nationale Identität entstehen, die sowohl die demokratischen Errungenschaften aus der Zweiten Republik (1931-1936/39) als auch die Liberalisierungstendenzen des 19. und die Aufklärung des 18. Jahrhunderts weitestgehend aus dem kollektiven Gedächtnis streicht.¹⁰ Das Ziel, die nationale Identität zu stärken, wird einerseits durch Rituale und althergebrachte Traditionen wie den Kirchgang oder die Osterprozession gefördert. Von großem Gewicht sind aber auch „erfundene Traditionen“ (im Sinne Eric Hobsbawms)¹¹, wie etwa neu kreierte nationale Feiertage, bspw. Beginn und Ende des Bürgerkriegs.¹²

6 Vgl. CARR/FUSI, 1983, S. 107 und 109.

7 Zum geschichtlich-ideologischen Fundament Franco-Spaniens, vgl. RICHARDS, 1996, S. 149-168.

8 Durch die Heirat Isabellas von Kastilien und Ferdinands von Aragonien 1469 wurden, nachdem Isabella 1474 und Ferdinand 1479 jeweils die Thronfolge antreten konnten, beide Königreiche erstmals unter einer Krone vereint. Es begann eine Zentralisierungspolitik. Unter den katholischen Königen endete die 800 Jahre währende Reconquista erfolgreich mit der Eroberung Granadas; die maurische Herrschaft war damit endgültig beendet. Noch im selben Jahr begann die Vertreibung nicht konversionswilliger Juden aus Spanien und man errichtete die staatlich kontrollierte Inquisition. Vgl. hierzu z. B. BOLLÉE/NEUMANN-HOLZSCHUH, 2007, S. 1f.

9 Vgl. GRAHAM, 1995, S. 184f.

10 Vgl. CARR/FUSI, 1983, S. 109. Das einzige nennenswerte Ereignis der Aufklärungsepoche war für Franco der erfolgreiche Unabhängigkeitskrieg gegen Frankreich 1808 (vgl. EBD.).

11 Erfundene Traditionen finden sich Eric Hobsbawm zufolge besonders häufig in Zeiten gesellschaftlichen Wandels. Sie sind der Versuch, Kontinuität mit der Vergangenheit zu evozieren und sollen z. B. dem schwindenden Zusammenhalt in einer Gesellschaft entgegenwirken. Sie haben daher ideologische Funktion und gehorchen nicht dem Nützlichkeitsprinzip. So dient etwa das Tragen eines Reithelms dem Schutz vor Unfällen, das Tragen einer speziellen Jagdtracht hingegen dem Ausdruck eines ideologischen Prinzips. Vgl. HOBBSAWM, 2012 [1983], S. 1-14.

12 Vgl. BOYD, 1997, S. 261f.

All dies dient der Schaffung einer *imagined community*, wie Benedict Anderson sie definiert hat¹³: Wie Hall und Assmann geht auch Anderson von der Notwendigkeit einer Ursprungslegende für die Etablierung einer kollektiv-nationalen Identität aus. Diese wird Anderson zufolge in erster Linie durch die Standardisierung der Umgangssprachen, durch Schrift (Printkapitalismus) und Medien schlechthin ausgebildet.¹⁴ Nun trifft diese Bedingung auf den Franquismus zu, da sämtliche Regionalsprachen verboten werden und stattdessen das Kastilische die einzig zugelassene ‚Amtssprache‘ wird. Die Strenge, mit der vor allem in der ersten Dekade des Regimes – mithin seiner Konsolidierungsphase – die Einhaltung dieser Vorgabe überwacht wird, erklärt sich durch das Bestreben, die rebellischen Peripherien in ihrer gefühlten Autonomie einzuschränken und die politische Macht in Madrid zu zentralisieren.¹⁵ Ein weiteres wichtiges Mittel zur Schaffung nationaler Identität im Sinne einer *imagined community* ist das Kino.¹⁶ Dieses massentaugliche Medium soll mit speziellen

13 ANDERSON, 2005. Die vorgestellte Gemeinschaft entsteht Anderson zufolge, als die Monarchien durch Aufklärung und Revolutionen die Legitimation des Gottesgnadentums verlieren und eine neue Legitimationsbasis für die nationale Gemeinschaft benötigt wird. Die *imagined community* wird als Verbund von Gleichen verstanden. Sie ist ‚vorgestellt‘, weil ihre Mitglieder sich nicht alle persönlich kennen können, sich aber dennoch als Zugehörige einer Gemeinschaft empfinden (vgl. EBD., S. 15-17).

14 EBD., S. 52.

15 Vgl. hierzu etwa BOCHMANN/BRUMME, 1993, S. 392-398.

16 Wenn Anderson von *print-capitalism* spricht, der vor allem in Gestalt des sich ausdehnenden Zeitungswesens das Prinzip der vorgestellten Gemeinschaft beförderte, so argumentiert er u. a. damit, dass die Gewissheit des Zeitungslesenden, zur selben Zeit von Tausenden Menschen ‚umgeben‘ zu sein, die selbst soeben dieselben Nachrichten lesen, der Idee der vorgestellten Gemeinschaft, mithin dem Teilen gemeinsamer Rituale und Werte Vorschub leistet (vgl. ANDERSON, 2005, S. 39-41). Was ist im vorliegenden Fall aber das Kino, wenn nicht Vorschubleister desselben Phänomens? Zunächst wird der Kinosaal selbst zum Objekt einer vorgestellten Gemeinschaft, da man in der Regel, wenn überhaupt, sehr wenige der übrigen Besucher kennt – trotzdem teilt man für eineinhalb oder zwei Stunden dasselbe Erlebnis, durchlebt ähnliche Emotionen, identifiziert sich mit denselben Figuren etc. Nach Ende des Films befindet man sich zudem in einer virtuellen Vorstellungsgemeinschaft mit all denjenigen, die den Film zu einer anderen Zeit, in einem anderen Kino, in einer weit entfernten Stadt innerhalb des eigenen Landes ebenfalls gesehen haben. Dies gilt im Falle Franco-Spaniens umso mehr für die *españoladas* – also genuin spanische Filme mit ‚spanischen Themen‘, die zumeist nicht – wie im Falle Hollywoods – in andere Länder exportiert werden, sondern allein der Identifikation der spanischen Bevölkerung mit dem ‚Spanisch-Sein‘ und damit mit seiner Nation und der in dieser angeblich vorherrschenden Werte und Lebensstile

Genres wie Historienepen, dem bürgerkriegsverherrlichenden *cine de la cruzada* (Kreuzzugs-Kino) oder dem *cine folklórico* (folkloristische Musicals) nicht nur die nationale Vergangenheit glorifizieren, sondern auch mit Assmannschen Objektivationen aufwarten, mit denen sich die Zuschauer im Sinne einer ‚Gemeinschaft Gleicher‘ identifizieren können. So bietet vor allem das *cine folklórico* – von der Kritik zumeist abwertend als *españolada*¹⁷ tituliert – „fundierende Erinnerungen“ wie den Flamenco-Tanz, andalusische Landschaften und Trachten, heroische Galane oder attraktive schwarzhaarige Frauen. Somit lässt sich das (typische) franquistische Kino u. a. als die Absicht der Verklammerung des Subjekts mit der Struktur¹⁸ und der hiermit erhofften Stabilisierung der „kulturellen Welt“¹⁹ bewerten.

Was Hall „kulturelle Welt“ nennt, scheint mir mit dem von Jacques Lacan formulierten Prinzip der „symbolischen Ordnung“ übereinzustimmen: Diese ist die Struktur aus gesellschaftlichen Institutionen, Ritualen und verschriftlichten wie inoffiziellen Regeln des Zusammenlebens der Subjekte in ihrem jeweiligen Kollektiv. In ihr regiert der sprachlich strukturierte *Nom-du-Père* – das sog. Gesetz des Vaters.²⁰ Da das Individuum, um ein ‚funktionierender‘ Teil

dienen. Zum Kino als nationales Identifikationsinstrument vgl. auch SEGUIN, 2007, S. 3-10. Seguin bewertet die Möglichkeit, durch das Kino eine nationale Identität auszubilden, allerdings positiv und wirft der spanischen Filmindustrie vor, dies – im Gegensatz zur US-amerikanischen – nicht vollbracht zu haben.

17 „In its more general sense, the term [*españolada*] refers to any action, show or literary text that exaggerates the Spanish character, thus connoting excess. [...] the thematics (bullfighting, the lives of bandits, gypsies and singers) and the aesthetics (*costumbrismo*) associated with it appear throughout the decades in musical dramas and religious dramas, historical narratives and comedies.“ LÁZARO-REBOLL/WILLIS, 2004, S. 7.

18 Vgl. HALL, 1994, S. 182.

19 EBD.

20 Die symbolische Ordnung ist nach Lacan die Ordnung des symbolischen Vaters (*Nom-du-Père*), der das Subjekt (im Allgemeinen das Kind) aus der imaginären, glücklichen Dyade mit der Mutter herausholt und es in die gesellschaftlichen Normen und Regeln einführt; ihm also die Sprache des Symbolischen beibringt und es solchermaßen befähigt, in der Gesellschaft Fuß zu fassen. Der *Nom-du-Père* ist dabei nicht mit dem leiblichen Vater zu verwechseln: „Der Name-des-Vaters ist nicht das Verbot des realen Vaters, sondern das Gesetz, das dessen Verbote und Gebote stützt, sie autorisiert, sie legitimiert, so wie in archaischen Gesellschaften die Ahnen“ (BRAUN, 2007, S. 121). Fortan lebt das solchermaßen symbolisierte Subjekt nicht länger im Feld des Imaginären, sondern in der Sphäre des Symbolischen. Das Imaginäre bleibt jedoch ein immerwährender Sehnsuchtsort, auf den allerlei Wünsche und Bedürfnisse projiziert werden, die dem Subjekt in der symboli-

der Gesellschaft zu werden, das Feld des Imaginären verlassen und innerhalb des Symbolischen verortet werden muss, liegt es nahe, an dieser Stelle auf Louis Althusser's Theorie der ideologischen Anrufung (Interpellation) zu verweisen, die z. T. auf Lacans Begrifflichkeiten aufbaut.²¹ Für Althusser bildet ein Individuum erst dann eine Identität aus, wenn es innerhalb der Gesellschaft, in der es lebt, eine bestimmte Funktion, mithin eine klare Verortung erhält (z. B. als Thronfolger, Richter, Schüler etc.). Die Subjektivierung des Individuums erfolgt vermittelt ideologischer Anrufung. So wird das Individuum, das sich auf den unpersönlichen Ruf eines Polizisten – also eines Vertreters der Ideologie bzw. der symbolischen Ordnung – hin umdreht, obwohl es nicht weiß, ob es überhaupt gemeint ist, interpelliert: Es gehorcht der herrschenden Ideologie und nimmt als Subjekt seinen Platz in der Gesellschaft ein. Damit fügt es sich – und dies führt uns zu Hall und seiner Auffassung von der Struktur der nationalen Kultur zurück – in den herrschenden gesellschaftlichen Diskurs ein.

Die Filme, die ich hier im Folgenden betrachten möchte, rekurren nun auf eben jenes Phänomen der ideologischen Anrufung und hinterfragen dabei die diskursive symbolische Ordnung, innerhalb derer sie als Subjekte der Diktatur interpelliert werden sollen. Trotzdem wurden sie letztlich als harmlose Unterhaltungsfilme eingestuft und zur Vorführung in den Kinos freigegeben. Was den Zensoren offenbar entging, ist der Umstand, dass beide Filme auf subtile Weise kritisch auf die franquistische Praxis der Geschichtstransformation und die hiermit einhergehende gewünschte Bildung einer *imagined community* im Sinne eines geeinten Volkes Bezug nehmen. 1951 und 1958 entstanden, reagieren *Esa pareja feliz* und *La vida por delante* dabei nicht nur auf die vor allem in der Konsolidierungsphase des Regimes so wichtige Umdeutung der Geschichte und ihrer idealisierten Protagonisten, sondern sie reflektieren auch den Zusammenhang jener Konstruktion mit der entstehenden Konsumgesellschaft und dem staatlichen Mandat des Genießens.²² Genießen der Populärkultur, Genießen der verfügbaren Güter, Genießen des Ehelebens innerhalb eines diskursiven Rahmens. Indem sie den neuen materiellen Wohlstand kritisch beleuchten, der die repressive Natur des Franco-Regimes verhüllt, fragen sie nach der prinzipiellen Möglichkeit von Authentizität und

schen Ordnung zugunsten eines erfolgreichen gesellschaftlichen Miteinanders verwehrt bleiben müssen. Vgl. hierzu etwa LACAN, 2008, S. 111.

21 Vgl. ALTHUSSER, 1995.

22 Vgl. hierzu unten, Anm. 34.

Glück in einer Diktatur und zeigen dabei, wie brüchig das Konstrukt eines geeinten spanischen Volkskörpers ist.

***Esa pareja feliz* (1951): Glück, marsch, marsch!**

Das Erstlingswerk der Regisseure Luis García Berlanga und Juan Antonio Bardem²³ porträtiert ein junges, kinderloses Paar, Juan und Carmen, das nach einigen Jahren relativ glücklicher Ehe beginnt, allmählich an den schwierigen ökonomischen Umständen ihres Alltags zu verzweifeln. Juan, der mehrere (Weiterbildungs-)Diplome als Elektriker hat, verdient sein Geld mangels besserer Berufschancen als Hilfsarbeiter in einem Filmstudio.²⁴ Da sein Lohn nicht ausreicht, arbeitet Carmen zusätzlich als Näherin; außerdem nimmt sie zu Juans Missfallen häufig an Preisausschreiben teil und geht leidenschaftlich gerne ins Kino. Die Wohnverhältnisse sind beengt, die Stromversorgung unzuverlässig und vor allem Juan ist zunehmend frustriert darüber, dass er seiner Frau nicht mehr bieten kann. Eines Tages jedoch, mitten im größten Ehestreit, erfahren sie, dass sie für einen Hauptgewinn ausgelost worden sind: Gesponsert von einer Seifenfabrik dürfen sie 24 Stunden lang den Titel „Esa pareja feliz“²⁵ tragen: Sie erhalten einen Wagen mit Chauffeur, werden in den edelsten Restaurants zum Essen gebeten, dürfen in verschiedenen Geschäften gratis einkaufen und die beste Revue der Stadt sehen. Dieses gekaufte, kommerzielle Glück erweist sich jedoch schnell als fragwürdige Angelegenheit – die teuren Schuhe sind unbequem und von minderer Qualität, das exquisite Menü exotisch und nicht eben reichhaltig und der Chauffeur des bereitgestellten Wagens muss sich an exakt vorgegebene Stationen halten, die das „glückliche Paar“ im Sinne des Sponsors zu passieren gehalten ist. Am Ende des Tages entscheiden sich die beiden dafür, die materiellen Güter, die sie gewinnen, an eine Reihe von Obdachlosen zu verschenken und ihr Leben in dem Bewusst-

23 Zu den Produktionsumständen vgl. CERÓN GÓMEZ, 1998, S. 80-94.

24 Als parodistischer Verweis zielt das Studio ein dem Logo der Cifesa, Spaniens Filmindustrie unter Franco, sehr ähnliches Logo. Die Cifesa produzierte hauptsächlich regimekonforme Filme, die eine gefällige Haltung gegenüber Religion, Vaterland und Familie zur Schau stellten (ebenso wie der zu Beginn von *Esa pareja feliz* dort abgedrehte Historienfilm). Zur Cifesa vgl. EVANS, 1995, S. 215.

25 („Dieses glückliche Paar“). Sofern nicht anders angegeben, wurden alle hier angeführten Übersetzungen von der Verfasserin angefertigt.

sein weiterzuleben, dass das wertvollste Gut, das sie besitzen, die Liebe zueinander ist.

Esa pareja feliz beginnt mit einem Spiel im Spiel bzw. mit einem Film im Film, denn die erste Szene ist inmitten von Dreharbeiten zu einem klassisch-franquistischen Historienfilm angesiedelt, an dem Juan als Bühnenarbeiter beteiligt ist. Der Zuschauer wird Zeuge eines Dialogs zwischen einer Königin und einem Edelmann. Letzterer will die Königin dazu bringen, ein Dokument zu unterzeichnen, was diese mit den Worten ablehnt, dass sie lieber den Tod wähle, anstatt ihren Namen unter das besagte Schriftstück zu setzen. Das Bühnenbild trägt ein mittelalterliches Dekor. Im Hintergrund sind Arkaden in teils mudejarischem, teils mozarabischem sowie flämischem Stil zu sehen.²⁶ Dieses ästhetische Potpourri verweist zum einen auf die Einverleibung der burgundischen Niederlande durch die spanische Krone im 16. Jahrhundert²⁷ und entspricht damit der franquistischen Absicht, sich in die Tradition jenes ‚Goldenen Zeitalters‘ zu stellen. Zum anderen deutet die Kulisse auf die Reconquista und damit auf die Vertreibung nicht konversionsbereiter Juden aus Spanien im späten 15. Jahrhundert, auf die sich Franco gerne bezog, um die Vertreibung bzw. Ermordung der Republikaner im Bürgerkrieg zu legitimieren. Die Mischung von mozarabischen und mudejarischen Elementen²⁸ aber verweist zugleich auf die (friedliche) Koexistenz von Christen und Mauren bzw. auf die Wechselseitigkeit der Herrschaftsverhältnisse. Die franquistische Bezugnahme auf eine glorifizierte Vergangenheit, mittels derer die militärischen Auseinandersetzungen der Gegenwart legitim scheinen sollen, wird hier also bereits über die Kulisse parodiert. Als die Königin sich schließlich wie angekündigt in die Tiefe – also von der Bühne – stürzt, gelingt es Juan und den anderen Bühnenarbeitern nicht, sie aufzufangen. Die Schauspielerin landet auf dem Betonboden und verliert das Bewusstsein: Eine komische Inszenierung des Um-

26 Vgl. hierzu die Credits im Originaldrehbuch zu *Esa pareja feliz*. Die Schauspielerin Lola Gaos parodiert hier Aurora Bautista in dem Film *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948). Vgl. PAVLOVIC, 2003, S. 59.

27 Vgl. NORTH, 2008, S. 18-21.

28 Die Mozaraber waren ein Teil der hispanogotischen Bevölkerung, der im Zuge der maurischen Eroberung seinen christlichen Glauben behalten hatte, aber ‚die kulturelle Überlegenheit der Araber‘ anerkannte. Als Mudejaren bezeichnet man diejenigen Muslime, die nach der Besetzung Toledos und dessen Umkreis durch die Kastilier-Leonesen unter christliche Herrschaft gekommen waren. Sie durften in ihrer Heimat bleiben und ihre Religion ausüben. So nahmen sie auch weiterhin Einfluss auf die christliche Kultur. Vgl. BOLLÉE/NEUMANN-HOLZSCHUH, 2007, S. 44-46.

stands, dass derjenige, der sich auf die franquistische Geschichtstransformation und die hiermit einhergehende Unterhaltungskultur wie z. B. das regimegefällige Theater einlässt, damit rechnen muss, auf dem harten Boden der Tatsachen aufzuschlagen. Bezeichnenderweise wiederholt die Schauspielerin, als sie kurz darauf aus ihrer Ohnmacht erwacht, mechanisch jene Worte, die die von ihr verkörperte Königin kurz vor ihrem Bühnentod ihren Gegnern entgegenschleuderte: „Firmar, firmar ... ¡No firmaré jamás, jamás!“²⁹ Die Weigerung, ihre Unterschrift zu leisten, lässt sich im lacanianischen Sinne als Weigerung lesen, in die sprachlich strukturierte symbolische Ordnung, mithin in den herrschenden (franquistischen) Diskurs einzutreten. Wenn die Unterschrift, also das ‚Ja‘ des Subjekts zur symbolischen Ordnung fehlt, bleibt auch das Gesetz-des-Vaters auf der Strecke. Der Umstand, dass die Schauspielerin unmittelbar nach Ausspruch der Worte erneut das Bewusstsein verliert, also in einer Art imaginären Starre verharren muss, verweist allerdings darauf, dass ein solcher Austritt aus der symbolischen Ordnung nicht ohne Weiteres, sondern nur um den Preis der Entsymbolisierung zu haben ist. Dies bekommen Juan und Carmen gegen Ende des Films noch selbst zu spüren, als sie auf eine Polizeistation zitiert werden, weil sie es gewagt haben, der diskursiven Vorstellung vom ‚Glück‘ zu widersprechen.³⁰

Welcher Art dieses Glück zu sein scheint, erfahren wir in einer kurz auf die Theaterprobe folgenden Sequenz. Carmen hat Juan einen Zettel hinterlassen, wonach er sie und sein Abendbrot im Kino finde. Man sieht Carmen, wie sie, einen *bocadillo* (belegtes Brot) verzehrend, andächtig auf die Leinwand blickt. Die Szene im Hollywoodfilm – offensichtlich eine romantische und politisch unbedenkliche Liebesgeschichte – zeigt einen Mann und eine Frau auf einem Ozeandampfer. Das Gespräch der beiden dreht sich um Glück: „Soy feliz“, „Cuando desembarques, llevarás en tu equipaje la felicidad“ oder „La felicidad que encontramos“³¹. Die sichtbare Verzückung Carmens angesichts der Filmhandlung und das Verzehren des *bocadillo* verweisen auf den typischen ‚Brot- und-Spiele‘-Topos des römischen Reichs und lassen sich im Sinne eines politisch weitestgehend passiven spanischen Volks lesen, das sich mit der gegenwärtigen Situation arrangiert, solange genügend Zerstreuung zur Verfügung steht. Juan torpediert allerdings die Illusion, denn kaum im Kino angekommen,

29 („Unterschreiben, unterschreiben ... Ich werde niemals unterschreiben, niemals!“)

30 Siehe unten.

31 („Ich bin glücklich“; „Wenn du von Bord gehst, nimmst du in deinem Gepäck das Glück mit dir“; „Das Glück, das wir gefunden haben.“)

beginnt er sofort damit, Carmen zu erklären, wie bestimmte Kameraperspektiven zustande kommen und wie unrealistisch die Handlung sei. Carmen lauscht seinen Ausführungen weitestgehend unberührt, doch ein anderer Zuschauer beklagt sich bei Juan lauthals darüber, dass er den Film – und damit die anheimelnde Illusion – störe. Juan wird hier als potentieller Destruktor einer franquistisch intendierten *imagined community* inszeniert, ist er doch aufgrund seiner technischen Bildung und seiner Arbeit im Filmstudio in der Lage, hinter die Kulissen der Filmproduktion zu sehen und somit womöglich auch die Rhetorik des Staates selbst zu entlarven.³²

Als die Filmvorführung zu Ende ist – nicht ohne dass der Happy-End-Kuss der Protagonisten aus Zensurgründen herausgeschnitten wurde –, folgt die Werbung des Seifenfabrikanten *Florit*, der den „Esa-pareja-feliz-Preis“ auslobt. Auch hier liegt der Fokus auf dem Thema Glück. Der Werber auf der Leinwand zeigt mit ausgestrecktem Arm ins Publikum und sagt eindringlich: „¡Usted puede ser feliz! ¡Y usted! ¡Y usted!“³³ Er berichtet in blumigen Worten, welche Erlebnisse das Gewinnerpaar erwarten. Bezeichnenderweise sind die Einkäufe in teuren Geschäften, das Speisen in edlen Lokalen und vor allem der angekündigte Revuebesuch vollkommen diskurskonform: Sie reden einer neuen Konsum- und Eskapismusideologie das Wort, die das Regime propagiert und als vollkommenes Glück ausweist.³⁴ Kein Wunder also, dass Juan kurze Zeit später Carmen tadelt, die sofort mit dem Kauf von allerlei *Florit*-Produkten beginnt, um den Hauptgewinn zu erlangen.

Es folgt nun eine längere Rückblende: Das Paar, frisch verheiratet, besichtigt seine jetzige Wohnung. Alle Nachbarn heißen sie freundlich als zukünftige Mieter willkommen. Die Wohnung steht hier symbolisch für das ‚nationale Haus‘³⁵ – also das Haus als Symbol des (spanischen) Staats: Durch die Hochzeit sind Carmen und Juan – der eigentlich nie heiraten wollte – in die symbolische Ordnung des Franquismus eingeordnet und Teil der *imagined community* augenscheinlich zufriedener Ehepaare geworden, die in fast identischen

32 Es wäre daher zu einfach, Juans Intervention als „geekish insistence on explaining the mechanisms of a travelling shot or a rear projection“ (FAULKNER, 2013, S. 70) abzutun, wie Sally Faulkner es tut.

33 („Sie können glücklich sein! Und Sie! Und Sie!“)

34 Zum Eskapismus der franquistischen Revues sowie der übrigen ‚Evasionskultur‘ vgl. CARR/FUSI, 1983, S. 94f., 118-121.

35 Das ‚nationale Haus‘ ist eine gerade im jüngeren politischen Diskurs häufig verwendete Metapher. So ist etwa das ‚gemeinsame europäische Haus‘ ein beliebter Topos bei den Ost-West-Debatten der späten 1980er Jahre. Vgl. hierzu CHILTON/ILYIN, 1993.

Wohnungen leben, deren Alltag vermutlich ähnlich abläuft wie derjenige der Protagonisten und die zu belegen scheinen, dass es sich in der franquistischen Gesellschaft gut leben lässt. Die Symbolisierung scheint perfekt, als Juan kurze Zeit später sein Diplom erhält. Vermeintlich vollends in der symbolischen Ordnung angekommen, die ihn in seiner Identität als Elektriker zu verorten verspricht, geht Juan voller Optimismus davon aus, dass er nun bald eine gut bezahlte Stelle bekleiden wird. Diese Hoffnung trägt jedoch, denn obwohl Juan Kurs um Kurs absolviert und schließlich vier Diplome sein Eigen nennen darf, bekommt er die ersehnte Anstellung nicht. Dies ist ein bitter-ironischer Verweis auf ein politisches System, das die Subjekte zwar innerhalb eines repressiven Diskurses verankert, die symbolische Ordnung letztlich aber jene Identitätszuweisungen, die sie verspricht, nicht einhalten kann. Anders als Carmen, die versucht, sich mit der Situation zu arrangieren, findet sich Juan denn auch in der Wohnung und somit im übertragenen Sinne auch im ‚nationalen Haus‘ nicht gut zurecht: Als der Strom ausfällt, weiß er nicht, wo die Möbel stehen und stößt im Halbdunkeln beim Gang durch den Flur an Gegenstände.

Als die beiden schließlich, von der Rückblende in die Gegenwart zurückgekehrt, die Nachricht vom Hauptgewinn erreicht, zeigt Juan im Gegensatz zu seiner Frau zunächst keinerlei Interesse daran, die vorgegebenen Stationen abzufahren (z. B. ein Bestattungsinstitut oder das Schuhgeschäft *Luxor*). Er beklagt sich im Gegenteil darüber, dass das Auto, steht es schon einmal zur Verfügung, einen nicht dorthin transportiert, wo es tatsächlich von Nutzen wäre.³⁶ Die Wege zum ‚Glück‘ sind also diskursiv vorgeschrieben und keine individuelle Verhandlungsfrage: „Hay que cumplir“³⁷ wiederholt der Veranstalter, man muss die Vorschriften einhalten und das genießen, was der Diskurs den Subjekten zu genießen vorgibt.³⁸ Als die beiden schließlich doch noch

36 Juan möchte das Auto nutzen, um einen Geschäftspartner zur Rede zu stellen, der ihn betrogen hat.

37 Etwa: („Man muss (es) befolgen!“)

38 „Heute [...] werden wir von allen Seiten mit der Aufforderung bombardiert, zu genießen. ‚Enjoy!‘, lautet das Kommando – vom Sexualgenuss bis zum Genießen professioneller Leistung oder spiritueller Erweckung. [...] Die Psychoanalyse ist heute der einzige Diskurs, der es uns erlaubt, nicht zu genießen [...]“. ŽIŽEK, 2006. Román Gubern hat daher recht, wenn er in dem Film den Druck des neuen konsumkapitalistischen Wettbewerbs erkennt, der in der kollektiven Psychologie der Bevölkerung Spuren hinterlässt. Vgl. GUBERN, 1981. Auch wenn Žižek hier von der zeitgenössischen Postmoderne spricht, lässt sich der Befehl zu genießen, doch gerade in *Esa pareja feliz* äußerst deutlich veranschaulichen. Der im Folgenden be-

gemeinsam das ebenfalls im Programm enthaltene Vergnügungsort besu- chen, versucht der Moderator, die *pareja feliz* ins Spotlight zu rücken und dem übrigen Publikum als glückliche Gewinner vorzustellen. Da Juan und Carmen jedoch im stillen Einvernehmen blitzschnell ihre Tischkarte umklappen, auf der sie als *pareja feliz* ausgewiesen werden, hält man ein anderes Paar für die Preisträger. Dieses erhebt sich daraufhin von seinem Tisch, begibt sich auf die Bühne und gibt eine revueähnliche Gesangs- und Tanzeinlage zum Besten. Moderator und Publikum zeigen sich mit der Darbietung höchst zufrieden, bestätigt das falsche Paar doch somit performativ die diskursive Vorstellung ehelichen Glücks: Das Glück, das die Tänzer ausstellen, ist normativ und poli- tisch ungefährlich, wie das eskapistische Genre der Revue, das durch den Tanz aufgerufen wird, beweist. Das Publikum lässt sich von dem Refrain, den das ‚falsche Paar‘ anstimmt, mitreißen und beginnt die Worte „pareja feliz“ mitzu- singen. Diese Szene illustriert sehr deutlich die ideologische Interpellation des Subjekts und seine Verortung im *Nom-du-Père*: Indem das Publikum den Ref- rain mitsingt, erlernt es gewissermaßen die Sprache des Vaters und fügt sich somit in die ideologisch vorgeprägte symbolische Ordnung ein. Die Verinner- lichung einer Strophe, die eine bestimmte Form von Glück besingt, ist gleich- bedeutend mit der (unbewussten) Übernahme des politischen Diskurses, der die Natur dieses Glücks festgelegt hat: Die Ehe, teure Schuhe, eine harmlos- stumpfsinnige Revue, die Teilnahme an der langsam entstehenden, politisch eher teilnahmslosen Konsumgesellschaft der 50er Jahre.³⁹

Auch Carmen wird vom Refrain angesteckt und beginnt mitzusingen, bricht aber ab, als sie von Juan in die Seite gepufft wird. Kurz darauf wendet sich der männliche Part des Tanzduos explizit an die beiden; er blickt ihnen in die Augen, lehnt sich in Artistenmanier über ihren Tisch, singt dabei immerfort den Refrain und animiert das begeisterte Publikum dazu, mit ihm gemeinsam Juan und Carmen zum Einstimmen zu bewegen, denn schließlich seien doch auch sie „ein glückliches Paar“. Die Gäste rufen denn auch „pareja feliz, ¡sí,

trachtete Film *La vida por delante* scheint in dieser Hinsicht eine Synthese zu bil- den, geht es hier doch ebenfalls um die Problematisierung des Konsums und zu- gleich um die Freud'sche Psychoanalyse, die für Žižek das einzige Mittel ist, dem auferlegten Genießen zu entgehen.

- 39 Ich würde daher auch Jo Labanyi nicht zustimmen wollen, die das spanische Wirt- schaftswunder der 60er Jahre als Beginn einer ‚post-ideologischen‘, selbstbe- stimmteren Ära interpretiert, ist es doch vielmehr so, dass der konsumkapitalisti- sche Diskurs jener Jahre den falangistischen und atavistisch-religiösen Autar- kiediskurs ablöst, der das Regime in seiner Konsolidierungsphase begleitet hatte. Vgl. LABANYI/GRAHAM, 1995, S. 258.

sí!“⁴⁰ und zeigen dabei mit den Fingern auf die beiden, die sich im Fokus der Menge zusehends unbehaglicher fühlen. Die Sequenz zeigt eine gescheiterte Interpellation: Juan und Carmen sollen dem diskursiven Befehl des Genießens entsprechen und öffentlich bezeugen, dass sie ein Paar sind, das der Glücksvorstellung des Franquismus, aber auch des Konsumkapitalismus entspricht, und sie insofern ideologiereproduzierende Agenten der symbolischen Ordnung sind. Der Refrain, die Zeigegesten und das dem (politischen) Gehorsam vorausweisende „¡Sí, sí!“ fungieren als ideologische Anrufung. Carmen und Juan gehorchen ihr jedoch nicht⁴¹ – das Prinzip der *imagined community*, mit dem sie sich zu Beginn ihrer Ehe, als sie das ‚nationale Haus‘ bezogen haben, noch identifizieren konnten, greift nicht mehr. Ein paar Jahre und mehrere desillusionierende Erlebnisse hinsichtlich ihrer finanziellen und beruflichen Situation später, erkennen sie sich nicht mehr als Teil der Gemeinschaft,⁴² sondern als Außenseiter in einer Gesellschaft, die von einer finanzstarken *haute bourgeoisie* – d. h. den Gewinnern des Bürgerkriegs – dominiert wird und in der kein Raum für die Erfüllung individueller Bedürfnisse ist. Der Identitätszuweisung als „pareja feliz“, die die Werbe- und Populärkulturindustrie den beiden im Rahmen der ideologischen Anrufung aufdrängen will, können und wollen sie daher nicht entsprechen. Juan widersetzt sich denn auch dem Eintritt in die sprachlich strukturierte symbolische Ordnung, indem er dem entnervenden Sänger kurzerhand einen Kinnhaken verabreicht. Durch diesen nonverbalen ‚Befreiungsschlag‘, der den Agenten der Interpellation ohnmächtig umsinken und somit *verstummen* lässt, durchkreuzt Juan ein weiteres Mal den Diskurs und verweigert sich dem von Franco beherrschten *Nom-du-Père*. Da der Kinnhaken eine Prügelei unter den Gästen auslöst, werden Juan und Carmen auf eine Polizeiwache zitiert, wo sie der „Verursachung eines Skandals auf einer Tanzveranstaltung“ beschuldigt und aufgefordert werden, sich auszuweisen. Bezeichnenderweise führen jedoch beide keinen Pass mit sich (das einzige

40 („Glückliches Paar, ja, ja!“)

41 Sie identifizieren sich nicht mit der imaginären Anrufung – daher gelingt es ihnen (scheinbar), die auf die Identifizierung folgende Positionsnahme innerhalb der symbolischen Ordnung – der Ideologie – auszusparen. Dass ein Leben des Subjekts außerhalb der Ideologie jedoch im Grunde nicht möglich ist – Ideologie ist unhintergebar –, wird im nächsten Film deutlich werden. Vgl. hierzu ACKERMANN, 2009, S. 32-34.

42 Wie Kathleen M. Vernon es ausdrückt: „In this context, Juan’s striving for upward mobility through a series of correspondence courses and disastrous stabs at entrepreneurship are revealed as no less an illusion than Carmen’s attraction to films.“ VERNON, 2003, S. 258.

Dokument, mit dem sie sich ‚ausweisen‘ können, ist das Zertifikat des Seifenherstellers, das besagt, dass es sich bei ihnen um die ‚pareja feliz‘ handelt). Da sie eines Personalausweises, also dem Element der identitätsstiftenden symbolischen Ordnung schlechthin, entbehren⁴³ und außerdem keinerlei Anstalten machen, sich zu erklären (sie bleiben also wie schon beim Tanz weiterhin *stumm*), sind sie in den Augen des Polizeibeamten offensichtlich ‚desymbolisiert‘: Statt einer Strafe erhalten sie nur die barsche Aufforderung, das Gebäude zu verlassen. Auf der Straße verschenken die beiden sämtliche Einkäufe an zahlreiche Obdachlose, die noch schlafend auf den eine Straße säumenden Sitzbänken liegen. Nachdem die vielen Pakete und Schachteln sie nicht mehr behindern, können sie sich nun in die Arme fallen und sich – von der Kamera im Rahmen der Zensurbestimmungen nur angedeutet – den obligatorischen Happy-End-Kuss geben, der den Film endgültig ins Genre der romantischen Liebeskomödie einreicht. Viel wichtiger als diese vordergründige Zuordnung scheint mir jedoch die Rückbindung der Protagonisten von der symbolischen Ordnung ins Feld des Imaginären. Der Besuch der Tanzveranstaltung markiert den Beginn ihres Austritts aus dem Symbolischen. Sie schweigen, treten also aus der Sprache aus und antworten mit nonverbaler Gewalt auf die diskursive Interpellation. Wenn sie sich in der letzten Szene zugunsten einer harmonischen Paarbeziehung von den Waren, die die konsumkapitalistische Ordnung symbolisieren, ‚befreien‘, so betreten sie damit die imaginäre Struktur der vorsymbolischen Dyade und ziehen sich in den Wunschraum einer allein von individueller Liebe bestimmten Zweisamkeit zurück, zu der der offizielle Diskurs keinen Zutritt hat.

Endet *Esa pareja feliz* mit dem Austritt der Protagonisten aus der symbolischen Ordnung und der Regression in die imaginäre Dyade, so scheint in dem sieben Jahre später gedrehten Film *La vida por delante* die entfernte Möglichkeit einer neuen, sich vom franquistischen Diskurs emanzipierenden *imagined community* aufzuscheinen.⁴⁴ Hierfür gilt es allerdings, dem von Carmen und Juan in *Esa pareja feliz* metonymisch vertretenen Volkskörper,⁴⁵ der sich all-

43 Bezeichnenderweise nahmen die Zensoren hieran Anstoß und verlangten im Vorfeld, die Hinweise darauf, dass das Paar sich nicht ausweisen kann, weniger explizit zu gestalten. Vgl. CERÓN GÓMEZ, 1998, S. 81.

44 Die dem Film innewohnende Kritik scheint mir daher auch bei Weitem nicht so schwach und abgemildert zu sein, wie bspw. Bernard P.E. Bentley behauptet. Vgl. BENTLEY, 2008, S. 145.

45 Nicht von ungefähr tragen die Protagonisten jene ‚klassischen‘ spanischen Vornamen schlechthin, die hier weniger intertextuell auf ihre berühmten Namensgeber,

mählich gegen den herrschenden Diskurs aufzulehnen beginnt, aufzuzeigen, dass der Ausstieg aus dem franquistischen *Nom-du-Père* nicht ohne Weiteres möglich ist und diverse strukturelle wie emotionale Veränderungen mit sich bringt: z. B. den Abschied vom traditionellen Geschlechter-Modell.

***La vida por delante* (1958): Freuden und Leiden des Diskurses**

Fernando Fernán-Gómez, der im zuvor besprochenen Film bereits Juan verkörpert hatte, führt Regie und spielt zugleich die männliche Hauptrolle in *La vida por delante* (etwa: Das Leben liegt vor uns). Wieder geht es um ein junges Paar: Antonio, ein angehender Anwalt, und Josefina, eine Medizinstudentin, lernen sich an der Universität kennen und verlieben sich ineinander. Trotz des anfänglichen Widerstands ihrer Eltern heiraten die beiden, nachdem Antonio seine letzte Prüfung bestanden hat. In der ersten Zeit ihrer Ehe sind sie wegen Geldmangels gezwungen, in der Wohnung von Antonios Eltern zu leben. Beide hoffen, schnell eine eigene Wohnung zu finden, doch Antonio erhält keine Anstellung als Rechtsanwalt und verdingt sich darum als Zeichner, als Staubsaugervertreter, als Moderator, als Bühnenstatist und als Geschichtslehrer. Als er schließlich doch in einer Kanzlei unterkommt, verliert er seinen ersten Prozess – in dem er ausgerechnet seine Ehefrau in einer Lappalie vertritt – und wird wieder entlassen. Da Josefina, zum Missfallen Antonios, beschließt, eine psychologische Praxis zu eröffnen, können die beiden schließlich doch ein eigenes Appartement beziehen. Obwohl dort laufend der Putz abbröckelt, das Warmwasser und der Aufzug nicht funktionieren und aufgrund der Beengtheit Möbelstücke verrückt werden müssen, um die Türen öffnen zu können, fühlen sie sich zunächst recht wohl dort, auch wenn Antonio weiterhin angestrengt nach einer Anstellung sucht. Als er eines Tages dahinter kommt, dass Josefina in ihrer Freud'schen Psychoanalyse-Praxis in Ermangelung anderer Patienten hauptsächlich Männer behandelt, die Neurosen vorschützen, um sich von der attraktiven Ärztin behandeln zu lassen, verlangt er von ihr, die Praxis zu schließen. Zeitgleich stellt sich heraus, dass Josefina schwanger ist und daher ohnehin bald ihre Arbeit aufgeben muss. Niedergeschlagen stehen

den Frauenhelden Don Juan und die Zigeunerin Carmen, verweisen, als vielmehr eine symbolische, typisierende Funktion der Figuren nahe legen.

die beiden in einer der letzten Szenen vor einem Babybekleidungsgeschäft und fragen sich, wie es nun finanziell weitergehen soll, stehen sie doch wieder dort, wo sie begonnen haben. Da begegnet ihnen plötzlich Antonios alter Studienkollege Manolo, der seinem ehemaligen Kommilitonen schon wiederholt Stellen verschafft hat. Doch Manolo ist nicht allein: Mit ihm in einem Cabriolet sitzen drei alkoholisierte Frauen, mit denen er sich zu amüsieren scheint. So grüßt er die beiden auch nur kurz, ergeht sich in Allgemeinplätzen von der Liebe und dem wunderbaren Eheglück, das Antonio und Josefina genießen und das ihm stets verwehrt bliebe, dann fährt er weiter. Das Paar steht derweil unter einem symbolträchtigen Einbahnstraßenschild und ruft ihm nach „¡Te esperamos! ¡Te esperamos!“⁴⁶ So endet der Film ohne klassisches Happy-End.⁴⁷

Ähnlich wie in *Esa pareja feliz*, jedoch noch expliziter, wird auch die Liebe zwischen den Protagonisten in *La vida por delante* von vorneherein als nicht mit dem herrschenden Diskurs vereinbar ausgewiesen. Dies zeigt sich an dem Umstand, dass Antonio sämtliche juristischen Kenntnisse einer Amnesie gleich vergisst, als er sich in Josefina verliebt. Er ist nicht imstande, seine Examina zu bestehen und wird daher von den Eltern als krank bzw. schwachsinnig eingestuft, haben diese doch niemals etwas Ähnliches erlebt, obwohl sie seit Jahrzehnten ineinander verliebt seien. Die alte Generation heiratete und verliebte sich demnach in ‚normativen Bahnen‘ und wird nun von der Jugend mit einer neuen, mit dem Diskurs schwerer zu vereinbarenden Art der Liebe konfrontiert. Erst als Antonio schließlich doch sein Juradiplom erlangt, dürfen die beiden heiraten, und ähnlich wie Juans Elektrikerdiplom fungiert hier ein großformatiger Bilderrahmen mit Fotos aller Juraabsolventen des Jahrgangs als Verweis auf Antonios (vorläufige) Symbolisierung innerhalb einer vorgestellten Gemeinschaft von Anwälten. Bald darauf wird Antonio jedoch aus dieser vorgestellten Gemeinschaft ausgestoßen, denn er verliert seine Stelle. Bezeichnenderweise geschieht dies wiederum aufgrund seiner überaus glücklichen und damit offenbar nicht konformen Ehe, denn sein Vorgesetzter entschließt sich, die Kanzlei aufzugeben und selbst zu heiraten, nachdem Antonio ihm von seinen positiven Erfahrungen berichtet hat. Daraufhin versucht dieser sich in mehreren Nebenjobs, während Josefina ihm zuliebe vorerst darauf

46 („Wir warten auf dich!“)

47 Aufgrund des großen kommerziellen Erfolgs von *La vida por delante* wurde ein Jahr später eine Fortsetzung mit dem Titel *La vida alrededor* (etwa: Mitten im Leben) produziert.

verzichtet, als Ärztin zu praktizieren. Sie darf also morgens liegen bleiben, wenn Antonio zur Arbeit muss. In einer Einstellung sieht man das Paar schlafend im Bett. Auf dem Nachttisch steht ein Aschenbecher mit vielen ausge-drückten Zigaretten und einigen frischen, die daneben liegen. Dann schrillen kurz hintereinander mehrere Wecker. Die beiden beginnen einen Streit darüber, welches Weckers man sich entledigen solle und der Zuschauer erfährt, dass allesamt Geschenke an die Frischvermählten waren: Die Wecker wurden ihnen u. a. von einem ehemaligen Dozenten Antonios und von Freund Manolo verehrt. Während also die gerauchten und frischen Zigaretten auf die ‚Zigarette danach‘, also das überaus rege Liebesleben der Protagonisten hinzudeuten scheinen und einmal mehr die offensichtlich ausgesprochen glückliche Zweisamkeit der beiden ausstellen, sind die Wecker Agenten des Symbolischen. Sie sind erstens Geschenke von Personen, die fest in der symbolischen Ordnung verwurzelt sind (und dauerhafte, gut bezahlte Stellen haben), zweitens reißen sie Josefina und Antonio jeden Morgen aus ihrer imaginären Dyade zweisamer Glückseligkeit und schicken Antonio zu seiner ungeliebten Arbeit, die dazu dient, ihn innerhalb der herrschenden Ordnung zu verorten und als deren Subjekt zu interpellieren. Dies wird besonders gut an Antonios vorübergehender Tätigkeit als Moderator eines Kabarets deutlich. Seine Aufgabe besteht darin, einzelne Revuekünstler anzukündigen. Die Revue steht, wie schon bei *Esa pareja feliz* gesehen, für eskapistische Unterhaltungskultur schlechthin und ist somit vollkommen diskurskonform. Antonio macht seine Aufgabe gut, weil sich eine juristische Ausbildung ausgezeichnet für diese Tätigkeit eignet, wie ein Gast anerkennend äußert. Dies verwundert nicht, ist doch der Anwalt als exekutives Element derjenige, der die Gesetze-des-Vaters täglich anwendet und hierdurch performativ bestätigt. Er bewegt sich also, ebenso wie die Revuekünstler, im herrschenden Diskurs, mithin in der (juristischen) Sprache des Vaters. Eines Abends vor dem Schlafengehen aber verabreicht Josefina Antonio nichtsahnend eine Arznei, die angeblich die Eigenschaft habe, die Stimme zu klären. Zu seinem Schrecken ist er jedoch am nächsten Morgen so heiser, dass er kein verständliches Wort über die Lippen bringt. Er muss daher die Arbeit aufgeben. Was zunächst angesichts der angespannten finanziellen Lage des Paares wie ein großes Unglück scheint, ist tatsächlich ein Akt der Emanzipation für Antonio: Denn durch die Heiserkeit befindet er sich nicht mehr am Ort der Sprache, kann dem Diskurs buchstäblich nicht das Wort reden und emanzipiert sich hierdurch unfreiwillig von der symbolischen Ordnung des *Nom-du-Père*. Seine nächste Anstellung allerdings wirft ihn direkt in jene

Ordnung zurück: Obwohl er keine Lehrerausbildung hat, arrangiert Manolo, dass er an einer Mädchenschule unterrichten darf, u. a. Geschichte. Die Kamera zeigt ihn erstmals im Klassenzimmer, als er offenbar schon mehrere Unterrichtseinheiten gelehrt hat. Die Klasse ‚begrüßt‘ ihn mit zwei in der Pultschublade versteckten lebenden Tauben und einem Tafelbild, auf dem steht „La primavera ha venido, nadie sabe como ha sido“⁴⁸. Dies sind die ersten beiden Verse eines Gedichts des republikanischen – und daher unter Franco verbannten – Künstlers Antonio Machado.⁴⁹ Darunter steht: „¡Déjese de historias, señor profesor!“⁵⁰ Diese Redewendung verweist in diesem Kontext gemeinsam mit den weißen Tauben wohl u. a. darauf, dass Antonio auf die Liebeswerbung einer seiner Schülerinnen eingehen soll, der es vor Verliebtheit nicht gelingt, ihre Aufmerksamkeit dem Lehrstoff zu schenken. Andererseits bedeutet „dejarse de“ eigentlich „mit etwas aufhören“, während „historia“ sowohl die Geschichte im Sinne von Historie als auch „Märchen“, also erfundene Geschichte, bedeuten kann. Die Kritik scheint also doppelt gelagert zu sein: Auf der einen Seite spricht Fernán Gómez hier gleich zwei franquistische Tabus an: Den Ehebruch, den Antonio begehen würde, ginge er auf das Werben der Schülerin ein, zweitens die unvorstellbare amouröse Beziehung zwischen Schülerin und Lehrer. Auf der anderen Seite verweist die Isotopie ‚Geschichtsunterricht – Geschichten erzählen‘ subtil auf die Praxis der franquistischen Geschichtstransformation. Besonders im Erziehungswesen legte das Regime Wert auf seine eigene Darstellung der Geschichte und gab tendenziöse Lehrbücher in Auftrag, die das ‚Goldene Zeitalter‘ und die Reconquista heroisch überformten, Republikaner, Anarchisten und Antiklerikale verdammten und damit eine äußerst einseitige Geschichte Spaniens zeichneten, die die junge Generation zu Franquisten erziehen sollte.⁵¹ Daher beklagt sich auch die verliebte Schülerin Antonios darüber, dass alle Geschichtslektionen immer nur

48 („Der Frühling ist gekommen, niemand weiß, wie es gekommen ist.“)

49 Antonio Machado gilt als bedeutendster Dichter der Generation von 98. Er schuf kritische, reflektierende Gedichte, die Spanien in seiner Ambivalenz und Problematik, gerade auch hinsichtlich seiner Geschichte zeigen. Wie Heinz Willi Wittschier es ausdrückt: „Machado verweilt nicht bei reizvoller Natur, historischem Glanz, sondern stößt auf Unwissenheit, Gleichgültigkeit, Grausamkeit, Schuld. [...] Machado hinterlässt ein Spanienbuch des Schmerzes über den Niedergang der Heimat, ein philosophisches Werk, in dem beharrlich tiefsinnig Zeit, Altern, Vergessen, Vergessenwerden überdacht werden.“ WITTSCHIER, 1993, S. 278. Machado stirbt 1939 auf dem Weg ins französische Exil (vgl. EBD.).

50 Etwa: („Kommen Sie zur Sache, Herr Lehrer!“)

51 Vgl. hierzu z. B. BOYD, 1997, S. 241-262.

vom selben Thema (vermutlich von Heldenhaftigkeit und Tugend des ‚wahren‘ Spaniens) handelten. Wenn der *señor profesor* also im Wortsinne aufhören soll, „Geschichten zu erzählen“, so bedeutet dies im Verein mit den Versen Machados, dass er davon ablassen soll, franquistische ‚Märchen‘ zu verbreiten und stattdessen ein dialogisches Bild der spanischen Vergangenheit vermitteln soll, das den Kontrahenten beider Seiten Gehör schenkt. Um diese Problematik weiß Antonio offenbar selbst, äußert er doch die Befürchtung, dass man ein sehr einseitiges Bild der Geschichte erhalte, wenn stets nur eine Schülerin (die Klassenprima) die behandelten Lektionen referiere: Dieselbe Problematik stellt sich auch durch die einseitige Geschichtsvermittlung bzw. -transformation in der Diktatur.

Was geschieht, wenn Vergangenes nur aus einer Perspektive berichtet wird, inszeniert eine spätere Szene im letzten Drittel des Films. Antonio hat seiner Frau einen Biscúter geschenkt, einen seifenkistenartigen Kleinwagen (*microcoche*), der später vom Seat 600 abgelöst wurde.⁵² Kurz darauf erleidet – oder verursacht – Josefina mit dem Wagen einen Unfall ohne Personenschaden. Antonio, der inzwischen wiederum durch die Hilfe Manolos als einer von mehreren Anwälten in einer Kanzlei arbeitet, soll sie im erwarteten Prozess verteidigen. Zuvor hört und sieht man mittels Rückblende drei Zeugenaussagen zum Unfallhergang: Josefinas, diejenige der Unfallgegner (zwei Lastwagenfahrer) und die eines Passanten. Jede der drei Aussagen unterscheidet sich erheblich von den anderen, und selbst den beiden LKW-Fahrern fällt es schwer, sich auf eine gemeinsame Version zu einigen. Die Sequenz zeigt die unterschiedliche Wahrnehmung von Erinnerung an Geschichte und impliziert, wie unzuverlässig nur eine zugelassene Version derselben ist. Damit wird die im Unterricht evozierte Problematik spielerisch erneut aufgerufen. Im Übrigen zeigt sich hier, dass weder Antonio noch Josefina noch der unbeteiligte Zeuge fest im *Nom-du-Père* verankert sind, zeichnen sich doch alle drei durch eine Besonderheit in ihrer Sprache aus, die von der Norm abweicht, die sie in der symbolischen Ordnung installieren soll. Der Zeuge stottert heftig, sodass seine Rede lange dauert und schwer verständlich ist. Außerdem gibt er zu, Angst vor der anwesenden Polizei, einem weiteren Agenten der symbolischen Ordnung, zu haben. Antonio wiederum fällt es schwer, sich dem Beamten gegenüber auszudrücken – er stammelt, wirkt unsicher und entbehrt somit des notariellen Habitus. Josefina hingegen hat kein Problem damit, Worte zu finden. Die Besonderheit ihrer Sprache ist jedoch, dass sie schnell und hektisch redet, sodass

52 Vgl. GIMENO VALLEDOR, 2003.

alle Anwesenden froh sind, als sie verstummt. Wie zur Bestätigung seiner Außenseiterposition verliert Antonio denn auch den Prozess und damit wieder einmal seine Stelle – er ist nun wieder entsymbolisiert, die Gemeinschaft der Anwälte ist ihm ein weiteres Mal verschlossen. Josefina, verärgert über Antonios Versagen, entscheidet nun, endlich eine psychologische Praxis zu eröffnen. Da sie in der Tradition Freuds versucht, ihren Patienten die Erinnerung an eine verdrängte, traumatische Vergangenheit zurückzugeben, spielt Fernán Gómez hier ein weiteres Mal auf die Geschichtstransformation an: Die nach Assmann individuelle Komponente des kollektiven Gedächtnisses, das kommunikative Gedächtnis – also biografische Erinnerungen – tritt hier in Konkurrenz mit dem kulturellen Gedächtnis, das durch Zeremonien, Objektivationen u. a. ‚gestiftet‘ wird.⁵³ Würde sich das Volk seiner verdrängten Traumata erinnern und sie zur franquistischen Geschichtstransformation in Bezug setzen, könnte das den herrschenden Diskurs gefährden. Zwar wird diese potentielle Gefahr im Film dadurch abgeschwächt, dass die männlichen Patienten augenscheinlich nicht krank, sondern vielmehr an Josefina interessiert sind, was Antonio derart in Rage bringt, dass er ihr die weitere Berufsausübung verbieten will. Dass die Überschreitung diskurskonformer Geschlechterrollen (und die ‚Strafe‘, die die Frau hierfür erteilt) hier derart problematisiert wird, zeigt aber vor allem Folgendes: Obwohl sowohl Antonio als auch Josefina, wie oben gezeigt, bereits weitestgehend entsymbolisiert und nicht am Ort der Sprache bzw. des Diskurses sind, fällt es ihnen schwer, vollends aus ihm herauszutreten. So ist Josefina wütend auf Antonios Unfähigkeit, sie vor Gericht zu verteidigen: Sie wünscht sich also einen in der symbolischen Ordnung verwurzelten, dem Gesetz-des-Vaters folgenden Anwalt, der er nun einmal nicht ist. Andererseits steht sie mit der Eröffnung ihrer Praxis und besonders mit der Anwendung der Psychoanalyse in der Tradition Freuds⁵⁴ selbst außerhalb des Symbolisch-Normativen. Antonio wiederum verhält sich ganz als linientreuer, traditioneller Ehemann, wenn er seiner hochqualifizierten Frau die Ausübung ihres Berufs untersagt, zugleich aber reüssiert er in keinem Beruf, der ihn dauerhaft im *Nom-du-Père* verorten würde.

Eine Alternative zur herrschenden symbolischen Ordnung ist jedoch in jedem Fall nötig, denn wie an der Wohnung des Paares sichtbar ist, bröckelt das

53 Vgl. ASSMANN, 2007 [1992], S. 50 und 56.

54 Freuds Lehren wurden im Franquismus zunächst bekämpft und späterhin diskursiv umgedeutet, um die rigide franquistische Sexualmoral zu stützen, vgl. KREIS, 1990, S. 45. Beides hat Josefina bei der Behandlung ihrer Patienten augenscheinlich nicht im Sinn.

„nationale Haus“ zusehends: Der Putz fällt regelmäßig von der Decke und aus dem Wasserhahn kommt Schmutzwasser. Außerdem hat, wie die Schlusszene zeigt, die tiefe, authentische Liebe zwischen den beiden keinen Platz im System, denn sie ist offenkundig nicht für das Staatswesen produktiv. In den Diskurs passen nur Menschen wie Manolo, der sich darüber bekümmert, keine solch beglückende Zweisamkeit wie seine Freunde erleben zu dürfen, sich aber zugleich mit einem Cabriolet und drei Damen wunderbar zu amüsieren scheint. Der Zugang zum Konsumkapitalismus bleibt Josefina und Antonio im Gegenzug verwehrt. Anders als Carmen und Juan in *Esa pareja feliz* ist für sie allerdings auch keine Rückkehr in die imaginäre, vorsymbolische Dyade möglich, denn Josefina ist schwanger. Die Zweisamkeit wird somit in Kürze durchbrochen werden und das Neugeborene muss in der Welt verortet, mithin wiederum symbolisiert werden. Die einzige Lösung, die der Film implizit ins Spiel bringt, ist die Bildung einer neuen Gemeinschaft – einer *imagined community*, die auf anderen Prämissen aufbaut als die bisherige franquistische: Als Antonio auf der Straße ein Selbstgespräch führt (er imaginiert einen Streit mit Josefina), kommt ihm ein Passant entgegen, der ebenfalls Selbstgespräche führt. Beide befinden sich hier aufgrund ihrer speziellen Nutzung der Sprache – die Form des Selbstgesprächs verleiht ihnen den Status des Verrückten – außerhalb der Norm. Dieser Umstand aber versetzt sie potentiell in die Lage, eine neue symbolische Ordnung zu begründen, in der eine andere Art der Sprache, also andere Regeln, Normen und Diskurse herrschen: Der Passant blickt überrascht auf Antonio, erkennt ihn als „einen von sich“ und ruft „Adiós amigo“, bevor er mit seinem eigenen Selbstgespräch fortfährt. Antonio bemerkt ihn jedoch nicht und geht großlos weiter. So scheint eine neue *imagined community* in Sichtweite – allerdings wird sie von Antonio noch nicht erkannt.

La vida por delante verdeutlicht, dass die Rückkehr in die imaginäre, außersymbolische Dyade, wie sie in *Esa pareja feliz* angestrebt wird, niemals vollständig gelingen kann. Fernán-Gómez, der beide Filme als Hauptdarsteller und *La vida por delante* zusätzlich als Regisseur prägt, verleiht dem Wunsch dieser Rückkehr eine gewisse Genealogie. Der zweite Filme liefert daher eine Art Fazit zu *Esa pareja feliz* und negiert einen möglichen Austritt des Subjekts aus dem *Nom-Du-Père* – die Symbolisierung bleibt bestehen, das Imaginäre erweist sich als gesellschaftlich durchkreuzte Wunschphantasie und stellt keine ontologische Option dar. Jeder Spanier ist daher im franquistischen Staatsapparat symbolisiert und gezwungen, mit den Signifikanten des *Nom-du-Père*, mithin dem Diskurs, zu interagieren. In *La vida por delante* deutet Fernán-

Gómez eine Möglichkeit des Umgangs mit Diskurs und Diktatur an, die zwar vordergründig im komödiantischen Register angesiedelt ist, dabei aber subversives Potenzial hat: Die Bildung einer neuen Gemeinschaft devianter Subjekte, die gemeinsam eine neue Form der Sprache und so eine anders strukturierte symbolische Ordnung begründen könnten. Zu diesen devianten Figuren gehören der Selbstgespräche führende Mann auf der Straße, der stotternde Zeuge und auch Josefina und Antonio – sofern es den beiden gelingt, aus der ‚wartenden‘ Position („¡Te esperamos!“) hervorzutreten, die sie von der Gunst des *Nom-du-Père* (hier verkörpert durch Manolo) abhängig sein lässt. Um eine neue Sprache und einen neuen, starken Diskurs errichten zu können, bedarf es daher zunächst eines inneren Wandels der Protagonisten – z. B. hinsichtlich der traditionellen Geschlechterordnung. So muss Antonio Josefinas Beruf nicht nur tolerieren, sondern sie als examinierte Medizinerin anerkennen, die ebenso das Recht auf die Ausübung ihrer Profession hat wie ihr Ehemann. Die mehr oder weniger explizite Misogynie, die beide Filme ausstellen, scheint mir daher auch weniger substantiell getragen als vielmehr Ausdruck und Symptom des Diskurses zu sein. So wird Carmen zwar als naive Frau dargestellt, die sich von Liebesfilmen und Werbung beeindrucken lässt. Tatsächlich aber steht sie damit metonymisch für einen Großteil der – weiblichen wie männlichen – Bevölkerung, der sich von der eskapistischen, diskursiven Unterhaltungs- und Konsumindustrie mitreißen lässt. Josefina wiederum macht verschiedene Fehler bei der Wahl und Verabreichung von Arzneien und versagt bei ihrer ersten Hypnose. Dies ist nach meinem Dafürhalten jedoch weniger auf einen unterlegenen Intellekt zurückzuführen als vielmehr auf die offenbar mangelnde praktische Ausbildung spanischer Ärzte der 50er Jahre. Der Umstand, dass ihr die Hypnose ihrer Haushälterin misslingt, deutet außerdem auf ihre deviante, nicht diskurskonforme Position hin: Wenn sie unfähig ist, ihre Patienten ‚bedarfsgerecht‘ zu hypnotisieren und auf jeden ihrer Befehle reagieren zu lassen, so ist sie keine ideologiereproduzierende Interpellationsinstanz. Die Aufforderung des Hypnotiseurs, einzuschlafen oder aufzuwachen, stünde damit im übertragenen Sinne für die ideologische Anrufung im Sinne Althusser, die von Josefina nicht oder nur fehlerhaft ausagiert werden kann.

Erkennen Josefina und Antonio ihre Devianz an und versuchen sie sich fortan nicht mehr mit den vom Diskurs angebotenen Signifikanten zu identifi-

zieren⁵⁵ (als Lehrer, Anwalt etc.), dann stünde das ungeborene Kind tatsächlich für einen Neuanfang und Antonio, Josefina und die anderen Devianzfiguren für eine konterdiskursive *imagined community*, die eine neue Sprache miteinander teilt.

Literatur

Quellen

BARDEM, JUAN ANTONIO/GARCÍA BERLANGA, LUIS, *Esa pareja feliz*, Spanien 1951.

DIESS., *Esa pareja feliz* (1951) (Drehbuch), http://video.berlangafilmmuseum.com/archivos/archivos/documentos/Esa_pareja_feliz/#/6/zoomed, 27.9.2014.

FERNÁN-GÓMEZ, FERNANDO, *La vida por delante*, Spanien 1958.

Forschungsliteratur

ACKERMANN, CHRISTIANE, Im Spannungsfeld von Ich und Körper. Subjektivität im *Parzival* Wolframs von Eschenbach und im *Frauendienst* Ulrichs von Liechtenstein (Ordo 12), Köln u. a. 2009.

ALTHUSSER, LOUIS, *Idéologie et appareils idéologiques d'état* (Notes pour une recherche), in: *Sur la reproduction*, hg. von DEMS., Paris 1995, S. 269-314.

ANDERSON, BENEDICT, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Frankfurt a. M. u. a. 2005.

ASSMANN, JAN, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 2007 [1992].

BENTLEY, BERNARD P. E., *A Companion to Spanish Cinema*, Woodbridge 2008.

BOCHMANN, KLAUS/BRUMME, JENNY (Hg.), *Sprachpolitik in der Romania. Zur Geschichte des sprachpolitischen Denkens und Handelns von der Französischen Revolution bis zur Gegenwart*, Berlin u. a. 1993.

BOLLÉE, ANNEGRET/NEUMANN-HOLZSCHUH, INGRID, *Spanische Sprachgeschichte*, Stuttgart 2007.

55 Für die die symbolische Ordnung strukturierenden Signifikanten und die (scheiternde) Subjektidentifizierung im Sinne Lacans, vgl. STAVRAKAKIS, 1999, besonders S. 3-31.

- BOYD, CAROLYN B., *Historia Patria. Politics, History, and National Identity in Spain, 1875-1975*, Princeton, N.J. u. a. 1997.
- BRAUN, CHRISTOPH, *Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse*, Berlin 2007.
- CARR, RAYMOND/FUSI, JUAN PABLO, *Spain: Dictatorship to Democracy*, London u. a. 1983.
- CHILTON, PAUL/ILYIN, MIKHAIL, *Metaphor in Political Discourse: The Case of the ‚Common European House‘*, in: *Discourse and Society* 4, 1 (1993), S. 7-31.
- EVANS, PETER, *Cifesa: Cinema and Authoritarian Aesthetics*, in: *Spanish Cultural Studies. An Introduction*, hg. von HELEN GRAHAM/JO LABANYI, Oxford 1995, S. 215-222.
- FAULKNER, SALLY, *A History of Spanish Film: Cinema and Society 1910-1920*, New York u. a. 2013.
- CERÓN GÓMEZ, JUAN FRANCISCO, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia 1998.
- GIMENO VALLEDOR, PABLO, *El SEAT 600 – y España ya no fue la misma*, Madrid 2003.
- GRAHAM, HELEN/LABANYI, JO (Hg.), *Spanish Cultural Studies. An Introduction*, Oxford 1995.
- DIESS., *Developmentalism, Mass Culture, and Consumerism 1960-1975*, in: *Spanish Cultural Studies. An Introduction*, hg. von DENS., Oxford 1995, S. 257f.
- GRAHAM, HELEN, *Gender and State: Women in the 1940s*, in: *Spanish Cultural Studies. An Introduction*, hg. von DERS./LABANYI, Oxford 1995, S. 184f.
- HALL, STUART, *Rassismus und Kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, hg. und übers. von ULRICH MEHLEM u. a., Hamburg 1994.
- HOBSBAWM, ERIC/RANGER, TERENCE (Hg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge u. a. 2012 [1983].
- KREIS, KARL-WILHELM, *Zur Ästhetik des Obszönen. Arrabells Theater und die repressive Sexualpolitik des Franco-Regimes*, Hamburg 1990.
- LACAN, JACQUES, *Le séminaire, Livre III: Les psychoses*, hg. von JACQUES-ALAIN MILLER, Paris 2008.
- LÁZARO-REBOLL, ANTONIO/WILLIS, ANDREW (Hg.), *Spanish Popular Cinema*, Manchester u. a. 2004.
- NORTH, MICHAEL, *Geschichte der Niederlande*, München 2008.

- PAVLOVIC, TATJANA, *Despotic Bodies and Transgressive Bodies: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*, Albany, N.Y. 2003.
- RICHARDS, MICHAEL, *Constructing the Nationalist State: Self-Sufficiency and Regeneration the Early Franco Years*, in: *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula: Competing and Conflicting Identities*, hg. von CLARE MAR-MOLINERO/ANGEL SMITH, Oxford 1996, S. 149-168.
- SEGUIN, JEAN CLAUDE, *El cine en la formación de la consciencia nacional*, in: *Cine, nación y nacionalidades en España*, hg. von DEMS./NANCY BERTHIER, Madrid 2007, S. 3-10.
- STAVRAKAKIS, YANNIS, *Lacan and the Political*, London u. a. 1999.
- VERNON, KATHLEEN M., *Culture and Cinema to 1975*, in: *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*, hg. von DAVID THATCHER GIES, Cambridge 2003, S. 248-266.
- WITTSCHIER, HEINZ WILLI, *Die spanische Literatur: Einführung und Studienführer. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Tübingen 1993.
- ŽIŽEK, SLAVOJ, *Von der Kraft, den Traum auszuhalten*, in: *Literaturen 5* (2006), <http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/von-der-kraft-den-traum-auszuhalten/>, 1.3.2014.