

Männer, die mit Puppen spielen: filmische Lust zwischen Eros und Thanatos im spanischsprachigen Kino

Men Playing with Dolls: Cinematic Pleasure between Eros and Thanatos in Spanish-Speaking Movies

Marlen Bidwell-Steiner

ABSTRACT (Deutsch)

Dieser Beitrag untersucht die Faszination von realen Puppen auf der Leinwand, die das männliche Imaginäre zwischen Lust und Angst repräsentieren. Am radikalsten verdeutlicht das ein Film des spanischen Regisseurs Luis Berlanga: In „Grandeur Nature/Tamaño natural“ (1974) scheitert der Protagonist an seiner Liebe zu einem lebensgroßen Erotikspielzeug, da er dafür sein soziales Leben preisgibt. Die fatale Logik dieser Verstrickung zeigt sich im Vergleich mit zwei weniger drastischen Filmen: In „No es bueno que le hombre esté solo“ von Pedro Olea ersetzt ein Mann seine tote Frau durch eine Puppe, wird aber von der Realität zur Aufgabe seiner Melancholie gezwungen. In „Ensayo de un crimen“ (1955) von Luis Buñuel lebt der Protagonist seine erotischen Phantasien an einer Schaufensterpuppe aus, die er anstelle ihres Vorbildes rituell mordet. In den drei Beispielen veranschaulicht die Puppe das Wirken filmischer Lust zwischen Eros und Thanatos.

Schlüsselwörter: Spanischer Film, Pygmalion, Fetischismus, Psychoanalyse

ABSTRACT (English)

This article addresses the fascination of real dolls on the screen that represent the male imaginary between lust and anxiety. The Spanish filmmaker Luis Berlanga illustrates this dilemma quite explicitly in “Grandeur Nature/Tamaño natural/Life Size” (1974): the protagonist fails with his relation to a life size sex toy, for he is not able to maintain his social life. The fatale logic of this love affair becomes obvious when compared with two less radical versions of doll relationships: In “No es bueno que le hombre esté solo” (1973) a man replaces his dead wife by a doll, but reality forces him to give up his melancholy. Luis Buñuel’s “Ensayo de un crimen” (1955) shows us a man who kills a doll replication of the woman he is in love with. All three films the agency of the doll exemplifies the effects of cinematographic desire between Eros and Thanatos.

Keywords: Spanish cinema, Pygmalion, fetishism, psychoanalysis

Die Puppe als Hauptdarstellerin

Seit Beginn des Kinos sind darin Puppen in den unterschiedlichsten Gestaltungen präsent. Der Pionier Georges Méliés mit *Dix femmes sous une ombrelle* (1903), Ernst Lubitschs Stummfilm *Die Puppe* aus dem Jahr 1919, der frühe Tonfilm Karl Freund's, *Mad Love* (1935) – sie alle zelebrieren die neue Kunst der bewegten Bilder, indem sie das Pygmalion-Motiv über eine Frau gewordene Puppe unmittelbar visuell erfahrbar machen. Wie in der Forschung mehrfach konstatiert, wird durch den Protagonismus der Puppe/n in diesen frühen Beispielen die mediale Verfasstheit des Kinos als Illusionsmaschinerie offenbart (Bloom 2000, Schade 2005). Denn die Bilder eigentlich bewegungsunfähiger Objekte fangen dabei plötzlich zu laufen an. Der Rückgriff auf den griechischen Mythos verdeutlicht aber auch das Geschlechterregime, das für den narrativen Film konstitutiv wird: Männer – allen voran der Regisseur – als Manipulatoren bzw. Akteure, Frauen puppengleich als Begehrensobjekte.

Diese heterosexuelle Matrix dominiert das Imaginäre des Kinos bis ins 21. Jahrhundert. Zuweilen wird sie geradezu überzogen in Szene gesetzt, etwa in Perioden gesellschaftlicher Umbrüche. Ein Beispiel dafür ist Spanien in den frühen 1970er Jahren. Dieser Zeitraum fällt mit dem Abgesang der Franco-Diktatur zusammen, was zeitgenössische Medien in der sogenannten „fase de destape“ (Phase der Entblößung) mit baren Brüsten und Hintern in kitschigen Fernsehsettings ausagieren. Bevor also die Demokratisierung des Landes tatsächlich greifen konnte, wird der Anschluss an eine „westliche“ Konsumkultur und deren sexuelle Verheißungen gegen die traditionelle katholisch-patriarchale Ordnung ausgespielt. Die mit dem politischen Wandel verbundenen Hoffnungen und Unsicherheiten aktivieren veränderte Begehrensstrukturen und Gendermodelle, die in der Populärkultur, allem voran im Kino, erprobt werden.

In diesem Beitrag werde ich das an einem Spätwerk eines der wichtigsten spanischen Regisseure des 20. Jahrhunderts darlegen: *Tamaño natural* (*Lebensgröße*, 1974) von Luis García Berlanga. Dieser Film ist insofern außergewöhnlich, als darin neben Michel Piccoli eine Puppe die Hauptrolle innehat. Während bis dahin in Spielfilmen Puppen als Repräsentationen männlichen Begehrens in der Regel von Schauspielerinnen verkörpert wurden, haben wir es hier tatsächlich mit einem lebensgroßen „gynomorphen“¹ (Begriff nach Bloom 2000, 201)

Kunststoffobjekt zu tun. Dass die Puppe in diesem Werk nicht nur ein Motiv unter mehreren, sondern von Beginn an handlungstragend ist, belegen die Erinnerungen des Regisseurs. Launig erzählt er, dass er während fast eines Jahres mit einem hochkarätigen und mehrköpfigen Team von Bildhauern und Designern zusammengearbeitet hatte, um eine möglichst lebensnahe Replik der Schwester von Ornella Muti zu schaffen. Die Herstellung war so kostspielig, dass die Verantwortlichen von Paramount meinten, er hätte für das gleiche Geld Brigitte Bardot engagieren können. Und angesichts der Widerständigkeit des Objekts beim Versuch eines Paartanzes zweifelte er schon an der Realisierung des Drehbuchs. Erst Michel Piccoli schaffte es zum Erstaunen der versammelten Filmcrew, mit der Puppe in nahezu magischer Form zu interagieren (Rufo 1990, 345f.).

In Zusammenschau mit dem fast zeitgleichen spanischen Film *No es bueno que el hombre esté solo* (1973) von Pedro Olea und Luis Buñuels' knapp zwei Dekaden älteren mexikanischem *Ensayo de un crimen* (1955) lassen sich darin Männlichkeitsphantasien und -mythen zwischen Pygmalion und Fetischismus dekonstruieren.

Alle drei Spielfilme setzen wirkliche Puppen in Szene, allerdings gleichsam in zunehmender Intensität: Einmal als Wachsreplik der Schauspielerin, die das unerreichbare Objekt darstellt (*Ensayo de un crimen*), einmal als Double der verstorbenen Ehefrau (*No es bueno...*) und schließlich in *Tamaño natural* gewissermaßen als „reine“ Materialisierung des männlichen Begehrens. Anders formuliert, zelebrieren sie in unterschiedlicher Form die Spannung zwischen Leben und Tod, die der (reproduzierbaren) visuellen Kunst in besonderem Maße innewohnt. In ihrer anthropomorphen Idealgestalt eignen sich Puppen ganz besonders, das Imaginäre des Kinos in einer kontinuierlichen *mise en abyme*² bloßzulegen. Das hat mit ihrem Objektstatus zu tun: Denn einerseits verliert sie diesen im Schattenspiel des Films eigentlich, wird sie ja auf der Leinwand auch nur zum Abbild bewegter Materialität. Gleichzeitig aber tritt dieser in der Interaktion mit den sich „selbst“ bewegenden Schatten, spricht: den Abbildern der Schauspieler, umso mehr hervor.

Die Doppelungen und Projektionen des Kinos entstehen wohl nicht zufällig zeitgleich mit der Psychoanalyse, weshalb diese das Fundament poststrukturalistischer und feministischer Filmsemiotik darstellt, die auch meine nachfolgende Analyse inspiriert.

1 Die Wissenschaftlerin verwendet diese griechische Wortzusammensetzung für „in Frauengestalt“.

2 Der kulturwissenschaftliche Begriff steht hier für eine Widerspiegelung der Funktionsweise des Kinos.

Ich möchte daher vor der Betrachtung meiner Filmbeispiele das Narrativ des Pygmalion mit Freuds Konzeption des Unheimlichen und des Fetischismus gelesen. Das ist insofern lohnend, als die Motive parallele Elemente, aber auch Abweichungen aufweisen und daher eine gute Rahmung für die Analyse des In-Szene-Setzens männlicher Lüste und Ängste bilden. Stilbildend für die Thematik von Puppen als „performing objects“ (Proschan 1983, 4) war die europäische Phantastik, die – in Nachfolge von E.T.A. Hoffmanns 1816 erschienener Erzählung „Der Sandmann“ – das Motiv nicht mehr loszulassen scheint. Ein wirkmächtiges Beispiel dafür ist etwa *Eve Future* (1886) von Auguste de Villiers de L’Isle-Adam. Die genannten Texte und Filme sind wiederum jeweils unterschiedliche Spiegelungen eines gemeinsamen Hypotexts, nämlich des Mythos von Pygmalion, der auch in *Tamaño natural* präsent ist. Nun hat aber bereits Sigmund Freud darauf hingewiesen, dass die Geschichte des Pygmalion – ganz anders als jene des Sandmanns – nicht wirklich unheimlich ist (Freud 1919/1970, 268).

Männlichkeitsnarrative zwischen Pygmalion und Fetischismus

Beide Narrative kreisen um einen – idealtypisch männlichen – Protagonisten, dessen erotische Objektwahl mit der Realität kollidiert bzw. der – je nach Ausprägung des Fetischismus – dem sexuellen Akt im engeren Sinne entsagt. In beiden Fällen kommt es zu einer Verschiebung des erotischen Triebes aus Angst: Bei Pygmalion ist es die Angst, von unersättlichen Frauen ausgelaugt zu werden, in der Freudschen Konzeption des Fetischismus ist es die Angst vor der Kastration – vor dem Hintergrund des Patriarchats handelt es sich also um eine komplementäre Erzählung.

Allerdings gelingt Fetischisten in der Regel aufgrund der Abstraktion ihres Fetisches ein relativ störungsfreies soziales Leben ohne Leidensdruck: „[...] meist sind sie mit ihm recht zufrieden“, resümiert Freud (1975, 383). Auf einen einfachen Nenner gebracht, reduziert der Fetischist die lebendige Sexualpartnerin auf ein Partialobjekt oder er maskiert sie, um sexuelle und soziale Bedürfnisse in Einklang zu bringen. Freud spricht in diesem Zusammenhang von der Differenz zwischen Neurose und Psychose, wobei er den Fetischismus eher ersterer zurechnet, da die Grenze zu einer „normalen“ Sexualität verschwimmt (Freud 1975, 386).

Im Unterschied dazu wäre Pygmalion ein verlorener Fall, hätte ihn die Liebesgöttin Venus nicht gerettet. Er leidet ob der Leblosigkeit seines perfekten Artefakts, bis die patriarchale Göttin ihn erhört, sein Werk animiert und ihn so aus

seiner Sterilität befreit. Beide Phänomene – Fetischismus und die Geschichte des Pygmalion – sind per se aber gerade dadurch nicht unheimlich, weil sie zwischen Vorstellung und Realität unterscheiden. Unheimlich wird es, wenn sich diese Grenze auflöst. Und genau das leisten Filme, denn ihre unmittelbare sinnliche Wirkung auf das Publikum ist real, im Augenblick des Schauens ist das Wissen um die visuelle Illusion suspendiert. Wie nun das Dilemma des Pygmalion in Ermangelung der göttlichen Intervention aussehen könnte, illustriert *Tamaño natural* auf beklemmende Weise.

Sein Regisseur, Luis Berlanga, ist wie erwähnt einer der bedeutendsten spanischen Filmschaffenden des zwanzigsten Jahrhunderts, der die Zensur immer wieder durch eine recht eigenwillige Komik umgehen konnte. Der vorliegende Film ist sein internationalster und zugleich der letzte außerhalb Spaniens gedrehte und spielt in der französischen Hauptstadt. Paris ist im europäischen Imaginären nicht nur die Stadt der Liebe, sie ist die Stadt von Jacques Lacan, sie ist ein prädestinierter Schauplatz der Schauerromantik und sie ist auch die Stadt von Marquis de Sade. Schon allein diese Gemengelage evoziert die Thematik der Paraphilien, wie normabweichende sexuelle Neigungen in der Psychopathologie genannt werden. Der semantische Verweis wird dadurch zusätzlich verstärkt, dass der Protagonist Michel Piccoli fünf Jahre zuvor schon in *La vie lactée* von Luis Buñuel besagten Marquis de Sade dargestellt hatte.

Der Film ist ein Kammerspiel, welches von der grandiosen Schauspielkunst Michel Piccolis getragen wird. Er verkörpert einen erfolgreichen Pariser Zahnarzt, welcher der Langeweile des bourgeois Ehelbens bislang durch Affären, die er vor seiner Frau auch nicht verheimlicht, zu entgehen versuchte. Der eigentliche Plot lässt uns nun aber an einer besonderen Affäre teilhaben, einem *Amour fou* mit einer lebensgroßen Puppe. Was als spielerisches Ausagieren sexueller Phantasien beginnt, gleitet immer mehr in abgründige Pathologien und führt den Protagonisten über den völligen Rückzug aus der sozialen Realität schließlich in den Selbstmord.

Der Zahnarzt als Demiurg

Bereits in den ersten Szenen wird die Montage des Pygmalionmythos deutlich: Michel adaptiert seine kürzlich erworbene künstliche Gespielin an seine ästhetischen und erotischen Vorlieben. Als er die Zunge der Puppe mit seinen Zahnarztinstrumenten manipuliert, wirkt er wie der griechische Bildhauer mit seinem



Abbildung 1: Luis García Berlanga, *Tamaño Natural / Grandeur Nature*, 1974, 00:15:31.



Abbildung 2: Luis García Berlanga, *Tamaño Natural / Grandeur Nature*, 1974, 00:36:56.

sie an einer Puppe verübt werden, was die Ausblendung jeglicher Leidensfähigkeit und damit jeglichen Subjektstatus von Opfern sexueller Gewalt drastisch vor Augen führt. Mich interessieren diese schwer verdaulichen Bilder insofern, als sie das Funktionsparadigma des Kinos, das wir als gegeben voraussetzen, nachhaltig in Frage stellen. Denn *Tamaño natural* stellt einen Bruch des so genannten kinematographischen Paktes dar. Er verweigert sich der lustvollen Projektion und

Meißel. Über die Symbolik des Mundraums, die ja auch den Atem repräsentiert, wird damit der Puppe gleichsam Leben eingehaucht, verstärkt durch den folgenden Kuss des Zahnarztes (vgl. Abbildung 1).

Er ist von dem Ergebnis seiner Manipulation nachhaltig betört und erfindet sich und seinem scheinbar nunmehr beseelten Artefakt in Folge ein neues Leben. Kurzfristig richtet er sich in einem monotonen, zurückgezogenen Alltag ein. Diese Harmonie währt allerdings nicht lange und es ist ausgerechnet die Mutter des Protagonisten, der dabei eine tragende Rolle zukommt. Ganz offensichtlich spielt der Regisseur hier mit der psychoanalytischen Theorie des Fetischismus, wonach dieser den fehlenden Phallus der Mutter repräsentiert: Michels *Maman* kostümiert die Puppe mit ihren eigenen alten Kleidern und schafft so eine jugendliche Replik ihrer selbst. So demontiert sie den fetischistischen Kompromiss und aktiviert die Angst, die Wunde der Kastration wird freigelegt (vgl. Abbildung 2).

Mit dieser unerwarteten Wendung wandelt sich das Geschehen auf der Leinwand von lockerer Situationskomik in einen *Film noir*. Er setzt Vergewaltigungen in Szene, die der Zuseherin gerade deshalb weh tun, weil

das dürfte für Menschen unterschiedlichsten Geschlechts und unterschiedlicher sexueller Orientierung gelten. Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive helfen derartige Filme die Frage zu klären, was hier in Bezug auf Blickregime und die Zirkulation von Begehren passiert, wie sie von feministischen und semiotischen Kinotheorien als konstitutiv für das Erlebnis Kino behauptet werden. Was leisten diese Theorien angesichts derartiger filmischer Provokationen?

Im vorliegenden Fall wird die Absage an das kinematographische Dispositiv dadurch untermauert, dass sich *Tamaño natural* nicht nur einer psychologischen Projektion von Seiten des Publikums verweigert. Der Film arbeitet darüber hinaus mit dem Stilmittel der Autoreflection, also den Selbstbespiegelungen des Mediums, wie sie im europäischen Autorenkino dieser Epoche recht typisch sind. Ein Beispiel dafür ist Michels Inszenierung der „Hochzeit“ mit seiner neuen „Frau“:

Nach einer Phase leidenschaftlicher Verliebtheit, in der Michel an der Puppe alle Register seines erotischen Imaginären durchspielt und nach der darauffolgenden paradoxen Intervention seiner Mama, scheint der Protagonist zunehmend eine Beziehung entwerfen zu müssen, oder anders ausgedrückt, er scheint seine Triebe symbolisieren zu müssen. Dafür inszeniert er eine Hochzeit mit weißem Brautkleid, Hochzeitsmarsch und anschließender Entjungferung samt Leintuchprobe. Wie Julia Tuñón feststellt, erfindet er für sich und seine „Eva materia“ eine gemeinsame Vergangenheit, um über die existenzielle Leere hinwegzutäuschen, die sich sonst nach unmittelbarer Triebbefriedigung an dem Liebesobjekt breitmacht (Tuñón 2015, 46). Mit Lacan gesprochen geht es darum, den Einbruch der Sphäre des Realen zu bannen.

Schattenspiele: Der Film im Film

Ich möchte diese Hypothese dahingehend weiterentwickeln, dass ich den Plot auf seine visuellen Strategien hin untersuche: Denn Michels Symbolisierungsakte beschränken sich nicht nur auf die Erfindung einer gemeinsamen Geschichte, sondern bedeutsamerweise auf das *Filmen gemeinsam erlebter Geschichte*. Zunehmend geht es nämlich darum, die vielen kleinen Szenen, die er sich ausdenkt, nicht nur nachzustellen, sondern zu drehen und anschließend in trauter Zweisamkeit anzusehen. Es handelt sich also um einen Akt der Doppelung, wie er in Lacans Spiegelstadium beschrieben ist. Er reproduziert und doppelt sich selber auf der Leinwand bzw. dem Fernsehschirm, denn ganz offensichtlich ist seine

Plastikfrau nicht dazu fähig, die Spiegelung des/der anderen zu gewährleisten, die für das Gelingen jeder (Liebes)Beziehung nötig ist (Lacan 1991).

Joan W. Scott wendet das Lacansche Theorem auf sozialhistorische Prozesse an und spricht dabei von „fantasy echos“ (Scott 2001). Dieses Konzept ist hilfreich, um die semantische Leerstelle zu erfassen, die wir in diesem Film erleben: Laut Scott verdichten sich die Primärphantasien zu scheinbar stabilen und wahrhaften Narrativen, die als Echos beständig modifiziert werden, und so Entwicklung bzw. – um die Dynamik auf unser Liebesdrama anzuwenden – Lebendigkeit bei gleichzeitiger Stabilität des Selbst zu ermöglichen. Da aber im Fall der Puppe kein Echo erfolgt – weder als Antwort noch als Verzerrung – und deshalb der Bespiegelungsakt sich nicht verankern kann, verliert er sich in Leere. In der Terminologie Lacans: Es gibt keine Spaltung, da es keine Andere gibt, weshalb die Subjektivität in sich zusammenfällt. Unter völliger Ausklammerung der Realität wird der Fetisch/die Puppe zum beinahe überlebensgroßen Marker männlicher Angst.

Die Puppe als verkörperte Psychopathologie

Dies wird im Vergleich mit der völlig andersgearteten Funktion der Puppe in Pedro Oleas *No es bueno que el hombre esté solo* deutlich. Darin ist die Puppe ein Abbild der verstorbenen Frau Elena. Der Protagonist Martín verbirgt sie in seiner Wohnung, während er untertags seinen eingeübten Berufsalltag bruchlos aufrechterhält. Er findet also einen fragilen fetischistischen Kompromiss zwischen Wunsch und Realitätsanforderung. Allerdings bricht die Realität in Gestalt seiner kleinen (ebenfalls puppenspielenden) Nachbarin in die scheinbare Harmonie ein. Die Puppe verkörpert die Melancholie Martíns, denn er negiert damit den Verlust der Ehefrau (vgl. Guillamón-Carrasco 2016). Diese Verleugnung kommt ihm teuer zu stehen, denn er wird dadurch umso brutaler in ein kriminelles Ambiente verstrickt: Die Mutter des kleinen Nachbar-Mädchens, eine Prostituierte, und deren Zuhälter erpressen ihn unter Androhung der Preisgabe seines Geheimnisses. Der Filmtitel nimmt das Genesis-Zitat auf, wonach der Mann nicht allein sein solle, was die Handlung in einer etwas wirren Mischung zwischen Komödie und Krimi vor Augen führt. Und tatsächlich wird der melancholische Protagonist aus seiner „splendid isolation“ gerissen. In dieser kurzen Gegenüberstellung des scheinbar gleichen Motivs wird deutlich, was Berlangas Streifen so unheimlich macht: Während Martíns partielle Verleugnung der Realität von genau dieser Realität nur umso vehementer eingeholt und er damit zur Aufgabe seiner Illusion

gezwungen wird, führt die Verdrängung der Kastrationsangst Michel zu einem Überschreiben der Realität, mithin deren völliger Verleugnung, die ihn selber letztlich auslöscht. Darin offenbart sich der Unterschied zwischen Neurose (Martín) und Psychose (Michel) – repräsentiert durch die Puppe. Unheimlich ist vor allem letzteres, denn hier lösen sich mit der Realität auch Zeit, Raum und Sprachfähigkeit auf, wie am dahinvegetierenden Michel deutlich wird.

Erbarmungsloses Spiel mit visueller Un/Lust

Vor dem Hintergrund feministischer Spectatorship-Theorien³ eröffnet sich eine weitere, noch unheimlichere Ebene: Das kinematographische Dispositiv zwingt uns als Zusehende nämlich in die Situation, das Dilemma des Protagonisten zu verdoppeln. Das illustriert einen weiteren Umschwung der Handlung: Michel inszeniert eine Vergewaltigung der Puppe durch den Mann der spanischen Hausmeisterin, der Klempner ist. Dazu simuliert Michel eine Heizungsstörung im Salon und platziert dort wie zufällig die Puppe in lasziver Haltung. Der Spanier reagiert wie von Michel vorgesehen und wird dabei ohne sein Wissen gefilmt. Diese mittelbare sexuelle Aggression des Protagonisten liest sich wie ein Kampf mit dem Lacanschen Realen: Seine Inszenierung des Ödipus-Dramas im gewalttätigen sexuellen Dreieck mit dem Klempner illustriert einen Dambruch, da sie die Kastration endgültig offenlegt. Und weder der Bildschirm noch die Materie aus Kunststoff bieten eine integrative Sinnstiftung an. Michel wird ernsthaft krank, wodurch er kurz aus seiner Phantasiewelt auftaucht, die Realität anerkennt und die Puppe folgerichtig in ihren „Sarg“ – das Behältnis, in dem sie ursprünglich geliefert wurde – zurücklegt. Anlässlich eines nationalen Festes, vermutlich der Fiesta de la Macarena, dringt die Hausmeisterin mit ihren Landsleuten in die Grabesstille von Michels Domizil ein, um diesen aufzuheitern. In der insgesamt grotesken Situation entwenden die Andalusier, die sich in der französischen Hauptstadt als Bautrupp verdingen, die Puppe und nehmen sie mit in ihre Baracke, in der ihr zunächst herausgeputzt als *Virgen de Macarena* – die Heilige des gleichnamigen Stadtteils von Sevilla – gehuldigt wird, um im Anschluss von den Männern „vergewaltigt“ zu werden. Michel wird also in Anlehnung an die Freudsche Konzeption archaischer Männerrivalität von der „primitiven Horde“ der spanischen Migranten

³ Diese gingen zunächst davon aus, dass der Blick des Publikums ein männlicher sei, Kinogenuss für Frauen also entweder in masochistischer Identifikation mit weiblichen Filmfiguren oder aber im Modus der (männlichen) Maskerade möglich sei.

auch noch seines sexuellen Imaginären beraubt. Er bekommt seine Puppe schwer beschädigt zurück und stürzt sich mit ihr in seinem Auto in die Seine.

In der Systematik psychoanalytischer Topik wohnen wir also einer Inversion menschlicher Entwicklung bei. Statt seine frühkindlichen Allmachtsphantasien zu sublimieren und sich zu einem verantwortungsvollen und autonomen Erwachsenen zu entwickeln, regrediert Michel zusehends. Diese Lektüre kann sich auch auf die Kadrierung der Einstellungen in Form wiederkehrender Bildausschnitte stützen: In einem der ersten Shots sehen wir die enorme Verpackung der aus Japan bestellten Puppe, die an einen Sarg erinnert. Dieser Eindruck erhärtet sich, als Michel die Verpackung öffnet. Und in einer der letzten Einstellungen sehen wir den Protagonisten „verpackt“ im Auto in der Seine untergehen, eine symbolische Rückkehr in den mütterlichen Schoß, wobei die Puppe – scheinbar unversehrt und makellos – auf der Wasseroberfläche auftaucht. Dieser Moment zeitloser Schönheit kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die Figuren des Films nicht für eine Projektion eignen (vgl. Abbildung 3).



Abbildung 3: Luis García Berlanga, Tamaño Natural /Grandeur Nature, 1974, 01:39:55.

Thematik und der prominente Darsteller eigentlich zur vertiefenden Auseinandersetzung einladen. Die wenigen Forschungen beschränken sich auf Basisdaten und den Gemeinplatz, es handle sich um einen grob frauenfeindlichen Film, ja insgesamt um eine misogyne Etappe von Berlangas Schaffen (Sojo Gil 2014, 246). Dies dürfte vor allem den massiv ablehnenden Reaktionen von Feministinnen anlässlich der italienischen Premiere geschuldet sein (Rufo 1990, 348). Aus heutiger Sicht ist das kaum mehr nachvollziehbar. Denn *Tamaño natural* ist keine Verherrlichung, sondern die Analyse patriarchaler Begehrensstrukturen.

So verfehlt unser Blick das Begehren und verliert sich im Leeren. Wir wohnen am Ende der Handlung ungeschützt der Auslöschung unseres Antihelden bei. Diese erste Rekonstruktion der Intention des filmischen Textes möchte ich im Folgenden mit den anderen beiden Intentionen, jene der Rezeption und jene des Regisseurs, kontrastieren, denn hier tut sich eine unversöhnliche Spannung auf. Innerhalb der Medienwissenschaften bleibt der Film weitgehend unbeachtet, obwohl der Drehort Paris, die anzügliche

Schonungslos offenbart der Film die Bedingungen des modernen Patriarchats: Verdinglichung, affektive Blockaden, Gewalt.

Diese Lesart lässt sich auch im Rückgriff auf Theorien der Gender Studies stützen. Judith Butler entwickelt etwa das Konzept des lesbischen Phallus um zu demonstrieren, dass die heterosexuelle Geschlechterordnung weder penetra-tionsunwillige Männlichkeit noch phallische Weiblichkeit toleriert. Es muss also das Fließen des polymorph Sexuellen ge-bannt werden (Butler 1995, 118).

Ein Abgesang erotischer Kultur

In diesem Zusammenhang ist bedeutsam, dass die von Michel geschaffene filmische Fiktion der „Untreue“ seiner Puppe bzw. von deren Vergewaltigung durch den Klempner, Analsex in Szene setzt. Es darf darüber spekuliert werden, mit wem sich Michel identifiziert. Denn in den von ihm erfundenen und gefilmten vorangegangenen Skript mit seiner Polyuritan-Gefährtin inszeniert er sich als Transvestit und nimmt eine masochistische Position ein (vgl. Abbildung 4).

Ort des Geschehens ist durchgehend die herrschaftliche Wohnung seiner Mutter, in die er nach der Trennung von seiner Frau gezogen ist. Dort experimentiert er immer verzweifelter mit jedweden sexuellen Spielarten, gerade so, als handle es sich um Exerzitionen auf den Spuren eines Marquis de Sade. In der Szene, die unmittelbar auf die „Vergewaltigung“ durch den Klempner folgt, nennt Michel seine Puppe etwa „Justine“, welche in de Sades Roman *Justine ou les Malheurs de la vertu* die Personifizierung weiblicher Unterwerfung verkörpert (vgl. Abbildung 5).



Abbildung 4: Luis García Berlanga, Tamaño Natural /Grandeur Nature, 1974, 00:49:14.



Abbildung 5: Luis García Berlanga, Tamaño Natural /Grandeur Nature, 1974, 01:12:14.

Dann aber gestaltet Michel sie wiederum ikonographisch zu einer Domina um, die mit Bezug auf de Sade durch die Figur der Juliette abgerufen wird. So changieren die Geschlechtercodes in Michels Rollenspielen immer mehr und lassen eine Verweigerung von Eindeutigkeiten bzw. eine Tendenz zur sexuellen Allmachtsphantasie erkennen. Völlig überraschend stützt eine Selbstaussage des Regisseurs diese Interpretation: Nach seinem sexuellen Imaginären befragt, beansprucht er für sich eine komplexe Persona:

[...] quizá me marque ese deseo que siento por las mujeres y, al mismo tiempo, esa ambigüedad, ese sentirme yo muy femenino [...] Tengo una gran sensibilidad femenina, por eso yo siempre me defino como un homosexual-lésbico.

[...] vielleicht prägt mich dieses Begehren nach den Frauen und gleichzeitig diese Ambiguität, da ich mich selbst sehr weiblich fühle [...] Ich habe eine große weibliche Sensibilität, deshalb bezeichne ich mich immer als lesbischen Homosexuellen (Berlanga zit. nach Rufo 1990, 100, Übersetzung MBST).

Ohne eine biografische Lesart des Films anzustreben, ist die fundierte Auseinandersetzung des Regisseurs mit dem Sexuellen für die Analyse dennoch wichtig: Berlanga besaß etwa eine beeindruckende Erotika-Sammlung. Dennoch betont er in mehreren Interviews, dass er niemals einen Erotikfilm drehen wollte, sondern *Tamaño natural* genau das Gegenteil sei: eine Anprangerung des zunehmenden Verfalls unserer erotischen Kultur. Das ist ihm zweifellos geglückt. Der Effekt verdankt sich nicht nur den expliziten Handlungselementen, sondern auch einer billigen und vulgären Ästhetik – und zwar sowohl in Bezug auf das Aussehen der Puppe als auch auf die Ausleuchtung und Farben der Interieurs. Wie eingangs erwähnt, wird Spanien in den Siebziger Jahren von pornographischen Filmszenen geradezu geflutet. Gleichzeitig bringt der Massentourismus nach der bleiernen Zeit der katholisch geprägten Diktatur eine schrille Freizeitkultur mit Versprechungen sexueller Abenteuer ins Land. Dementsprechend werden die Spanier auf der Handlungsebene zu verrohten Parias einer fetischisierten und materialistischen Kultur, die jedweden Sinn für Erotik verloren hat. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *Tamaño natural* kein erotischer, sondern ein hochgradig politischer Film ist.

Den Zusammenhang von Sex und Politik verdeutlicht unter anderen die feministische Filmwissenschaftlerin Teresa de Lauretis:

What troubles gender identity are the bad habits, the repressed, unconscious dimensions of the sexual. Let me put it this way: the trouble with gender is the kink in sex — the perverse, the infantile, the shameful, the disgusting, the ‘sick’, the destructive and self-destructive aspects of sexuality that personal identity seldom avows and the political discourse on gender must elide or deny altogether (Lauretis 2011, 253).

Anders als die hier vorgestellten Filme ist das klassische Erzählkino ein machtvoller Apparat des Verschleierns vom *kink in sex*. Die Schatten auf der Leinwand entfachen unsere Schaulust gerade deshalb, weil sie ob ihres trügerischen, phantasmatischen Charakters das Unheimliche zwar andeuten, in der Bildmontage aber in einen geschlossenen Kosmos ewiger Schönheit und Liebe einhegen, insbesondere im Melodram. In den spanischsprachigen Ländern erfreute sich dieses Genre besonderer Beliebtheit. Nur einige wenige Filmschaffende reizten es ironisch aus, indem sie die formalen Konventionen übernahmen, aber an entscheidender Stelle durch erbarmungslosen Realismus brachen. So kann selbst eine gewaltvolle Phantasie zu einem opulenten ästhetischen Hochamt stilisiert werden.

Platzhalterin oder: Die Lebendigkeit der Puppe im Augenblick des Todes

Von der Spannung zwischen Ästhetik und Gewalt, Leben und Tod, Eros und Thanatos zeugt eine Schlüsselszene in *Ensayo de un crimen* von Luis Buñuel aus dem Jahr 1955 (vgl. Babka u. Bidwell-Steiner 2013). Dessen Protagonist Archibaldo de la Cruz ist aufgrund eines Kindheitstraumas von der Idee besessen, ein Frauenmörder zu sein. Luis Buñuels subversiver Bruch mit der Erwartungshaltung besteht nun darin, dass Archibaldo in seiner kriminellen Energie blockiert ist, denn die ersehnten Morde gelingen ihm nicht. Als er sich in Lavinia verliebt und diese folgerichtig töten will, entkommt sie. Wie passend, dass er kurz zuvor über das Geschäft, in dem Lavinia als Mannequin arbeitet, ein Wachsreplikat von ihr erstanden hatte. So kann der Hobbykeramiker an dieser Figur seine erotischen Tötungsphantasien ausagieren: Er verbrennt die Puppe im Hochofen. Diese Hinrichtung „in effigie“ bezieht ihre Wirkung von sakraler Schönheit gerade daraus, dass das Schmelzen des Waxes den Eindruck echter Schmerzen und Tränen evoziert. In diesem Moment wirkt die Puppe weitaus lebendiger als es eine Schauspielerin je sein könnte. Archibaldo wird in seinen Allmachtsphantasien zwar

frustriert, durch den ästhetischen Genuss des langsamen Vergehens der Puppe aber entschädigt, ohne eine strafende Realität fürchten zu müssen. Diese wirkmächtige Szene zwischen Eros und Thanatos hatte Berlanga zweifellos beeinflusst: Im Jahr 2000 verfasst er einen Text zur Erotik in Buñuels Filmen, worin er *Ensayo de un crimen* als einen der besten Filme des berühmteren Landsmanns postuliert, dessen erotomanischen Helden wie seinen Schöpfer selbst er allerdings von religiös motivierten Schuldgefühlen gebremst sieht (Berlanga 2000).

Demgegenüber führt uns *Tamaño natural* einen fehlbaren Demiurgen vor, der aufs Ganze geht und aufgrund seiner Allmachtsphantasien selbst zum Schatten wird. In beiden Fällen wird das Sexuelle, in der Diktion von de Lauretis (2011) das Perverse, Infantile und Kranke, als die verdrängte, dunkle Seite jener Ästhetik greifbar, die unsere visuelle Kultur, gerade im Kino, lustvoll macht. Wie die drei Filme in unterschiedlicher Intensität zeigen, ist die Puppe eine ideale Platzhalterin für die Zurschaustellung von erotischer Spannung zwischen Leben und Tod.

Literaturverzeichnis

- Babka, Anna, Bidwell-Steiner, Marlen (2013). Travelling Concepts/Narrating Concepts Gender, Lesbian Phallus und Fantasy Echoes. In Marlen Bidwell-Steiner, Anna Babka (Hg.), *Obskure Differenzen. Psychoanalyse und Gender Studies* (S. 239–267). Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Berlanga García, Luis (2000). *Pornógrafo y puritano (El sexo en Buñuel)*. Zugriff am 17.01.2020 unter: <https://berlangafilmmuseum.com/escritos/pornografo-y-puritano-el-sexo-en-bunuel/>.
- Bloom, Michelle (2000). Pygmalionesque Delusions and Illusions of Movement: Animation from Hoffmann to Truffaut. *Comparative Literature* 52 (4), 201–320.
- Butler, Judith (1995). *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Berlin Verlag.
- Freud, Sigmund (1919/1970). Das Unheimliche. In *Psychologische Schriften*. Studienausgabe Bd. IV (S. 241–274). Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (1975/1927). Fetischismus. In *Psychologie des Unbewussten*, Studienausgabe Band III (S. 381–388). Frankfurt am Main: Fischer.
- Gómez Rufo, Antonio (1990). *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Madrid: Eds. Temas de Hoy.
- Guillamón-Carrasco, Silvia (2016). La muñeca en el imaginario tardofranquista. En torno a *No es bueno que el hombre esté solo. L'Atalante*. *Revista de estudios cinematográficos* 21, 167–176.
- Lacan, Jacques (1991/1949). Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In *Schriften I*. Bd. 1 Ausgew. und hg. von Nohbert Haas. 3 (S. 61–70) Weinheim/Berlin: Quadriga.
- Lauretis, Teresa de (2011). Queer Texts, Bad Habits, and the Issue of a Future. *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies* 17 (2–3), 243–263.
- Proschan Frank (1983). The Semiotic Study of Puppets, Masks, and Performing Objects. *Semiotica* 47, 3–46.
- Schade, Sigrid (2005). *Die Medien/Spiele der Puppe – Vom Mannequin zum Cyborg. Das Interesse aktueller Künstlerinnen und Künstler am Surrealismus*. Zugriff am 17.01.2020 unter: http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/puppen_koerper/
- Scott, Joan W. (2001). Fantasy Echo: History and the Construction of Identity. *Critical Inquiry* 27(2), 284–304.
- Sojo Gil, Kepa (2014). El cine de Berlanga y su proyección internacional. *Brocar* 38, 241–254.
- Tuñón Pablos, Julia (2015). ‚Ella no llora‘. Eva-materia en *Tamaño natural* (Berlanga, 1974) y *no es bueno que el hombre esté solo (Olea, 1973)*. In Francisco A. Zurián (coord.) *Disecionando a Adán. Representaciones audiovisuales de la masculinidad* (pp. 41–54) Madrid: Síntesis.

Filmverzeichnis

- Luis García Berlanga: *Grandeur nature/Tamaño natural* (F/E/I 1974, 101 min).
- Luis Buñuel: *Ensayo de un crimen* (Mex. 1955, 89 min.).
- Pedro Olea: *No es bueno que el hombre esté solo* (E 1973, 88 min.).

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Luis García Berlanga, *Tamaño Natural / Grandeur Nature*, 1974, 00:15:31. Reproduktion: Santiago Barrachina Asensio, LA FILMOTECA – INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA (IVC). Copyright: Video Mercury Films.

Abbildung 2: Luis García Berlanga, *Tamaño Natural / Grandeur Nature*, 1974, 00:36:56. Reproduktion: Santiago Barrachina Asensio, LA FILMOTECA – INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA (IVC). Copyright: Video Mercury Films.

Abbildung 3: Luis García Berlanga, *Tamaño Natural / Grandeur Nature*, 1974, 01:39:55. Reproduktion: Santiago Barrachina Asensio, LA FILMOTECA – INSTITUT – VALENCIÀ DE CULTURA (IVC). Copyright: Video Mercury Films.

Abbildung 4: Luis García Berlanga, *Tamaño Natural / Grandeur Nature*, 1974, 00:49:14. Reproduktion: Santiago Barrachina Asensio, LA FILMOTECA – INSTITUT – VALENCIÀ DE CULTURA (IVC). Copyright: Video Mercury Films.

Abbildung 5: Luis García Berlanga, *Tamaño Natural / Grandeur Nature*, 1974, 01:12:14. Reproduktion: Santiago Barrachina Asensio, LA FILMOTECA – INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA (IVC). Copyright: Video Mercury Films.

Über die Autorin / About the Author

Marlen Bidwell-Steiner

Marlen Bidwell-Steiner ist habilitierte Romanistin mit Forschungsschwerpunkten in der Frühen Neuzeit in Spanien, Körpervorstellungen und Gender, sowie dem europäischen Film der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Aktuell arbeitet sie an einem Forschungsprojekt des österreichischen Wissenschaftsfonds zu „Kasuistik in der frühneuzeitlichen Literatur Spaniens“ (FWF P 32297). Aktuelle Publikationsschwerpunkte zu „Das Grenzwesen Mensch. Vormoderne Naturphilosophie und Literatur im Dialog mit postmoderner Gender Theorie“ und „Trauma und Tabu im Wien der Nachkriegszeit (Der Nachtportier, Regie: Liliana Cavani)“.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address

marlen.bidwell-steiner@univie.ac.at