

»La ficción no es un cachondeo«¹

Politische Aspekte im Kino Alejandro Amenábars

Ralf Junkerjürgen

Fragt man nach dem Politischen im spanischen Kino, würde man wohl in chronologischer Reihenfolge mit den Propagandafilmen aus und nach dem Bürgerkrieg beginnen, um mit filmischen Formen des Widerstands gegen die Diktatur fortzufahren, wie sie sich im satirischen Werk Berlangas, in den thesenhafteren Filmen Juan Antonio Bardems oder Basilio Martín Patinos oder schließlich in den allegorischen Verschlüsselungen bei Carlos Saura finden. Nach der Diktatur kann der frühe Almodóvar als Ausdruck der Gegenkultur politisch gelesen werden, und wem das zu subtil ist, der mag an das zeitgleiche soziale Kino Eloy de la Iglesias denken, dessen Linie später vom *cine social* eines Montxo Armendáriz, Benito Zambrano, einer Icíar Bollaín oder eines León de Aranoa bis heute fortgeführt wird, darunter auch Abstecher in den Dokumentarfilm wie León de Aranoas *Política, manual de instrucciones*, der sich dem politischen Aufstieg der damals neuen Partei Podemos widmet.

Aber Amenábar? Der Regisseur, der in *Tesis* mit einem Genre-Paukenschlag debütierte und sich in die Tradition des klassischen Thrillers stellte, um dann à la Kubrick von populärem Genre zu Genre zu hüpfen? Von Cyberfiction in *Abre los ojos* (1997) zum Horrorfilm in *Los otros* (2001), vom Sandalenfilm in *Ágora* (2009), zum Historienfilm (*Mientras dure la guerra*, 2019), um schließlich mit der Movistar+-Serie *La Fortuna* (2021) im Abenteuer zu landen, auch wenn die Inszenierung eher dem Gerichtsfilm huldigt. Auch aus seiner Homosexualität, zu der er sich schon 2003 in der Zeitschrift *Shangay* öffentlich bekannte, hat er nie viel Aufhebens und schon gar nicht ein politisches Thema für seine Filme gemacht. 2007 distanzierte er sich in einem Interview zudem generell vom politischen Kino, weil es mit dem Unterhaltungsaspekt schwer zu vereinbaren sei:

»[Le] cinéma politique nous met en face d'une grande difficulté parce que quand on parle cinéma, on parle le plus souvent divertissement, on parle manipulation, et ça me serait très difficile. Je crois que si je me lançais dans quelque chose de politique, il faudrait probablement que je fasse d'abord un documentaire parce

1 *Hymenóptero* (Alejandro Amenábar, 1992), 9'.

que, malgré les lois du genre on y fait toujours passer une vision personnelle.» (Berthier, 2007: 207)

Thematisch, heißt es in dem Interview weiterhin, interessiere er sich allenfalls für den Staatsstreich in Chile 1973,

»au départ, parce que c'est un événement qui marque ma vie, qui force ma famille à traverser l'océan, et donc ce qui m'intéresse, ce n'est pas tant le coup d'état militaire lui-même que le climat politique qui faisait présager une guerre civile. Et puis il me semble qu'il y a là énormément de choses, beaucoup de forces impliquées dont l'exploration m'intéresserait beaucoup au cas où je me lancerais dans le cinéma politique. Je ne crois pas en revanche que dans le cas concret de l'Espagne, j'aurais envie de me lancer dans une histoire politique, à l'image de ce qui se discute actuellement avec l'histoire des GAL [...]» (Berthier, 2007: 207)

Dementsprechend gilt er als postmoderner, was soviel wie »unpolitischer« Regisseur bedeutet, der sich in eine »autonome« innerfilmische Geschichte einschreibt und in seinem Fall im Fahrwasser Alfred Hitchcocks als »su principal influencia« segelt, dessen Einfluss als »cuestión crucial para entender el cine del español« gedeutet wurde (González del Pozo, 2016: 260). Genre- und Motivstudien gehörten vor diesem Hintergrund zu den wichtigsten Herangehensweisen an sein Werk (Kriesch, 2016; Rowan-Legg, 2016; Higuera, 2016).

Ein Titel jedoch fehlt in der oben genannten Filmographie Amenábars, nämlich *Mar adentro*, der 2004 scheinbar einen Bruch in seinem Werk darstellt – nicht zuletzt, weil er sich vom Genre im engeren Sinne verabschiedete und eine klare politische Botschaft sendete, in diesem Fall die Befürwortung der Sterbehilfe. Der Film erzählt vom Tod des in Spanien bekannten Tetraplegikers Ramón Sampedro (1943–1998) und nimmt dabei dessen Perspektive ein, während Gegenstimmen zwar durchaus gehört werden, aber, wie zum Beispiel diejenige eines tetraplegischen Geistlichen, weniger Gewicht erhalten und implizit über ästhetische Mittel abgewertet werden.

Auch der folgende Film, *Ágora*, der die meisten ziemlich überraschte und die Heterogenität seines Werkes fortzuschreiben schien,² lässt sich politisch lesen. Indem Amenábar die heute nur Spezialisten bekannte Philosophin Hypatia (ca. 355–416) zur Hauptfigur machte, gelang es ihm, dem Genre des Antikenfilms eine weltanschauliche Tiefe zu verleihen, gilt Hypatia seit Edward Gibbons *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776–89) doch als letzte rationalistische

2 »Who would have thought that after the whispered intimacies and claustrophobic interiors of *The Others* and *Mar adentro*, Amenábar would turn towards the historical epic?« (Jordan, 2019: 225).

Wissenschaftlerin der Antike, bevor eine dogmatisch religiöse Welterklärung einsetzte. In deutlich religionskritischen Tönen wird inszeniert, wie Vernunft und Wissenschaft als moderne menschliche Erkenntnisrahmen vom religiösen Eifer hinweggefegt werden, der zugleich im Dienste der Macht zynisch manipuliert wird. Dass in *Ágora* mit Hypatia zudem eine Wissenschaftlerin im Fokus steht, die schließlich von Christen umgebracht wird, erfüllt zudem zentrale Forderungen zeitgenössischer Gender-Inszenierungen, indem einerseits eine aufgrund ihrer Intelligenz mächtige Frau gezeigt und in ihrem Tod andererseits Gewalt gegen Frauen angeklagt wird.

Eine zentrale Rolle in der humanistischen Botschaft des Films spielen auch die wiederholten tricktechnischen Aufnahmen der menschlichen Gewaltexzesse aus dem Weltraum, welche die Menschen in Insekten verwandeln, die über die Oberfläche krabbeln. Werkhistorisch betrachtet handelt sich um einen weiterentwickelten Topos, der schon seinem Kurzfilm *Hymenóptero* auftaucht. Dort spielt Amenábar selbst einen Kameramann, der über die Linse voyeuristische Blicke auf die Agonie von Körpern werfen will und dies in Ermangelung von Menschen an Insekten vollzieht, die er zunächst verstümmelt und dann in ihrem Todeskampf filmt. In *Ágora* jedoch geht es nicht mehr um sadistische Schaulust, sondern vielmehr darum, die Sinnlosigkeit der menschlichen Gewaltexzesse mit dem Ziel der Vernichtung der Gegner aus einer übergeordneten Perspektive heraus sichtbar zu machen. Der Blick aus dem leeren Weltraum scheint einerseits zu suggerieren, dass niemand den Himmel bewohnt, während andererseits zum Ausdruck kommt, dass die Machtverschiebungen durch Gewalt nur ein wildes Hin und Her bewirken und letztlich bedeutungslos bleiben (vgl. Viganò, 2014: 260). Die prominent räumliche Distanzierung schließt eine Ent-Zeitlichung mit ein, weil damit geopolitische Zusammenhänge sichtbar werden, die das Publikum leicht in Relation zur Gegenwart stellen kann. Erkennbar wird letztlich nur die religiös motivierte Gewalt, egal von wem sie ausgeht, die im krassen Gegensatz zu religiösen Tugenden wie Nächstenliebe usw. gerät und die religiösen Anführer diskreditiert.

Hatte Amenábar in *Mar adentro* den Einfluss von Kirche und Religion auf die öffentliche Meinung zur Sterbehilfe kritisiert und ihnen durch Ramón Sampredro vorwerfen lassen, ihn zu einem unwürdigen Leben zu zwingen und ihm damit die Freiheit der eigenen Entscheidung zu nehmen, so vertieft er in *Ágora* seine religionskritischen Reflexionen, indem er sie auf eine menscheitsgeschichtliche Ebene verlegt. Dabei geht es ihm nicht um Kirchenkritik, sondern, wie das Martyrium der Wissenschaftlerin Hypatia als Gegenentwurf verdeutlicht, um Kritik an religiösen Weltdeutungen selbst. Dass sie nämlich bei Amenábar bereits das kopernikanische Weltbild aus ihren Studien eruiert, ist zwar historisch nicht belegt, rückt sie jedoch in die Nähe Galileo Galileis.

Diese knappen Hinweise machen bereits deutlich, dass Amenábars Werk weder so heterogen ist, wie es die unterschiedlichen Genres suggerieren, noch sich in Gen-

merkmalen erschöpft. Hält man etwa die Blockbuster Juan Antonio Bayonas dagegen, des einzigen, der in Sachen Popularität in Spanien mit Amenábar vergleichbar ist, und der mit *The Impossible* (2012), *Jurassic World* (2018) oder jüngst *La sociedad de la nieve* (2023) international für Aufsehen sorgte, tritt deutlich hervor, dass in Amenábars Filmen »inquietudes« mit politischen Implikationen zum Ausdruck kommen. In dem oben genannten Interview hatte Amenábar schon 2007 postuliert, dass »derrière mes films, il doit toujours y avoir un questionnement« (Berthier, 2007: 208). Oder anders formuliert: Wenn Amenábar zwar kein politisches Kino im engeren Sinne betreibt, so fällt doch auf, dass er im Vergleich zu anderen Vertretern des populären Kinos klar erkennbare politische Stellungnahmen impliziert, die, so darf man ergänzen, mit Blick auf das Werk von Film zu Film weiterentwickelt werden. An zwei Beispielen, und zwar *Regression* und *Mientras dure la guerra*, soll dies im Folgenden veranschaulicht werden.

1. *Regression* oder die Feinde der Vernunft

Im Oktober 2015 lief *Regression*, Amenábars sechster Langfilm, an. Der Titel verweist auf eine hypnotische Methode der Psychotherapie, bei der ein Patient in Trance versetzt wird, um anhand von Fragen des Therapeuten Erinnerungen wachzurufen. Die Regression war in den 1990er Jahren in den USA verbreitet, bis sich herausstellte, dass die Erinnerungen nicht zuverlässig waren und Patienten von sexuellen Missbräuchen berichteten, die gar nicht stattgefunden hatten (vgl. Yapko 1996: 135–144). Der Film stieß in Deutschland kaum auf Resonanz und wurde von der etablierten Kritik weitgehend abgetan, ganz zu schweigen von den selbsternannten Kritikern auf Blogs und Filmfanseiten. Das Deutschlandradio verriss ihn als »langweilig und ärgerlich« (Heider, 2015), und die wenigen positiven Kommentare gingen im Chor der Ablehnung weitgehend unter. Der Hauptgrund für die Unzufriedenheit könnte darin gelegen haben, dass die Kritiker den Film in die schmale Perspektive von Horror, Thriller und Mystery zwängten und allein nach Unterhaltungsaspekten beurteilten. Das jedoch wird weder Amenábar noch dem Film gerecht, und ein Blick über den Genre-Rand hinaus vermag zu zeigen, dass *Regression* brillant die Entwicklungslinien des Regisseurs zusammenführt und eine erkenntnistheoretische Skepsis an den Tag legt, die der Mystery-Gattung zwar inhärent ist, aber kaum je ins Zentrum gerückt wird. Aus diesem Blickwinkel erscheint *Regression* eher als meisterliches Spiel der Hypothesenbildung, das den Zuschauer zum Hauptakteur macht, um ihn seine eigene Verführbarkeit erleben zu lassen.

Motivlich ist *Regression* eng mit *Tesis*, *Abre los ojos* und *Los otros* verbunden. In Bezug auf *Tesis* verweisen schon die Namen der weiblichen Hauptfiguren Ángela/Angela auf diese Nähe; einer der Polizisten macht sich zudem in einer Dienstbesprechung über ein Buch als »a pile of trash« lustig, das satanische Rituale beschreibt

wie »baby sacrifices and snuff movies« (35'). Eine Art Zitatcharakter hat weiterhin eine Sequenz, in welcher der Schluss von *Tesis* – eine Fernsehausstrahlung im Krankenhaus – weiterentwickelt wird: Auch in *Regression* läuft eine Fernsehsendung im Krankenhaus, nur dass diesmal Angela von vermeintlichen grauenhaften Taten von Satanisten berichtet und bittet »People need to believe us«, um dann in die Kamera zu blicken und suggestiv die Zuschauer direkt aufzufordern, ihr zu glauben, während die Patienten fasziniert die Mattscheibe anstarren (1'35).

Gehorchte *Tesis* zwar in erster Linie den Anforderungen an das Genre des Horror Thrillers, so stand das Drehbuch zugleich auf einem selbstreflexiven Fundament, was ihn für das Publikum ebenso attraktiv machte wie für die Kritik. Schon in der Exposition im Madrider Bahnhof »Doce de octubre« wird diese Doppelstrategie vorgeführt, indem klassischer *suspense* (der Anblick eines Toten) aufgebaut und zugleich die Schaulust Ángelas stellvertretend für die Zuschauer als makabrer Voyeurismus bloßgestellt wird. *Tesis* war nicht nur ein spannender Universitätsthiller, sondern auch eine Kritik am Voyeurismus einer Mediengesellschaft, den Amenábar zwar hervorkitzelte, aber nie bediente. Sein ungeduldig erwarteter zweiter Film *Abre los ojos* wiederum spielte virtuos mit den Wirklichkeitsebenen der Cyberfiction und äußerte zugleich Skepsis gegenüber dem Realitätsverlust durch Technisierung. Dies geschah zwar aus ausgesprochen europäischer Sicht, wie ein Vergleich mit dem US-Remake *Vanilla Sky* von Tom Cruise zeigt (vgl. Pohl, 2002; Simerka/Weimer, 2005), das änderte aber nichts an seiner international rezipierbaren Filmsprache, die Amenábar schnell in die Nähe der großen US-Filmindustrie rücken ließ. Dementsprechend engagierte er schon in seinem dritten Film, dem Gespensterthriller *Los otros*, den damals internationalen Superstar Nicole Kidman und spielte die spanischen Elemente so weit herunter, dass sie nur noch Eingeweihten ins Auge fallen.

Hatte *Ágora* religiösen Fanatismus kritisiert und diesem in der Figur Hypatia ein wissenschaftliches Erkenntnismodell entgegengehalten, so zeigt *Regression*, dass damit keiner blinden Wissenschaftsgläubigkeit das Wort geredet wurde. *Regression* inszeniert nämlich, dass Wissenschaft dieselbe Illusionsbildung und damit Irrtümer fördern kann wie Religion. Amenábar verbindet diese skeptische Haltung nicht nur mit den Gattungsregeln des Thrillers, sondern führt zugleich auch seine Hinterfragung von Wirklichkeitskonstitutionen aus *Abre los ojos* und *Los otros* fort. Dabei greift er wie in *Mar adentro* und *Ágora* erneut auf reale Ereignisse zurück und schränkt damit die Fiktionalität seines Films ein.

Der Film spielt im Jahr 1990 in der fiktiven US-Provinzstadt Hoyer und erzählt von den Irrtümern von Polizei und Wissenschaft in einem Fall, in dem eine vermeintliche Vergewaltigung im Kontext satanistischer Praktiken und Sekten aufgedeckt werden soll. Die Polizei, angeführt von Detective Bruce Kenner (Ethan Hawke), ist zunächst überzeugt, einer großen Sache auf der Spur zu sein, nämlich der Aufdeckung eines satanistischen Rings, der als Aufnahme ritual die Ermordung ei-

nes Babys zelebriert. Beweise gibt es dafür jedoch keine, es steht zunächst nur die Aussage der Jugendlichen Angela Gray (Emma Watson) im Raum. Dass die Polizei ihr Glauben schenkt, wird zum Ausgangspunkt einer komplexen kollektiven Illusionsbildung, die Amenábar an der männlichen Hauptfigur exemplifiziert. Der leidge Kenner, der sich selbst für einen Rationalisten hält, gerät anfangs jedoch unter den Einfluss seines Beschützerinstinkts, vermischt mit erotischen Sehnsüchten, die das scheinbar arglose Mädchen vom Lande in ihm weckt. Ein junges Opfer sexueller Gewalt, noch dazu mit blondem Haar und Engelsnamen, kann nicht lügen, so die Ausgangsthese der Polizei. Untergekommen ist sie vorübergehend in der Kirche des Städtchens unter der Obhut von Pastor Murray (Lothaire Bluteau).

Der Film führt anschließend vor, welch starke Konvergenzwirkungen und kognitiven Selektionsmechanismen davon ausgehen, dass man der Jugendlichen Glauben schenkt. Einen zentralen Anteil hat daran das Massenmedium Fernsehen, das den Satanismus bereitwillig aufnimmt und von einem Buch über diese Praktiken berichtet, das von der Polizei sofort als glaubwürdige Quelle und weiteren Hinweis auf die Existenz satanistischer Vereinigungen genommen wird. Kenner wiederum hört sich die Zeugenaussagen auf seinem Diktiergerät so oft an, dass er sie auswendig kennt und dementsprechend zu sehen glaubt, was Angela ihm erzählt hat. Wissenschaftliche Unterstützung erhält er von Professor Kenneth Raines (David Thewlis), der die Methode der Regression anwendet, um die Beteiligten von vermeintlichen früheren Erlebnissen berichten zu lassen. Am Ende sieht Kenner schlichtweg in allem Indizien: In Menschen, die in Schwarz gekleidet sind und in einer Telefonzelle stehen, in Plakaten von Heavy Metal-Bands und – das ist die ironische Spitze – in dem Bild einer älteren Dame, die für Fertigsuppen wirbt und sich unterschwellig in seine Angstträume eingeschlichen hat. Erst als Kenner dies bewusst wird, kann er den Fall lösen und alles als Erfindung einer geltungsbedürftigen und rachelustigen Jugendlichen aufdecken. Damit ist die Angelegenheit für die Polizei zwar erledigt, in den Medien ist Angela an der Seite des Pastors aber weiterhin präsent.

Regression führt vor, wie selbst ein Kommissar, der im Krimigenre traditionell die Überlegenheit des rationalistischen und wissenschaftlichen Weltbilds verkörpert, sich im Netz eigener Vorurteile und der Suggestivkraft äußerer Faktoren verfängt. Anhand des Zusammenspiels innerer Anlagen und Suggestionen durch Religion, Medien, Literatur und Wissenschaft führt Amenábar vor, wie Wirklichkeit buchstäblich gemacht und diese Wirklichkeitsillusion kollektiv wirksam wird und sogar die Defensivkräfte – also Polizei und Psychologen – einer Gesellschaft infiziert. Das Kino taucht als Agent in diesem Suggestiongefüge zwar nicht auf, gehört aber prinzipiell dazu.

Mit seinem nächsten Film, *Mientras dure la guerra*, schien der Regisseur erneut eine Volte zu schlagen und sich mit einem Beitrag zur Aufarbeitung des spanischen Bürgerkriegs überraschend in die Debatte um die *memoria histórica* einzuschreiben.

Tatsächlich fügt sich der Film dennoch ebenso nahtlos in seine Themenkomplexe ein wie *Regression*.

2. »Me equivoqué« – Vom Scheitern des Intellektuellen

Alejandro Amenábars Blick auf Miguel de Unamuno

Hatte Amenábar 2007 zwar stofflich Interesse am Staatsstreich in Chile geäußert, so wendete er sich schließlich in seinem siebten Spielfilm *Mientras dure la guerra* doch dem Putsch Francos zu. Der Titel, der in deutscher Übersetzung »für die Dauer des Krieges« bedeutet, bezieht sich auf die vermeintlich vorübergehende Ernennung Francos zum Staatschef durch die anderen putschenden Generäle – eben nur so lange, wie die Kampfhandlungen anhalten; zumindest hatte die Militärjunta dies so formuliert, um Skeptiker zu beruhigen. Es kam jedoch anders: Francos Diktatur hielt nicht bis 1939, sondern bis 1975 und erwies sich als eine der längsten im Europa des zwanzigsten Jahrhunderts, womit der Titel bereits auf die Gerissenheit und Schläue des Diktators verweist, dem es gelungen ist, auch die Gegner in den eigenen Reihen auszutricksen. Martínez Rubio (2021: 27) geht in der Deutung des Titels noch über die historischen Implikationen hinaus und versteht ihn als Provokation in dem Sinne, dass der Krieg auch im Spanien der Gegenwart noch tobe und der Film ein Spiegel sei, der die Spaltung der Gesellschaft und die daraus resultierenden politischen Spannungen reflektiere.

Täuschung und Irrtum sind somit schon im Titel angedeutet, und in beiden liegt auch das zentrale Thema des Films, allerdings ganz konkret bezogen auf den Intellektuellen Miguel de Unamuno. Der baskische Dichter, Philosoph, Professor für Gräzistik und schließlich Rektor der Universität Salamanca gilt bis heute zugleich als schwierige Persönlichkeit und Monument des Geistes: Er war ein führender Kopf der Generation von 98, sein Roman *Niebla* von 1914 machte ihn in Spanien zu einem Begründer der Moderne, in den zwanziger Jahren hatte er Oligarchie und Militär scharf zensiert und war aus Angst um sein Leben ins Exil nach Paris gegangen, um dann 1930 triumphal zurückzukehren und 1931 in Salamanca die Republik auszurufen. Im Sommer 1936, in dem die Handlung des Films einsetzt, ist er zweifellos der bedeutendste und einflussreichste Intellektuelle des Landes.

Doch seine Vorgeschichte spielt bei Amenábar so gut wie keine Rolle, denn der Film konzentriert sich zeitlich auf das wechselhafte und widersprüchliche Verhalten Unamunos nach dem Einmarsch Francos in Salamanca im Sommer 1936. Der von den »Rojos« wegen seiner konservativen Positionen angefeindete Unamuno (Karra Elejalde) schlägt sich zunächst auf die Seite der Aufständischen, weil er meint, es gehe ihnen nur darum, die Ordnung wiederherzustellen und die »christliche Zivilisation« zu verteidigen. In einer Szene zeigt Amenábar, wie Franco (Santi Prego) sich in der Kathedrale von Salamanca in der Tat Santiago als »caballero cristiano« (53')

zum Vorbild nimmt, um die katholische Herrschaft und Ordnung mit Gewalt wiederzuerstellen und Spanien zum Imperium zu machen.³ Darin liegt zugleich die Fortführung der religionskritischen Linie Amenábars, zumal der massiven Gewalt wie in *Ágora* wieder nur die Kraft des Geistes entgegensteht, allerdings in der Figur eines zögerlichen und uneinsichtigen Unamuno, der so sehr in seiner Position verharret, dass er auch die offensichtlichen Füsilierungen im Umland Salamancas verdrängt, deren Schüsse bis in die Stadt hallen. Im Unterschied zur naturalistischen rohen Gewalt vieler Bürgerkriegsfilme bleibt sie bei Amenábar *offscreen* und damit ganz konkret und im Sinne der Hauptfigur auch symbolisch weitgehend unsichtbar.

Ebenso gleichgültig und arrogant schiebt Unamuno die Berichte über die Verhaftungen beiseite und interessiert sich bei dem Manifest für die Nationalisten, das er achtlos unterzeichnet, lediglich für Stil und Wortwahl. Machtunlustig, selbstbezogen, aber zugleich eingebildet und konfliktfreudig ist er bei Amenábar, der gleich zwei Bilder gefunden hat, um den Zustand des Intellektuellen zu visualisieren: den idyllischen Schlaf des jungen Unamuno unter einem Baum auf dem Schoß seiner Geliebten, während er selbst Hegels *Phänomenologie des Geistes* in den Armen hält, und seine Leidenschaft für Origami-Tiere. Unamuno kann Kraniche und Frösche machen, aber nicht den Löwen, wie er seinem Enkel gegenüber sagt, eine bezeichnende Schwäche, ist der König der Tiere doch das Symbol eben jenes Mutes und jener Tapferkeit, die der Intellektuelle vermissen lässt.

Es muss einiges passieren, um den in die Jahre gekommenen Unamuno wachzurütteln. Zuerst wird der Bürgermeister von Salamanca ohne Prozess exekutiert, dann verschwindet sein enger Freund Atilano und schließlich wird sein geistiger Ziehsohn Salvador Vila vor seinen Augen verhaftet. Erst jetzt rafft Unamuno sich auf und spricht bei Franco vor, der in Salamanca sein Hauptquartier errichtet hat. Erreichen tut er jedoch nichts. Es zeigt sich nur einmal mehr, dass Franco Religion benutzt, um sich zu rechtfertigen, wenn er naiv und stolz zugleich verkündet, dass man sich um die Feinde kümmere: »Antes de morir, se les da a los reos la oportunidad de confesarse con lo que podrán ir al cielo« (1'19). Zwar scheint Unamuno jetzt seinen Irrtum zu begreifen, die Feder hingegen, seine eigentliche Waffe, zückt er nicht, und der sonst so wortgewaltige Intellektuelle versinkt wieder in Schweigen.

Der ganze Film läuft daher auf jene berühmte Rede vom 12. Oktober 1936 hinaus, als die Nationalisten in Salamanca den Día de la Raza feiern und Unamuno als Rektor dem Festakt an der Seite von Carmen Polo (Mireia Rey) vorsitzt. Aber selbst an jenem Tag bedarf es – in Amenábars Inszenierung versteht sich – eines besonderen Grundes, um die Erstarrung zu überwinden: Gelangweilt von den faschistischen

3 Die facettenreiche Darstellung Francos gilt als eine der größten Leistungen des Films. Tatsächlich hatte Amenábar sich vorgenommen den »mejor Franco que se hubiera visto nunca en pantalla« (Cómez, 2023: 118) zu erschaffen.

Parolen und rassistischen Thesen seiner Vorredner, zückt Unamuno ein Papier aus der Tasche und will ein Tierchen falten. Dann aber sieht er, dass es sich um den Bittbrief der Gattin seines verschwundenen Freundes Atilano handelt, den er nicht retten konnte. Erst jetzt im Angesicht seiner eigenen schuldhaften Verstrickung in die Gewalt greift er zum Bleistift und notiert hastig seine Gedanken. Diesen zentralen Moment des Erwachens und der Verantwortung unterstreicht Amenábar mit pathetischer Geste durch eine Top-Shot-Kamerafahrt, die ihr eine geradezu transzendente Wirkung verleiht. Dann steht Unamuno endlich auf und geht zum Rednerpult. Er, der den Faschisten die Parole von der Rettung der christlichen Zivilisation geschenkt hat, muss gestehen, dass er im Irrtum war: »Me equivoqué« – um dann zum Angriff überzugehen und mit dem berühmten »vencer no es convencer« rhetorisch nachzulegen.

Als die ersten protestieren und sich zum Lynchmord Unamunos erheben, sind es ausgerechnet Carmen Polo und General José Millán-Astray (Eduard Fernández), die ihn retten. Dabei wird Millán-Astray, und nicht der als weichlich und skrupellos zugleich dargestellte Franco selbst, als eigentlicher Widersacher Unamunos und des Geistes inszeniert. Der einarmige und einäugige Militär verkörpert wie kein anderer den Männlichkeitswahn von Kampfinstinkt und Machtrausch, schickt seine Soldaten mit den absurden Schlachtruf »Viva la muerte« wie Vieh in den Kampf, erschreckt Kinder mit seiner leeren Augenhöhle und wünscht der Intelligenzija den Tod. Millán-Astray ist ein brutaler Kraftmensch, und der gebildete Unamuno steht dessen Primitivität weitgehend rat- und hilflos gegenüber. Zu spät erkennt er seinen Pakt mit dem Teufel, dem er nicht nur propagandistische Formeln geliefert, sondern dessen »causa« er auch noch mit 5000 Peseten unterstützt hatte, von denen die Waffen finanziert wurden, mit denen man seine Freunde exekutierte.

Nach *Ágora*, in dem christliche Glaubenskriege als brutale und machistische Machtbestrebungen entlarvt werden, und *Regression*, der modernen Aberglauben und Esoterik als Geschäft mit der Dummheit denunziert, bestätigt Amenábar mit seinem siebten Langfilm sein Profil als postmoderner Doppelagent mit einer Großproduktion, die dem Auge mit jedem visuellen Luxus schmeichelt, aber zugleich eine komplexe Handlung ohne simple moralische Botschaften entwickelt. Seine Resignation und Machtlosigkeit auf der einen Seite und seine offene Kritik und Konfrontation auf der anderen machen Amenábars Unamuno allerdings zu einer schillernden Persönlichkeit, in der sich rebellischer Geist und inneres Exil im Angesicht des Stärkeren im Sinne von Brechts Parabel »Maßnahmen gegen die Gewalt« auf unbequeme und widersprüchliche Weise miteinander verbinden. Es ist Amenábar gelungen, seine Figur in dieser Schwebelage zu halten und keine einfachen Antworten zu liefern, sondern die moralische Einschätzung letztlich dem Zuschauer selbst zu überlassen.

Am 27. September 2019, nur drei Tage nachdem das Oberste Gericht in Spanien der Regierung die Genehmigung erteilt hatte, Francos sterbliche Überreste aus dem

Valle de los Caídos umzubetten, kam *Mientras dure la guerra* in die Kinos und hat sich als großer Kassenerfolg erwiesen. Allein durch das Datum schreibt er sich zwar auch in die spanische Debatte um die *memoria histórica* ein, noch mehr jedoch erweist sich der Film als ernüchterter Blick auf die Machtlosigkeit von Intellektuellen und des Geistes, wenn es darum geht, reale Gewalt zu verhindern.

Gewiss darf dies auch als Selbstreflexion verstanden werden, denn der in seinen geistigen Welten befangene Unamuno, dem stilistische Fragen wichtiger sind als politische Inhalte, weist in seiner Zerrissenheit zwischen Elfenbeinturm und politischem Engagement durchaus Analogien zum postmodernen Doppelagenten Amenábar auf: Einerseits will und muss er unterhalten, andererseits ist er sich seiner Vermittlerrolle und damit seines gesellschaftlichen Einflusses sehr bewusst, was der Anstoß zu einem kurzen Fazit sein soll.

3. Fazit: Das *Sapere aude!* Amenábars

Der vorliegende Versuch, zwei Filme in den Kontext des Werkes zu stellen, hat gezeigt, dass die auf den ersten Blick so heterogene Filmographie Amenábars klare Kontinuitäten bei gleichzeitiger Weiterentwicklung der Motive und eine für das populäre Kino ungewöhnliche politische Grundierung aufweist. Es lassen sich vor allem zwei Entwicklungslinien erkennen: erstens selbstreflexive Züge, die von Anfang an die Fiktion mitgestalten, und zweitens Wahrnehmungsalternativen und -versicherungen, die sich zu einer ideologischen Auseinandersetzung zwischen verschiedenen ontologischen Entwürfen ausweiten. Beide können nicht scharf voneinander getrennt werden.

Sein früher Kurzfilm *Himenóptero* liefert das wohl prägnanteste Beispiel des selbstreflexiven Kinos in seinem Werk. Nicht nur, weil Amenábar hier selbst als Kameramann Bosco auftritt, sondern vor allem weil sein Blick durch die Videokamera ständig inszeniert wird und zudem als subjektive Kamera immer wieder die äußere Handlung unterbricht. Aufgrund der Bildschraffur werden die Videoaufnahmen deutlich von den übrigen Bildern abgehoben. Da Bosco der einzige Mann des Teams ist, wird sein Blick zugleich als männlicher Blick konnotiert, aber nicht im Sinne des *male gaze*, denn die drei Frauen interessieren ihn nicht als erotische Stimulantia, vielmehr interessiert er sich für Leiden und Tod, und sei es auch nur fiktional. Auf die Frauen wirkt sein obsessives Abfilmen, das er auch in den Drehpausen fortführt, verstörend, sie halten ihn für einen *sádico*, zumal er, wie gesagt, Insekten beim Todeskampf filmt. Die Figur setzt sich im gleichnamigen Bosco (Eduardo Noriega) aus *Tesis* fort, der Snuff-Filme dreht und seine Opfer dabei brutal vor der Kamera foltert, tötet und dann zerteilt. Damit werden die Insekten aus dem Kurzfilm zum Vorspiel für eine Auseinandersetzung mit jenem voyeuristischen Blick der Mediengesellschaft, der Susan Sontag wenig später zu ihrem letzten größeren Essay

Regarding the Pain of others (2003) inspirierte. Darin hielt sie fest, dass audiovisuelle Bilder von Tatern und Verbrechen die Wahrnehmung und Vorstellung von Welt und Katastrophen prägen und der Schock einen maßgeblichen Konsumanreiz darstellt (vgl. ebd., 29f.).

Distanziert sich Amenábar zwar von diesem gierigen Blick und der Abstumpfung der Zuschauer, prägnant inszeniert in dem Moment, als sich Chema (Fele Martínez) in *Tesis* einen Snuff-Film anschaut und dabei genüsslich Kartoffelchips verspeist, so zeigt gerade dieser widersprüchliche gleichzeitige Konsum von entsetzlichen Bildern der Gewalt und Knabberspaß-Produkten, dass Ambivalenzen bestehen bleiben. In der letzten Sequenz im Krankenhaus, wo die Patienten nichts anderes als diese Bilder sehen wollen, wird diese Mehrdeutigkeit dann, wie gesehen, zu einer soziologischen Perspektive erweitert. Dass es gerade Kranke sind, die auf den Bildschirm starren, darf man wohl auch metaphorisch als Aussage über den Zustand einer voyeuristischen Medienkonsum-Gesellschaft verstehen. Und mit der berühmten letzten Einstellung, dem Schwarzbild, wendet sich Amenábar schließlich seinem eigenen Publikum zu und macht klar: Wir alle sind Teil der voyeuristischen Kälte, die sich aus der medialen Vermittlung ergibt.

In späteren Filmen nimmt er diesen Blick zwar wieder auf, variiert ihn jedoch. Beim Gifftod Ramón Sampedros in *Mar adentro* wird die Kamera in einer Einstellung als selbständig arbeitendes und wirkendes Objekt ohne Kameramann gezeigt (1'50). Anders als in *Tesis* wird das Publikum Zeuge des Todes von Sampedro, ja, der Selbstmord stellt sogar den dramaturgischen Höhepunkt des Films dar. Zwar gehen diese Bilder auf den ausdrücklichen Willen des wirklichen Ramón Sampedro zurück, der sich beim Sterben filmen ließ, und sind damit legitimiert, dies aber bereinigt nicht die voyeuristischen Ambivalenzen der Sterbesequenz.

Die zweite Linie behandelt konkurrierende Wahrnehmungen, die bei den Figuren Realitätsverwirrungen auslösen, zentral in *Abre los ojos* und *Los otros*, aber auch in *Regression*. Waren die früheren Filme in dieser Hinsicht deutlich von den Genremerkmalen der Cyberfiction und des Horrorfilms geprägt, so führt Amenábar die Wahrnehmungsstörungen in *Regression* auf massenmediale Beeinflussung und nicht hinterfragte Erklärungsmodelle religiöser und wissenschaftlicher Art zurück, deren Agenten eigene Interessen verfolgen, um ihre gesellschaftliche Position zu festigen oder auszubauen. *Agora* hatte im Vorfeld exploriert, wie mit Religion Gewalt gerechtfertigt wird; *Mientras dure la guerra* sollte dieses Thema dann aus der Sicht General Francos fortführen.

Beide Entwicklungslinien vereinen sich darin, dass sie zu einer skeptischen Haltung gemahnen, und zwar sowohl gegenüber massenmedialen Artefakten als auch gegenüber unterschiedlichen ontologischen Modellen, die stets von Interessen überformt sind und daher ständig hinterfragt werden müssen. Indem seine Hauptfiguren einen Rationalismus im Sinne der Aufklärung repräsentieren und immer dann ihre Größe bewahren, wenn sie den Mut haben, sich ihres eigenen

Verstandes zu bedienen – Hypatia bei der Entwicklung des heliozentrischen Weltbildes; Kenner, als er seine eigene Illusionsbildung durchschaut; und Unamuno, als er sich endlich erhebt und Widerstand leistet – favorisiert Amenábar eindeutig eine progressive Haltung, die, gerade weil sie auf Skepsis basiert, gegen Vorurteile angeht. *Sapere aude!* könnte als der Wahlspruch seiner Filme gelten.

Dies gilt natürlich auch für ihn selbst und stellt ihn als Kulturschaffenden in Frage, filmisch gespiegelt in der Figur Unamunos, und dürfte der Hauptmotor seiner ständigen Weiterentwicklung sein, die leicht den Anschein von Heterogenität erwecken kann. Auch seine jüngste Produktion, die Miniserie *La Fortuna* nach einer *novela gráfica* von Paco Roca, führt dementsprechend einen neuen Aspekt in sein Werk ein. Denn erstmals spielt eine seiner Produktionen ganz konkret im politischen Milieu und verhandelt direkt Fragen nationaler Identität, wenn die spanische Regierung im Streit mit einem US-Unternehmer einen Goldschatz für sich beansprucht, der Anfang des 19. Jh.s vor der iberischen Küste mit dem Schiff *La Fortuna* untergegangen ist. Dass die Serie dabei (etwas plakativ) den Wert des *patrimonio* heraushebt, wenn der Kulturminister (Karra Elejalde) apodiktisch formuliert: »Este país no entiende que la cultura es muy importante. Lo es todo.« (Folge 1, 24'), ist wenig überraschend. Im Rahmen von Amenábars Entwicklung erscheint interessanter, dass er hier ebenfalls zum ersten Mal im Duo der Regierungsvertreter das traditionelle Spanien – in Person von Alejandro (Álvaro Mel) – und das progressive – vertreten durch Lucía (Ana Polvorosa) – zusammenarbeiten lässt und eine Synergieillusion inszeniert, die vorführt, wie erfolgreich das Land wäre, wenn sich beide ergänzten. Insofern darf die Serie auch als Antwort auf die seit Jahren hoch angespannte innenpolitische Lage Spaniens verstanden werden.

Trotz solcher Nuancierungen bezieht Amenábar in seinen Filmen mit progressiven und linksliberalen Werten eindeutig Position in den zeitgenössischen Debatten des Landes. Welche soziale und politische Rolle der audiovisuelle Sektor dabei spielt, verdeutlicht der Kulturminister aus *La Fortuna*, wenn er erklärt, dass »[la] dictadura hizo de muchos de nosotros grandes cinéfilos« (45'). Damit bestätigt er nicht nur den linksliberalen Ruf der spanischen Filmindustrie, er erklärt das Kino auch zum Refugium für Utopien und neuen Weltentwürfen, selbst wenn die Kulturschaffenden der tatsächlichen Gewalt situativ nur wenig entgegenhalten können. Mit seinem Kino leistet auch Amenábar dazu seinen Beitrag, und zwar in dem eher ungewöhnlichen Rahmen von populären Genres. Dadurch entstehen zwar Ambivalenzen, aber seine progressiven Grundwerte haben Millionen Zuschauer erreicht und eine Breitenwirkung gehabt, von der das Autorenkino meist nur träumen kann. Amenábar liefert daher mehr als Popcornunterhaltung, sondern nimmt die gesellschaftspolitische Rolle des Kinos ernst, denn, wie es schon in seinem Kurzfilm *Himenóptero* hieß, »la ficción no es un cachondeo«.

Filmographie

- Amenábar, Alejandro: *Hymenóptero* (1992)
Amenábar, Alejandro: *Tesis* (1996)
Amenábar, Alejandro: *Abre los ojos* (1997)
Amenábar, Alejandro: *Los otros* (2001)
Amenábar, Alejandro: *Mar adentro* (2004)
Amenábar, Alejandro: *Ágora* (2009)
Amenábar, Alejandro: *Mientras dure la guerra* (2019)
Amenábar, Alejandro: *Regression* (2015)
Amenábar, Alejandro: *La Fortuna* [Miniserie Movistar+] (2021)
Bayona, Juan Antonio: *The Impossible* (2012)
Bayona, Juan Antonio: *Jurassic World: Fallen Kingdom* (2018)
Bayona, Juan Antonio: *La sociedad de la nieve* (2023)

Bibliographie

- Berthier, Nancy: »Entretien avec Alejandro Amenábar«. In: Ders. (Hg.): *Le cinéma d'Alejandro Amenábar*. Toulouse: PU du Mirail, 2007, 175–222.
Gómez, Pau: *Amenábar. El valor de contar historias*, Barcelona: Cúpula, 2023.
González del Pozo, Jorge: »Reseña Latin Hitchcock. How Almodóvar, Amenábar, De la Iglesia, Del Toro and Campanella Became Notorious, de Dona Kercher«. In: *Letras Hispánicas* (2016) Nr. 12, 259–261.
Heider, Hannelore: »Langweilig und ärgerlich«, 01.10.2015. <www.deutschlandradiokultur.de/neu-im-kino-regression-langweilig-und-aergerlich.2150.de.html?dram:article_id=332592>.
Higueras, R. (Hg.): *Cine fantástico y de terror español*. Madrid: T&B, 2016.
Jordan, Barry: *Alejandro Amenábar*. Manchester: Manchester UP, 2019 (Orig. 2012).
Kriesch, Désirée: »They Only See What They Wanna See«: Traumatized Ghosts and Ghost Story Conventions in *The Sixth Sense* and *The Others*«. In: Fleischhack, Maria/Schenkel, Elmar (Hg.): *Ghosts – Or the (Nearly) Invisible: Spectral Phenomena in Literature and the Media*. Alph: Approaches to Literary Phantasy. Frankfurt: Peter Lang, 2016, 71–85.
Martínez Rubio, José: *Mientras dure la guerra. Miguel de Unamuno y la memoria histórica como derecho humano*, Valencia: Tirant Lo Blanch, 2021.
Pohl, Burkhardt: »Abre los ojos (Alejandro Amenábar). Über Risiken und Nebenwirkungen der Virtuellen Realität«. In: Glasenapp, Jörn (Hg.): *Cyberfiktionen: neue Beiträge*, München: Reinhard Fischer, 2002, 149–177.
Rowan-Legg, Shelagh: *The Spanish Fantastic: Contemporary Filmmaking in Horror, Fantasy und Sci-Fi*. London: Bloomsbury Academic, 2016.

- Simerka, Barbara/Weimer, Christopher: »Tom Cruise and the Seven Dwarves: Cinematic Postmodernisms in *Abre los ojos* and *Vanilla Sky*«. In: *American Drama* 14 (2016) Nr. 2, 1–15.
- Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2005.
- Viganò, Aldo: »Ipazia e le formiche nell'agorà di Amenábar«. In: Sertoli, Giuseppe (Hg.): *Figure di Ipazia*. Roma: Aracne, 2014, 254–264.
- Yapko, Micheal D: *Fehldiagnose: Sexueller Mißbrauch*, München: Droemer Knaur, 1996.