

# Aus dem Schatten

Susanne Claire Bertenrath



**Spanische Regisseurinnen  
im Fokus: Das Autorenkino von  
Isabel Coixet und Icíar Bollaín**

---

**WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE  
AUS DEM TECTUM VERLAG**

Reihe Medienwissenschaften



# **WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE AUS DEM TECTUM VERLAG**

**Reihe Medienwissenschaften**

Band 24

Susanne Claire Bertenrath

## **Aus dem Schatten**

Spanische Regisseurinnen im Fokus:  
Das Autorenkino von Isabel Coixet und Icíar Bollaín

Tectum Verlag

Susanne Claire Bertenrath

Aus dem Schatten.

Spanische Regisseurinnen im Fokus:

Das Autorenkino von Isabel Coixet und Icíar Bollaín

Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag

Reihe: Medienwissenschaften; Band 24

Zugl. Diss. Philipps-Universität Marburg 2012

Umschlagabbildung: © istockphoto.com | troyek

© Tectum Verlag Marburg, 2012

ISBN 978-3-8288-5802-2

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter der  
ISBN 978-3-8288-3038-7 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet

[www.tectum-verlag.de](http://www.tectum-verlag.de)

[www.facebook.com/tectum.verlag](https://www.facebook.com/tectum.verlag)

**Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek**

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

# Inhalt

<b>1. EINLEITUNG</b>	<b>7</b>
1.1. GEGENSTAND, ZIEL UND AUFBAU DER ARBEIT	7
1.2. FORSCHUNGSSTAND	16
<b>2. AUFBRUCH UND NEUBEGINN: <i>EL JOVEN CINE ESPAÑOL</i></b>	<b>21</b>
2.1. DAS ERBE DES <i>NEOREALISMO</i> UND DES <i>NUEVO CINE ESPAÑOL</i>	22
2.2. KINDER DER DEMOKRATIE – EINE NEUE GENERATION	31
2.3. DAS ZEITGENÖSSISCHE SPANISCHE KINO IN ZAHLEN	37
2.4. DER AUTORENFILM IM <i>JCE</i> ZWISCHEN KUNST, INDUSTRIE UND PUBLIKUM	44
2.6. SPANISCHE FILMPOLITIK: EIN ABRISS VON 1982 BIS 2010	49
2.7. NEUE FINANZIERUNGSFORMEN DURCH PRIVATFERNSEHEN UND PAY TV	57
<b>3. SPANISCHE REGISSEURINNEN: UNA NOVEDAD ABSOLUTA?</b>	<b>61</b>
3.1. FRAUBEWEGUNGEN UND SOZIALER WANDEL IN SPANIEN	62
3.2. REGIE-PIONIERINNEN IM SPANISCHEN FILM	67
HELENA CORTESINA UND ROSARIO PI – DIE ANFÄNGE DES KINOS	67
ANA MARISCAL – DER RAUM ZWISCHEN DEN STÜHLEN	75
PILAR MIRÓ – DIE <i>TRANSICIÓN</i> UND DER FEMINISMUS IM FILM	83
3.3. DAS ZEITGENÖSSISCHE SPANISCHE KINO VON FRAUEN	91
<b>4. EIN FILMTHEORETISCHER GENDERDISKURS</b>	<b>106</b>
4.1. FRAUEN, FILM UND <i>GENDER</i>	111
4.2. GENDERTHEORIEN IN SPANIEN	116
4.3. THEORIEN ZUM FILM VON FRAUEN	119
LAURA MULVEY: DIE PSYCHOANALYTISCHE THEORIE NACH FREUD UND LACAN	119
E. ANN KAPLAN: DIE PRÄÖDIPALE BINDUNG ZUR MUTTER	121
CLAIRE JOHNSTON UND TERESA DE LAURETIS: COUNTER CINEMA?	121
ANNETTE KUHN: DER REZIPIENT UND „MAKING VISIBLE THE INVISIBLE“	123
GERTRUD KOCH UND HEIDE SCHLÜPMANN: KRITISCHE THEORIE	123
CHRISTIANE RIECKE: DIE FRAU ALS WARE	125
JUDITH BUTLER: <i>GENDER STUDIES</i> UND DIE <i>QUEER THEORY</i>	126
<b>5. DAS KINO VON ICÍAR BOLLAIN UND ISABEL COIXET</b>	<b>129</b>
<b>ISABEL COIXET: DER POETISCHE REALISMUS</b>	<b>131</b>
<b>MY LIFE WITHOUT ME (2003)</b>	<b>143</b>
„DOKUMENTATION“ UND SUBJEKTIVITÄT: ANN IM ZENTRUM DER ERZÄHLUNG	145
„SUPERWOMAN“ UND DAS ALLTÄGLICHE HELDENTUM	151
<i>MORIR Y DESPERTAR</i> – EINE NEUE WAHRNEHMUNG	154
MUTTERIDENTITÄT UND WEIBLICHKEIT	159
„THINGS TO DO BEFORE I DIE“	165
DER INDIRECTE ABSCHIED UND DIE MEDIALE KOMMUNIKATION	167
LEBENDIGE FARBWELTEN	171
SPIELERISCHE ELEMENTE IN DER FILMSPRACHE	175
<b>THE SECRET LIFE OF WORDS (2005)</b>	<b>180</b>
DAS VERBORGENE ICH: ENTGRENZUNG UND OFFENBARUNG	187
HÜHNCHEN, REIS UND ÄPFEL – DIE KRAFT DER ORDNUNG	192
FEUER UND WASSER – ZERSTÖRUNG UND HEILUNG	196
„YOU MAKE ME SO VERY HAPPY“ – VARIANTEN IN GESCHLECHTERBEZIEHUNGEN	201
MELODRAMATISCHES INDEPENDENT-KINO ODER MODERNES MELODRAM?	203

<b>ELEGY (2008)</b>	<b>208</b>
UNTER PURITANERN: DAS ERBE DES THOMAS MORTON	214
WERTKONSERVATISMUS ALS FAMILIENTRADITION	220
VATER KARAMASOW ODER DIE AMERIKANISCHE VORSTADT-MORAL	224
VERSÖHNUNG AM STERBEBETT	226
VON GOYAS MAYA UND VELÁZQUEZ' PRINZESSIN – DIE KUNST IM FILM	230
<i>GESCHRIEBENE KÜSSE</i> – HOMMAGE AN DIE LITERATUR	234

<b>FAZIT</b>	<b>238</b>
--------------	------------

<b>ICIAR BOLLAIN – ALLTAGSLEBEN UND AUTHENTIZITÄT</b>	<b>243</b>
---	------------

<b>FLORES DE OTRO MUNDO (1999)</b>	<b>254</b>
DIE REISE IN DIE (EIGENE) FREMDE – VOR DEM TANZ	256
NACH DEM TANZ: DREI BLUMEN IN DER EINÖDE	261
DAS POSSESSIV-SADOMASOCHISTISCHE VERHÄLTNIS: MILADY UND CARMELO	261
PATRICIA UND DAMIÁN: EINE ZWECKMÄßIGE EHE	266
ROMANTISCHE LIEBE MIT UNERFÜLLTER SEHNSUCHT: MARRIROSÍ UND ALFONSO	269
EIN NEUES JAHR, EIN NEUER TANZ	271
SOLIDARITÄT: FREUNDSCHAFT UNTER FRAUEN	272
PATRICIA UND MILADY	273
FREUNDINNEN ALS FAMILIENERSATZ	274
DIE GEOMETRIE DES BILDAUFBAUS – STILLSTAND VS. BEWEGUNG	275

<b>TE DOY MIS OJOS (2003)</b>	<b>278</b>
FAMILIENVERHÄLTNISSE	279
DIE FRAGE NACH DER SCHULD: TÄTER- UND OPFERROLLEN	281
ZWISCHEN HOFFNUNG UND BEDROHUNG	286
ZWISCHEN TRADITION UND MODERNE	289
PILARS BEFREIUNG UND DAS NEUE LEBEN MIT DER KUNST	291
SANTO TOMÉ: DER PAPST UND DIE LEIDENDE	291
VON EL GRECO BIS KANDINSKY – VON TOLEDO NACH MADRID	293
DAS SCHWEIGEN DER KAMERA	296
HANDLUNGSSTRUKTUR UND BILDAUFBAU	297

<b>MATAHARIS (2007)</b>	<b>299</b>
DIE SICHTBARE UNSICHTBARE KAMERA	302
MANERAS DE VIVIR – DREI DETEKTIVINNEN – DREI GESCHICHTEN	305
CARMEN... UND ALBERTO	306
INÉS... UND MANUEL	309
EVA... UND IÑAKI	311
DOPPELROLLEN – DIE OFFENBARUNG DER GEHEIMNISSE	314
AUFSTAND UND REBELLION – DIE GEWERKSCHAFT ERWACHT	316

<b>FAZIT</b>	<b>318</b>
--------------	------------

<b>6. ERGEBNIS</b>	<b>321</b>
--------------------	------------

<b>7. QUELLENVERZEICHNIS</b>	<b>329</b>
------------------------------	------------

7.1. LITERATUR	329
7.2. INTERNET	341
7.3. ABBILDUNGEN	347

<b>ANHANG</b>	
---------------	--

<b>DANKSAGUNG</b>	
-------------------	--

# 1. Einleitung

## 1.1. Gegenstand, Ziel und Aufbau der Arbeit

There is nothing connected with the staging of a motion picture that a woman cannot do as easily as a man, and there is no reason why she cannot completely master every technicality of the art. (Guy Blaché, *Alice* – 1913)

Die französische Pionierin des Films und erste Filmregisseurin Alice Guy Blaché (1873-1968)<sup>1</sup> konnte mit ihrer heute selbstverständlichen Feststellung, dass Frauen ebenso wie Männer das Filmhandwerk beherrschen können, vor nahezu einem Jahrhundert kaum ahnen, dass es in Frankreich genauso wie in anderen westlichen Filmnationen wie Deutschland, Großbritannien oder den USA bis zum Ende der 1960er Jahre andauern würde, dass Frauen in einer signifikanten Anzahl den Beruf der Regisseurin ergreifen. Obwohl bereits in den ersten Dekaden der Filmgeschichte Frauen wie Alice Guy Blaché, Germaine Dulac, Lois Weber, Dorothy Arzner, Claudia Weill, Ida Lupino und Lina Wertmüller erfolgreiche Regiegrößen sind und in der aktuellen Filmgeschichtsschreibung auch stets als solche hervorgehoben werden (Koenig Quart, 17-37), bilden sie in ihren Epochen jeweils eine Ausnahme. Erst mit der Entwicklung des so genannten ‚Frauenfilms‘ bzw. ‚feministischen Films‘ im Zuge der politischen Frauenbewegung gelingt es seit den 1960er Jahren einer größeren Anzahl weiblicher Filmemacherinnen eigene Geschichten aus einer persönlichen Perspektive zu erzählen und diese auf die Großleinwand zu bringen.

In Spanien entwickelt sich der Film von Frauen jedoch auch noch in den 1970er und 1980er Jahren vergleichsweise verhalten, während die Frauenbewegung in anderen europäischen Ländern mit Filmtradition den Weg einer neuen weiblichen Regiegeneration schon geebnet hat. Ausnahmen in den einzelnen Epochen der Filmgeschichte sind aber auch hier wahrzunehmen: Helena Cortesina zeichnet bereits 1921 für einen Stummfilm verantwortlich, Rosario Pí entwickelt 1935-1936 zwei Projekte zu Beginn der Tonfilmära und Ana Mariscal sowie Margarita Aleixandre schaffen insgesamt 14 Filme unter der Diktatur Francisco Francos in den 1950er und 1960er Jahren. In der *Transición* (1975-1982) etablieren sich mit dem Übergang zur Demokratie drei weitere Regisseurinnen, die von 1973 bis 1982 insgesamt acht Feature-Filme realisieren. Josefina Molina (**Vera, un cuento cruel**, 1973), Pilar Miró (**La petición**, 1976) und Cecilia Bartolomé (**Vámonos, Bárbara**, 1977).

---

<sup>1</sup> **La Fée aux Choux** (1896)



Centering on gender and identity all three directors explore ties between feminist consciousness and issues confronting women in a country that was experiencing rapid social change. (Pavlovic et. al., 137)

Trotz nachweisbarer feministischer Elemente im Kino der drei *Transición*-Regisseurinnen entwickelt sich jedoch keine explizite Frauenfilmbewegung, die sich in einer theoretisch fundierten Filmarbeit widerspiegelt, radikale Positionen in Form von Experimental- und Dokumentarfilmen einnimmt oder eine Welle gleichgesinnter aktivistischer Filmemacherinnen nach sich zieht. Auch in den 1980er Jahren bleibt mit Pilar Távora, Virginia Nunes und Isabel Mulá, die innerhalb eines staatlich geforderten wie geförderten ‚Qualitätskinos‘ hauptsächlich Literaturverfilmungen inszenieren, eine kollektive Inanspruchnahme des Mediums Film für die Verbreitung eines gemeinsamen frauenspezifischen Ideenprogramms aus.

Erst im Laufe der 1990er Jahre erobert in Spanien schließlich eine wahrnehmbar größere Anzahl an Filmemacherinnen die männlich besetzte Regiedomäne. Dieses Phänomen ist jedoch weit davon entfernt, sich als programmatische Frauenfilmbewegung zu definieren. Vielmehr ist die Entwicklung eng mit einem Generationenwechsel im spanischen Kino verknüpft, der sich in einer wachsenden Anzahl junger Regisseure und Regisseurinnen manifestiert, deren individuelle und kulturelle Prägung sich im Kindes- und Jugendalter zu Beginn der spanischen Demokratie vollzieht.

La cinematografía española ha experimentado desde mediados de los años noventa un nuevo resurgir una vez disuelto el lastre de cuarenta años de dictadura y censura (...) La causa de la aludida eclosión es el claro recambio generacional que se ha dado dentro de la profesión, con una oleada de jóvenes directores cuya edad ronda los treinta años. (Benavent, 11 f.)

Die spanische Filmkunst hat seit Mitte der 90er Jahre, nachdem der Ballast von 40 Jahren Diktatur und Zensur endlich abgefallen war, ein neues Aufleben erfahren (...) Der Grund für den erwähnten Aufbruch ist der klar zu verzeichnende Generationenwechsel innerhalb des Berufsbildes, die Welle der jungen Regisseure im Alter von um die 30 Jahre.

Das gesellschaftliche Klima, in dem die Filmemacher des jungen spanischen Kinos, des so genannten *Joven Cine Español* (JCE) aufwachsen, ist stark von den politischen Umständen des Landes geprägt. Nach dem Tod Francos 1975 beginnt mit dem Übergang zur Demokratie auch eine gesellschaftliche Neuorientierung des Landes, die trotz des friedlichen Prozederes zunächst für Unsicherheit unter der Bevölkerung sorgt. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, respektive dem *Guerra Civil* (1936-1939) und dem folgenden diktatorischen Regime

(1939-1975), die in Ansätzen in Filmen von Pedro Olea, Mario Camus oder Manuel Gutiérrez Aragon zum Ausdruck kommt, erfolgt nur sehr bedächtig (vgl. Hamdorf, 198). Mit dem Ende der Zensur 1977 erfolgt jedoch erstmals eine offene Visualisierung heterodoxer Sexualvorstellungen. Regisseure wie Eloy de Iglesia oder Pedro Almodóvar leisten ihren Beitrag zur „postdiktatorialen Explosion“, in der Tabuszenen unzensiert und ungestraft in Kunst und Medien gezeigt werden (Maurer Queipo, 47). Spanien kostet seine Freiheiten in schwindelerregendem Tempo aus und verwandelt sich während der „karnevalesken, neoavangardistischen“ Kulturbewegung *La Movida* in eine *Democracia de tetas* (Maurer Queipo, 49), deren filmische Ausprägungen bald auf Kritik stoßen. Mit dem aufflammenden Ruf nach Qualitätskino, gesetzlich verankert im von Pilar Miró als *Directora General de Cinematografía* entwickelten *Ley Miró* (Puigdomènech, 42 f.), dominieren in den 1980er Jahren vornehmlich Filmprojekte mit dem Siegel der *especial calidad*, die sich nicht als Publikumsmagneten auszeichnen. Durch eine restriktive Förderpolitik, die Low-Budget-Produktionen verhindern soll, verpufft die Produktivität und kommt Ende der 1980er Jahre nahezu zum Stillstand. Erst in den 1990er Jahren löst sich der ‚Schockzustand‘ angesichts minimaler nationaler Produktionsmotivationen und massenhafter, erfolgreicher US-Importe in der vergangenen Dekade und eine große Anzahl an Erstlingswerken junger, bislang unbekannter Regisseure bestimmt das Bild der spanischen Kinolandschaft (Herebero/Santamarina, 44 und 101). Eine Besonderheit dieser positiven Entwicklung hinsichtlich der Produktionszahlen bildet die ungewöhnlich hohe Anzahl von Erstlingswerken aus weiblicher Hand, die aufgrund ihrer jahrelangen *Ausencia* in Spanien ein besonderes Augenmerk verdienen und daher im Fokus dieser Arbeit stehen.

1988 ergreifen Cristina Andreu, Isabel Coixet und Ana Díez den Beruf der Regisseurin. Zwischen 1990 und 1994 kommen neun Regisseurinnen (Dunia Ayaso, Ana Belén, Cristina Esteban, Chus Gutiérrez, Arantxa Lazcano, Mirentxu Purroy, Gracia Querejeta, Maite Ruiz de Austri und Rosa Vergés) hinzu. Von einem regelrechten Regisseurinnen-‚Boom‘<sup>2</sup> lässt sich jedoch erst ab dem Jahr 1995 sprechen, denn bis 1999 realisieren 20 weitere Frauen ein Erstlingswerk<sup>3</sup>. Dies sind mehr als die spani-

---

<sup>2</sup> Auch wenn durchaus ein ‚Boom‘ an Regisseurinnen wahrzunehmen ist, ist das Verhältnis von Regisseuren und Regisseurinnen weder in der Dekade 1990-1999 noch 2000-2010 ausgeglichen.

<sup>3</sup> Anzumerken ist allerdings, dass nicht alle einen eigenen Langfilm realisieren, sondern teilweise im Team arbeiten bzw. einzelne Episoden eines Langfilms kreieren, z. B. in *El dominio de los sentidos*, 1996.

sche Kinogeschichte bis dahin in fast einem Jahrhundert hervorgebracht hat. Dazu gehören: Marta Ballebó-Coll, Judith Colell, Núria Olivé-Bellés, Icíar Bollaín, Ana Simón Cerezo, Isabel Gardela, Eugenia Kléber, Mónica Laguna, Eva Lesmes, María Miró, Dolores Payás, Teresa de Pelegri, María Ripoll, Azucena Rodríguez, Manane Rodríguez, Mireia Ros, Yolanda García Serrano, Pilar Sueiro, Mar Targarona und Núria Villazán Martín.<sup>4</sup> Von 2000 bis 2010 steigt die absolute Anzahl aktiver Regisseurinnen in Spanien im Vergleich zur voran gegangenen Dekade auf 58 an.<sup>5</sup> Zu den von der Kritik Beachteten zählen Mercedes Álvarez, Roser Aguilar, Mar Coll, Daniela Fejerman, Patricia Ferreira, Ángeles González-Sinde, María Lidón, Elena Medina, Laura Mañá, Silvia Munt, Inés París, Ariadna Pujol, Sílvia Quer und Helena Taberna.<sup>6</sup>

Das Kapitel *Aufbruch und Neubeginn: El Joven Cine Español* zeichnet ein Portrait der neuen jungen Regiegeneration und arbeitet überblicksartig die stilistische und inhaltliche Vielfalt der *realizadoras* und *realizadores*, die stets ihre Individualität und Heterogenität betonen, heraus.<sup>7</sup> Dabei soll ein verstärktes Augenmerk auf die Entwicklung eines fiktionalen, sozialrealistischen Kinos, eines *Cine social* (Triana-Toribio, 156), gelegt werden, das in den 1990er und auch in den 2000er Jahren im Werk zahlreicher Regisseure und Regisseurinnen, die sich als Autorenfilmer<sup>8</sup> auszeichnen, zu erkennen ist. Mit der vermehrten Darstellung eines *realismo social* erscheint eine Referenz zur Filmgeneration des spanischen *Neorealismo* sowie der programmatischen Filmbewegung des *Nuevo Cine Espa-*

---

<sup>4</sup> Dunia Ayaso debütiert schon 1994 (**Fea**) und muss daher in der Aufzählung 1990-1994 anders als bei Camí Vela auftauchen (Vgl. Camí-Vela, 17).

<sup>5</sup> Eine Auflistung aller Regisseurinnen, die auf den Daten des ICAA sowie in Teilen auf den Auflistungen von Camí-Vela, Heredero/Santamarina und Begoña Siles Ojeda (2006) basiert und durch Eigenrecherche um die letzte Dekade ergänzt wurde, befindet sich im Anhang dieser Arbeit.

<sup>6</sup> Obwohl bedingt durch die Internationalisierung der Filmindustrie und zahlreiche Co-Produktionen nach 2000 auch viele internationale Regisseurinnen in Spanien aktiv sind, sollen in der Analyse vor allen Dingen jene Beachtung finden, die in Spanien geboren sind, dort leben bzw. dort aufgewachsen sind und damit durch die spanische Alltagskultur geprägt worden sind.

<sup>7</sup> Aufgrund der Sonderstellung der Dekade der 1990er Jahre als Entstehungszeit des JCE steht diese Epoche hier im Vordergrund. Im Verlauf der Arbeit werden aber hinsichtlich der Konzentration auf weibliche Regisseurinnen nicht minder die Jahre 2000-2010 in die Analyse mit einbezogen, in denen sich die Entwicklung der 1990er Jahre fortsetzt.

<sup>8</sup> Den Begriff *Joven Cine Español de Autores* prägt insbesondere Annette Scholz, die in ihrer Dissertation einige Filmebeispiele dieses Autorenkinos liefert. Darunter Filme von Alejandro Amenábar, Fernando de León de Aranoa, Achero Mañas und auch Icíar Bollaín.

*ñol* (NCE) der späten 1950er und frühen 1960er Jahre hilfreich, die sich ebenfalls einer kritischen Darstellung sozialer und gesellschaftlicher Verhältnisse verschreibt. Wie auch die Generation von Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga sowie später Carlos Saura und Basilio Martín Patino, pflegen auch die Autorenfilmer des JCE eine „Cultura crítica, realista y comprometida socialmente“ (Cerón Gomez, 69) und richten sich an ein junges, kritisches Publikum. Obwohl das Herstellen von stilistischen und thematischen Bezügen aufgrund der unterschiedlichen politischen und gesellschaftlichen Umstände zunächst problematisch erscheint<sup>9</sup>, gibt ein Rückblick interessante Aufschlüsse über das Streben nach einer ungefärbten Darstellung sozialer Verhältnisse in einem wirtschaftlich bzw. ideologisch dominierten Filmmarkt. Beide Filmgenerationen sehen sich einem Publikum gegenüber, das für eine Neudefinition populärer Konventionen empfänglich ist und einen Wandel hin zu finanziell weniger aufwendigen, naturalistischeren Produktionen begrüßt. In ihrer Verantwortung für Drehbuch, Cast, Regie und Postproduktion sowie in der Wiedererkennbarkeit ihres Werkes lassen sich die Regisseure und Regisseurinnen des JCE, ebenso wie die Regisseure des NCE, nur selten an Genrekonventionen messen. Gepaart mit dem Selbstverständnis des *Auteurs* sind sie bemüht, eine neue Zuschauerschaft, vor allem ein junges Publikum, zu erreichen:

Mayoritariamente juvenil, entre los doce y treinta años, esa audiencia se ha mostrado en sintonía ante las obras propuestas por los nuevos cineastas. (Benavent, 12)

Das größtenteils jugendliche Publikum, zwischen zwölf und dreißig Jahren, lag mit den vorgeschlagenen Werken der neuen Filmemacher auf der gleichen Wellenlänge.

Grund für den Erfolg des jungen spanischen Kinos bei einer neuen Zuschauergeneration<sup>10</sup> mag eine oftmals lebensnahe Darstellung von jungen Erwachsenen durch ebenso junge Darsteller sein. Arbeitslosigkeit, Drogenkonsum, Migration, Prostitution oder Armut in den Großstädten in Zusammenhang mit fehlenden Alternativen oder Orientierungsmöglichkeiten für junge Menschen bilden nicht selten die inhaltlichen Themenkomplexe dieses Autorenkinos: ein heterogenes, individuelles *Cine*

---

<sup>9</sup> Heredero/Santamarina lehnen beispielsweise diesen Schluss ab, indem sie die äußeren Umstände der Zensur sowie den theoretisch-programmatischen Ansatz, den das NCE in den *Conversaciones de Salamanca* 1955 verfolgt, als Merkmale einer spezifisch historischen Situation beschreiben.

<sup>10</sup> Die Zuschauerzahlen spanischer Filme wachsen von 9,91 Mio. Zuschauern (1990) auf 25,46 Mio. Zuschauer (2001) an.

*social*.<sup>11</sup> Ebenso ästhetisch diversifiziert, wie thematisch variierend entsteht damit ein fiktionales Kino, das neben seinem sozialen Anspruch unterhalten und somit die Vorurteile der Zuschauer gegenüber nationalen Produktionen abbauen möchte (Heredero/Santamarina, 51). Neben einer thematischen und stilistischen Neuorientierung, die ebenso mit dem Trend exaltierter *Movida*-Produktionen oder getragener Literaturverfilmungen wie auch mit Hollywoods aufwendigem Blockbuster-Kino bricht, haben möglicherweise gezielte politische und wirtschaftliche Rahmenbedingungen das Phänomen des *JCE* begünstigt. Um die Entwicklung der 1990er Jahre einzuordnen, sind insbesondere die Entwicklungen in der Gesetzgebung des Kultusministeriums und die damit verbundenen Filmförderungen, die Einführung des Privatfernsehens sowie die fortschreitende Digitalisierung in Verbindung mit dem Entstehen von einflussreichen Medienkonglomeraten zu berücksichtigen. Besonders die gesetzlich festgeschriebene Beteiligung der TV-Veranstalter und Kommunikationskonzerne an der Filmproduktion, die durch den Erwerb von Ausstrahlungsrechten oder Vorabsubventionen zum Aufleben der europäischen und nationalen Produktion beitragen, muss ihre Erwähnung finden.<sup>12</sup>

Um die Bedeutung von Frauen hinter der Kamera in den 1990er Jahren sowie die Themenauswahl ihrer Werke historisch einordnen zu können, erfolgt in Kapitel 3 *Spanische Regisseurinnen: una novedad absoluta?* ein Rückblick auf die soziale Situation von Frauen und Filmemacherinnen in entscheidenden Epochen der spanischen Geschichte. Der Fokus wandert dabei von der Rolle der Frau in der II. Spanischen Republik sowie im erzkatholischen Agrarstaat der 1940er Jahre bis zu der Zeit der wirt-

---

<sup>11</sup> Wichtig ist anzumerken, dass die verschiedenen Formen des *Cine social*, die meist mit Elementen des Dramas oder des Dokumentarfilms arbeiten, nur einen Teil der Film des *JCE* und auch nur einen Teil der gesamten spanischen Produktionen dieser Zeit ausmachen. Besonders Komödien, aber auch Animationsfilme, Action- oder andere Genrefilme, wie z.B. der Fantasy-Film der besonders in der letzten Dekade wieder auflebt, sind selbstverständlich ebenfalls Bestandteil des zeitgenössischen Kinos. Nicht zu vergessen sind an dieser Stelle auch die erfolgreichen Filme bereits etablierter Regisseure in den 1990er Jahren wie Fernando Trueba, der 1994 für **Belle Époque** den Oscar® für den besten fremdsprachigen Film gewinnt oder Pedro Almodóvar, der mit **Todo sobre mi madre** 1999 den Regiepreis in Cannes und 2000 den Oscar® und Golden Globe erhält.

<sup>12</sup> Wiewohl Annette Scholz bereits 2005 eine umfassende und ertragreiche Analyse der spanischen Kinopolitik geliefert hat und dabei den Konflikt des spanischen Kinos zwischen kulturellem Interesse, industriellem Anspruch und wirtschaftlicher Rentabilität herausgearbeitet hat, soll der Aspekt der wirtschaftspolitischen Bedingungen hier unter weiteren, aktualisierten Gesichtspunkten überblicksartig Beachtung finden.

schaftsliberalen *Tecnocracia* in den 1950er Jahren und der kulturellen *apertura* der 1960er Jahre. Auch die sich zumindest formell rapide ändernden Geschlechterverhältnisse innerhalb der politischen Neuerungen der *Transición* sollen thematisiert werden. Nach einer Präsentation der spanischen Pionierinnen einer jeden relevanten Filmepoche und ihrer wichtigsten Werke, von denen kaum eines subversiver Kräfte und gesellschaftskritischer Untertöne entbehrt, sollen schließlich überblicksartig die Regisseurinnen von 1988 bis 2010 vorgestellt und ihre Werke thematisch eingeordnet werden.

Im vierten Kapitel *Ein filmtheoretischer Genderdiskurs* werden zunächst die Positionen der spanischen Regisseurinnen zur feministischen Filmtheorie erörtert sowie der Forschungsstand zu Gendertheorien zum spanischen Film skizziert. Während sich in den USA und Deutschland feministische Theorie und Filmpraxis gegenseitig beeinflussen und stark verzahnt sind, bleibt eine derartige Verknüpfung in Spanien lange Zeit aus, obwohl die Ideen der Frauenbewegung auch in Spanien Einzug halten. Erst Ende der 1990er erscheinen besonders im angloamerikanischen Raum einschlägige Werke mit Gendertheorien zum spanischen Film.<sup>13</sup> Bei den Regisseurinnen selbst scheint die Angst, mit dem Begriff ‚Frauenkino‘ bzw. *Cine de mujer* in ein für ein breites Publikum uninteressantes, minderwertiges Genre degradiert und mit den teilweise semiprofessionellen Produktionen des feministischen Films der 1970er Jahre in Verbindung gebracht zu werden, größer zu sein als der Wunsch, die Erfolge bewusst als erste umfassende spanische Filmfrauengeneration zu verbuchen. Eine Neuorientierung in der Begriffsdiskussion, die weniger von ‚Frauenfilm‘ oder *Cine de mujer* als vielmehr zunächst uneingeschränkt von Kino bzw. *Cine* spricht, scheint daher notwendig, wodurch thematische Zusammenhänge, Figurenkonstellationen, individuelle ästhetische Umsetzungspraktiken und persönliche Perspektiven eines vorerst ‚geschlechtslosen‘ Autors stärker in den Fokus von Analyse und Kritik rücken können. Dies entspricht auch dem Wunsch zahlreicher Regisseurinnen selbst, als sozusagen ‚übergeschlechtlicher‘ Filmemacher wahrgenommen zu werden und zu zeigen, dass die Kunst des Film-schaffens unabhängig von der Voraussetzung als Mann oder als Frau geboren zu sein, gleichwertig zu beherrschen ist. Ob sich das Geschlecht eines filmischen Autors jedoch tatsächlich als Teil der persönlichen Prägung und gesellschaftlichen Sozialisation negieren lässt, bleibt dennoch fraglich. Insbesondere Genderthematiken, die hierarchische Ge-

---

<sup>13</sup> Dazu gehören u.a. die Publikationen von Marsha Kinder, Susan Martin-Márquez, Paul Julian Smith, Jo Labany, Steven Marsh und Parvati Nair. Aber auch in Spanien erscheint 1998 Pilar Aguilar *Mujer, amor y sexo en el cine español en los 90*.

schlechterbeziehungen hinterfragen und bestehende *Genderroles* neuartig inszenieren, scheinen in Filmen von weiblichen Autorinnen vielfach stärkere Beachtung zu finden, als in den Arbeiten der meisten männlichen Kollegen. Die Dialektik zwischen der sichtbaren/unsichtbaren Autorin hinter einem filmischen Werk soll in dieser Arbeit diskutiert werden. In der Dekade von 2000 bis 2010 ändert sich das Bewusstsein über die Besonderheit des Filmemachens als Frau zumindest insofern, dass mit CIMA<sup>14</sup> erstmals eine Organisation für und von Frauen, darunter Regisseurinnen der letzten beiden Dekaden, geschaffen wird, die Ungleichgewichte des Geschlechterverhältnisses im audiovisuellen Tätigkeitsbereich benennt und Gleichberechtigung fordert. Isabel Coixet erklärt z.B., es müsse geändert werden, dass Subventionen für Filmprojekte von Frauen stets geringer seien als jene von männlichen Regisseuren (Coixet Berlin, 14.2.2010). Die ‚Scham, feministisch zu sein‘, wie Coixet es beschreibt, scheint zumindest in einigen Bereichen überwunden und lässt eine bewusste Annäherung an das *Cine dirigido por mujeres* (‚Kino von Frauen‘, nicht ‚Frauenkino‘!) zu, die auch eine Untersuchung hinsichtlich neuer Genderspekte beinhaltet. Diskursiv soll dazu kurz die Gendertheorie Judith Butlers erörtert werden, die eine Kategorie „Frauen“ grundsätzlich in Frage stellt. Außerdem werden Ansätze der feministischen Filmtheorie bzw. moderner Gendertheorie zur Filmpraxis von Frauen, die für die Filmanalyse aufschlussreich sein können, skizzenhaft vorgestellt. Berücksichtigt dabei werden Laura Mulveys Ideen eines ähnlich dem Unbewussten strukturierten *Avantgarde-Cinemas*, der Gedanke eines *Counter Cinemas* von Claire Johnston oder einer ‚Nicht-Ästhetik‘ von Teresa de Lauretis innerhalb bekannter narrativer Strukturen sowie die Überlegungen der rezeptionsorientierten ‚kritischen Theorie‘ nach Annette Kuhn und Gertrud Koch, die davon ausgehen, dass erst der Zuschauer unabhängig von der Intention des Autors/der Autorin einen feministischen Text generiert. Gestreift werden in diesem Kapitel auch die Ansätze feministischer Filmtheorie zu gängigen Darstellungen von Frauenbildern im klassischen Erzählkino, die vielfach im Gegensatz zu den Geschlechterrollen im aktuellen spanischen Kino von Frauen stehen.

Den Hauptteil der Arbeit bildet die inhaltliche Filmanalyse, die an einigen repräsentativen Beispielen die im theoretischen Teil erörterten Entwicklungen und Tendenzen des Kinos von Frauen der letzten beiden Dekaden exemplarisch aufzeigt. Anhand einer Werksanalyse werden daher die Regisseurinnen und Pionierinnen ihrer Generation Isabel Coixet und Icíar Bollaín, die in den 1990er Jahren das Filmgeschäft revolu-

---

<sup>14</sup> *Asociacion de mujeres cineastas y de medios audiovisuales* (gegründet 2006)

tionieren, vorgestellt.<sup>15</sup> Zum besseren Verständnis des Werkskorpus sowie zur Einordnung verschiedener persönlicher Auffassungen zum spanischen Kino von Frauen wurden exklusiv für die vorliegende Arbeit mit beiden Regisseurinnen eigene, jeweils einstündige persönliche Interviews geführt, die sich beide im Anhang dieser Arbeit in transskribierter Form befinden und bislang unveröffentlicht sind.

Das Oeuvre beider Regisseurinnen bietet sich für eine Analyse an, da sich in ihren unverwechselbaren Filmkosmen ebenso Kontinuität wie Variation nachweisen lässt. Sowohl ästhetisch als auch inhaltlich lässt sich zudem in Dramaturgie und filmischer Sprache ein Entwicklungsprozess erkennen, den es genauer zu untersuchen lohnt. Mit einer Vielzahl von Preisen ausgestattet, sind sie außerdem von der nationalen und internationalen Filmkritik stets beachtet und zudem mit vielen ihrer Filme auch kommerziell erfolgreich. Die fiktionalen Langfilme, die in dieser Arbeit im Fokus stehen, sollen besonders auf ihren Inhalt und dessen Bedeutung als gesellschaftliches bzw. kulturelles Phänomen hin analysiert werden. Dabei erlangen die Aspekte der Inszenierung von Geschlechterrollen und weiblicher Subjektivität hinsichtlich der Organisation von Paarbeziehungen und realen Alltagssituationen besondere Aufmerksamkeit. Die filmwissenschaftliche Methode der Formanalyse in Bezug auf Kameraposition bzw. -bewegung, Lichtsetzung, Farbgebung, Mise en scène, Ton und Filmmusik dient dabei als Hilfsmittel. Die Untersuchung beinhaltet jeweils die für die Herangehensweise dieser Arbeit relevantesten Langfilme der Regisseurinnen Icíar Bollaín und Isabel Coixet. Unter dem Aspekt *La vida cotidiana y la autenticidad* werden von Bollaín ihre Werke **Flores de otro mundo** (1999), **Te doy mis ojos** (2003) und **Mataharis** (2007) analysiert, die insbesondere kritisch-aktuelle Themen behandeln, die Frauen betreffen, wie etwa die Berufschancen junger Mädchen, die Vereinbarkeit von Beruf und Familie, der Alltag von Einwanderinnen oder die Trennung von einem gewalttätigen Ehemann. Von Isabel Coixet sollen **My life without me** (2003), **The secret life of words** (2005) und **Elegy** (2008) im Zentrum der Analyse stehen. Coixet, deren unverkennbarer Stil eines poetischen Realismus die existentielle Schwelle von Sein und Nicht-Sein stets berührt, dabei aber nicht melodramatisch, sondern neben ernsten Zügen und einem klaren *Compromiso social* bisweilen nicht der Komik entbehrt, siedelt ihre Geschichten um

---

<sup>15</sup> Isabel Coixet debütiert schon 1988. Durch den Misserfolg wird sie aber von der Filmkritik erst in 1990er Jahren mit **Things I never told you** wahrgenommen. Aufgrund ihrer neuen Ästhetik, ihrer Pionierarbeit für das Kino der 1990er Jahre sowie ihrer thematischen Neuorientierung wird sie im Verlauf zu den Regisseurinnen der 1990er Jahre gezählt (Vgl. Camí-Vela, 19).



zentrale Frauenfiguren in besonderen Lebenssituationen oftmals in der Abgeschiedenheit einsamer Orte an und beschreibt ihren Weg in die Selbstständigkeit. Die Kombination einer Analyse der Werke beider Regisseurinnen erscheint insofern interessant, da Icíar Bollaín ihre ersten Filme, deren Drehbücher sie selbst schreibt, in Spanien platziert und mit spanischen Darstellern arbeitet, wohingegen Isabel Coixet meistens mit amerikanischen Schauspielern in den USA, Kanada oder Japan in englischer Sprache dreht – zwei deutlich unterschiedliche Wege von spanischen Frauen im Filmgeschäft. Hinsichtlich der Frage, ob sich eine gendersensitive Perspektive oder gar eine weibliche Ästhetik erkennen lässt, bedarf es zudem des Vergleichs. Die vorliegende Arbeit hat somit das Ziel, am Beispiel ausgewählter Werke mit Hilfe der inhaltlichen Filmanalyse ein detailliertes Bild der Regisseurinnen des spanischen JCE zu transportieren und die Kernfrage, welche gesamtgesellschaftlichen Tendenzen sich hinsichtlich der Geschlechterrollen in den Filmen von Frauen feststellen lassen und aus welcher Perspektive sie diese in welcher Form inszenieren, zu beantworten. Entscheidend in der Analyse der Filme dieser postmodernen Generation sind zweifelsohne auch die jeweiligen nachweislichen Einflüsse der Film- und Kulturgeschichte.

## 1.2. Forschungsstand

Die vorliegende Untersuchung vertieft den in der Magisterarbeit *Mujeres directoras – zeitgenössisches spanisches Kino von Frauen* eigen bearbeiteten Forschungsansatz. Dabei werden die entscheidenden bislang erschienen Werke zum zeitgenössischen spanischen Kino weiblicher Regisseurinnen von Carlos F. Heredero *La mitad del cielo. Directoras de los años 90* (1998) und von María Camí-Vela *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004* (2005) als Forschungsbasis herangezogen. María Camí-Velas Veröffentlichung beinhaltet persönlich geführte Leitfaden-Interviews, in denen die Regisseurinnen zum einen Bezug auf ihr eigenes Werk nehmen, zum anderen aber auch am filmischen Genderdiskurs partizipieren und ihre Erfahrungen als Filmemacherin beschreiben. Sie macht durch die Einzelbetrachtung der jeweiligen Regisseurin die Heterogenität, Individualität und Vielfältigkeit ihres Schaffens sichtbar und gibt jeder Filmemacherin ihre eigene Stimme. In einer ausführlichen Einleitung setzt sich Camí-Vela mit dem Phänomen der neuen Generation auseinander und ordnet diese schlüssig filmhistorisch sowie thematisch ein. Eine detaillierte Filmanalyse einzelner Werke oder eine eingehende Betrachtung biografischer und künstlerischer Hintergründe der Regisseurinnen gibt Camí-Vela jedoch nicht. Carlos F. Heredero liefert sowohl eigene Analyseansätze (*Miradas sobre la pantalla*) zum Kino von Frauen, als auch Interpretationsansätze der Filmemacherinnen selbst

(*Miradas desde la pantalla*). Wie Camí-Vela lässt er die Regisseurinnen selbst zu Wort kommen, spart jedoch ebenfalls eine inhaltliche und filmästhetische Analyse einzelner Werke aus. Beide Publikationen sind in spanischer Sprache erschienen und bilden als Überblickswerke einen Querschnitt der neuen weiblichen Filmgeneration ab. In dem 2001 erschienenen Werk *Ciclos y temas*, herausgegeben von Ramón Alba, ist ein kurzes Kapitel den *Mujeres protagonistas*, weiblichen Darstellerinnen, und ein anderes den *Mujeres directoras* gewidmet. Obwohl die Passagen sehr kurz gehalten sind, bieten sie ebenfalls einen fundierten Überblick der Filme von und mit Frauen. Aber auch hier fehlt eine ausführliche thematische Einordnung der Filme sowie eine Analyse der Umsetzung des Stoffes. Das 2010 veröffentlichte Werk *La mujer en el cine español* gibt einen Abriss von weiblichen Rollen und ihren Darstellerinnen in der spanischen Kinogeschichte. Im Zentrum stehen ausschließlich Filme von männlichen Regisseuren, darunter Luis Buñuel und Pedro Almodóvar. Die von Enrique Pérez Romero herausgegebene Publikation (ca. 300 Seiten) gibt erst auf den letzten 10 Seiten eine kurze aber prägnante skizzenhafte Zusammenfassung der Werke von Regisseurinnen von 1975 bis 2009.

Im angloamerikanischen Raum, wo vor allem seit Beginn des neuen Jahrtausends das Interesse am spanischen Kino gewachsen ist, hat sich besonders Susan Martin-Márquez mit einer gendersensitiven Filmanalyse der Werke von Rosario Pi, Ana Mariscal und Pilar Miró in *Feminist discourse & Spanish Cinema. Sight unseen* (1999) hervor getan. Auch Martha Kinder, Jo Labanyi, Steven Marsh und Parvati Nair berücksichtigen stets Aspekte der modernen Gendertheorie im Zusammenhang mit dem spanischen Kino – meist jedoch in Bezug auf Filme von männlichen Regisseuren im postfrankistischen Spanien.<sup>16</sup>

Nimmt man die literarische Landschaft zum neuen Kino der 1990er Jahre allgemein in Augenschein, in der die Regisseurinnen als Neuheit Beachtung finden, aber nicht ausschließlich den Themenschwerpunkt bilden, sind einige weitere bedeutende spanische Publikationen zu nennen. 1999 veröffentlicht Carlos F. Heredero einen *Diccionario: 20 nuevos directores del cine español*, in dem er beide Geschlechter berücksichtigt und ihre Lebensläufe und Filme beschreibt. In Umfang, Detailinformation und Übersichtlichkeit kaum zu vergleichen ist jedoch *Semillas de futuro. Cine español 1990-2001*, erschienen im Jahr 2002. Hier erforscht der Chefredakteur der *Cahiers du cinéma España* thematische Strömungen des zeitgenössischen Kinos und setzt diese mit vergangenen Dekaden in Beziehung.

---

<sup>16</sup> Mehr zu diesen wichtigen Veröffentlichungen hinsichtlich Gender und spanischer Film ist im Kapitel zum filmtheoretischen Genderdiskurs zu lesen.

Außerdem erörtert er die quantitative Entwicklung von Erstlingswerken, Co-Produktionen, Investitionen, Ticketverkäufen und Marktanteilen anhand der Daten des ICAA<sup>17</sup>. Antonio Saura nimmt in seinem Aufsatz *El nuevo cine español* starken Bezug auf die neuen Regisseurinnen und beschäftigt sich mit dem Generationenwechsel und dem Aufbruch zu einem sozialkritischen Kino, wobei er schon den Begriff des *Cine social* prägt, der auch in dieser Arbeit als ein Markenzeichen des JCE verstanden wird.<sup>18</sup> Francisco María Benavent erfüllt in *Cine español de los 90. Diccionario de películas, directores y temático* (2000) den Anspruch, eine abschließende Auflistung der in Spanien produzierten Filme mit relevanten Daten und Inhaltsangaben zusammenzustellen. Beachtenswert ist auch die thematische Einteilung, die alle Filme der Epoche Themen wie *Emigración*, *Droga* oder *Feminismo* zuordnet.

Inwiefern die weiblichen Regisseurinnen in der spanischen Filmgeschichte oftmals im Dunkeln bleiben, zeigt z.B. *Historía crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)* von Caparrós Lera aus dem Jahr 1999. In dieser eigentlich umfassenden ‚kritischen Kinogeschichte Spaniens‘ werden bis zum letzten Kapitel weder Filmemacherinnen im Text erwähnt, noch wird der Tatsache, dass es nur sehr wenige Spanierinnen auf diesem Gebiet gab, eine historische Bedeutung beigemessen. In den Filmografien einer jeden Epoche am Ende eines Kapitel tauchen jedoch Rosario Pís *El gato montés* (1935) und einige Seiten weiter **Segundo López**, *aventurero urbano* (1952) von Ana Mariscal auf. Im letzten Kapitel zum *Cine contemporáneo* werden außerdem Pilár Miró, Isabel Coixet und Icíar Bollaín kurz mit ihren Debüts im Text erwähnt. Seine Kurzanalyse von **El gato montés** in *Arte y Política en el Cine de la Republica (1931-1939)* von 1981 ist der einzige Beitrag, der Rosario Pí in ihrer Rolle als erste spanische Tonfilmregisseurin würdigt.<sup>19</sup> Ebenso einschlägig für die spanische Kinogeschichte sind die Werke von Roman Gubern, wie z.B. *Historia del cine español* oder *El cine sonoro de la II. República*, der ebenfalls die Regisseurin Rosario Pí nicht unerwähnt lässt, aber auch keinen Schwerpunkt auf das Kino weiblicher Regisseurinnen legt. Das 735 Seiten zählende Nachschlagewerk *Historia del Cine. Teoría y generos cinematográficos, fotografía y televisión* von José Luis Sanchez Noriega erwähnt in den Kapiteln *El cine español del periodo mudo*, *El cine de la*

---

<sup>17</sup> Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales

<sup>18</sup> Ebenfalls gebraucht wird der Begriff *Cine social* von Triana-Toribio *Spanish National Cinema*.

<sup>19</sup> Das Gesamtwerk von Caparrós Lera mit seinen zahlreichen Veröffentlichungen zur spanischen Kinogeschichte, z.B. zur II. Republik oder zum Frankismus, gehört jedoch zweifelsohne zu den umfassendsten Dokumenten der nationalen Filmhistorie.

*república y la guerra civil española* und *El cine del franquismo* keine spanische Regisseurin. Erst im Kapitel *El cine español de la democracia* widmet er Miró und ihren Nachfolgerinnen einen eigenen Unterpunkt: *El cine plural de la generación de los noventa. Directores y directoras del cine español actual*.

Ein aktuelles Überblickswerk der spanischen Kinogeschichte *100 Years of Spanish Cinema*, von Tatjana Pavlovic und zwei weiteren weiblichen Autorinnen verfasst, ist 2009 in den USA erschienen und widmet zumindest Pilar Miró, Isabel Coixet und Icíar Bollaín jeweils ein Kapitel, in dem je ein Film diskutiert wird.

Zu den einschlägigen Monografien über spanische Regisseurinnen gehören Victoria Fonsecas *Ana Mariscal. Una cineasta Pionera* (2002), *Pilar Miró. Directora de cine* von Juan Antonio Pérez Millán (2007) sowie *Pilar Miró – nadie me enseñó a vivir* von Diego Galán, eine Autobiografie von Josefina Molina *Sentada en un rincón* (2000) und Oti Rodríguez Marchantes *Ana Belén* (1993).

Zum Werk von Icíar Bollaín erscheint im Jahr 2004 *Gracias por tus ojos* von Manuel Lechón, der mit einer Kurzanalyse ihrer ersten drei Werke ihrem Verdienst als spanische Regisseurin Rechnung trägt. Auffällig viele Monografien sind bereits zu Isabel Coixet erschienen. 2008 veröffentlicht die Regisseurin Cristina Andreu ein Werk über ihre Kollegin Isabel Coixet: *Una mujer bajo la influencia*, eine mosaikhafte Zusammenstellung von bislang unbekannten Interviews, Filmkritiken, Zeitungsartikeln und Bildern von Dreharbeiten. Im gleichen Jahr publiziert auch Rafael Cerrato das Buch *Isabel Coixet*, das sich besonders im biografischen Teil durch ein weiterführendes Interview mit der Regisseurin auszeichnet und Einblicke in ihren beruflichen Werdegang liefert. Zudem ergänzt er zu ihren fiktionalen und dokumentarischen Langfilmen recht kurze, aber in die Tiefe gehende Filmanalysen. 2007 erschienen ist zudem von Isabel Navarro *De los que aman: el cine de Isabel Coixet*, eine Aufsatzsammlung, in der Autoren wie Virginia Garcia de Lucas und Antonio Weinrichter filmanalytisch und biografisch Teilaspekte ihres Werkes wie den Einfluss des *American Independent Cinema* beleuchten. Hinsichtlich der Filmanalyse erscheint diese Publikation sehr ergiebig. In Deutschland gibt es zu den genannten Regisseurinnen keine einschlägigen Veröffentlichungen. Mit ihrer Dissertation *El Joven Cine Español de Autores. Der zeitgenössische spanische Autorenfilm zwischen Industrie und Kunst* (2005) hat sich Annette Scholz jedoch mit einem intensiven Einblick in die wirtschaftlichen und politischen Mechanismen der spanischen Filmproduktion von 1995 bis 2002 verdient gemacht. Schlüssig entlarvt sie die Kinopolitik der letzten zwei Jahrzehnte als wenig varian-

tenreich und kaum innovativ. Als Übel erkennt sie vor allen Dingen das Vertrauen der Cineasten in Staat und Fernsehen als stete Subventionsquellen. Sie fordert eine Strukturreform des industriellen Sektors, der sich auf die Promotion und Marketingkommunikation des spanischen Films im Ausland konzentriert. Zudem hält sie das Eigenrisiko und Engagement der Produzenten für unerlässlich. Im Ergebnis erklärt sie, dass sie seit 1982 keine durchgreifenden Veränderungen in der Filmgesetzgebung erkennt und somit das JCE besonders durch seine künstlerischen Neuerungen die steigende Zuschauerresonanz bis 2002 bedingt habe.

Eine recht beachtliche Bandbreite an Interviews und Filmkritiken zum spanischen aktuellen Kino und seinen weiblichen Macherinnen findet sich zudem in den Filmzeitschriften *Cinemanía*, *Academia* und *Fotogramas*. Aber auch *Cineforum*, *Cineinforme* und *Viridiana* bieten ein Spektrum an Veröffentlichungen zu diesem Thema. In außerspanischen Zeitschriften ist weniger erschienen. Erfolg bei der Recherche erfüllten vor allen Dingen *Positif*, *Variety* und *epd Film*.

Eine Forschungslücke besteht nach oben stehenden Ausführungen folglich zum einen in einer Filmgeschichtsschreibung, die den Regisseurinnen einer jeden Filmepoche in ihrer besonderen Bedeutung Rechnung trägt. Zudem fehlt eine gesellschafts- und filmhistorische Einordnung des Phänomens der neuen Regiegeneration der 1990er Jahre in Verbindung mit einer inhaltlichen und ästhetischen Filmanalyse ausgewählter Werke von weiblichen Filmemacherinnen, die besonders Genderaspekte berücksichtigt.

## 2. Aufbruch und Neubeginn: *El Joven Cine Español*

In der Literatur wird das Aufkommen einer neuen Generation von Filmemachern und Filmemacherinnen in den 1990er Jahren in Spanien oftmals mit dem Ausdruck einer ‚neuen Welle‘ umschrieben: z.B. „la nueva oleada generadora“ (Saura, 109; Benavent, 11). In Anlehnung an das Phänomen der französischen *Nouvelle Vague* und den maßgeblichen Vorzeichen der Filmbewegung der späten 1950er und 1960er Jahre erscheint diese Bezeichnung zunächst berechtigt: Die Idee einer neuen jungen Regiegeneration von Autodidakten und Autorenfilmern, die sich von bestehenden kinematografischen Konventionen lossagt, ruft Assoziationen zum Kino François Truffauts, Jean Luc Godards oder Claude Chabrols hervor (Vgl. Frisch, 32 f.).<sup>20</sup> Bedenkt man jedoch, dass es sich bei der *Nouvelle Vague* um eine theoretische, im intellektuellen Umfeld der Filmzeitschrift *Cahiers du cinéma* entstandene Bewegung handelt, die das ambitionierte Ziel verfolgt, das alte französische Kunstkino bewusst zu erneuern, ist bereits schnell einer der großen Unterschiede zu der 1990er Jahre-Generation erkennbar, die einer Theoretisierung ihrer Filmpraxis entsagt.<sup>21</sup> Das zeitgenössische spanische Kino entbehrt sowohl der gemeinsamen Leitideen, als auch der kritischen Auseinandersetzung mit der Selbstdefinition in einem publizistischen Organ wie den *Cahiers du cinéma*.<sup>22</sup>

Versteht man das Bild der ‚Welle‘ zudem wörtlich, so ist davon auszugehen, dass diese Bewegung auch wieder abebbt und nur von kurzer Dauer ist. Mit dem Hintergrund, dass sich das Kino des JCE mit weiteren neuen Regisseuren und Regisseurinnen der gleichen Generation auch in der Dekade 2000-2010 fortwährend etabliert, indem die Produktionszahlen insgesamt, aber auch jene von den Autoren der 1990er Jahre sowie

---

<sup>20</sup> Diesen Gedankengang schlägt auch Annette Scholz in ihrer Überlegung ein, das JCE ebenso wie die *Nouvelle Vague* als „gemeinsame Bewegung“ zu verstehen (Scholz, 108 f.). Nach ihrer Ansicht benötigt die Bewegung kein kollektives Etikett, wie es C.F. Heredero verlange. Die Persönlichkeit der Autoren in der *Nouvelle Vague* wie im JCE schließe diese Einheit von vorne herein aus.

<sup>21</sup> Auch wenn Simon Frisch den Mythos der *Nouvelle Vague* zurecht kritisch beleuchtet und darauf aufmerksam macht, dass mit dem Jahr 1959 weder eine gemeinsame Programmatik noch ein Wir-Gefühl unter den Regisseuren vorhanden war, so bildet doch François Truffauts Leitartikel *Une certaine tendance du cinéma français* von 1954 die Form eines Ideenmanifests (ausführlich besprochen in Frisch, 63 f.), wie es im spanischen Kino der 1990er Jahre nicht vorliegt.

<sup>22</sup> Diesen Schluss zieht auch Petra Mioč und vermeidet in ihrer Arbeit über das französische *Jeune cinéma* der 1990er Jahre aufgrund der fehlenden Programmatik ebenfalls den Begriff der „nouvelle Nouvelle Vague“ für das junge französische Kino (Mioč, 25).

die Anzahl der Erstlingswerke weiterhin steigen, erscheint der Begriff des *Relevo*, des sich ‚Erhebens‘ oder des ‚Auflebens‘ für das neue junge Kino, wie ihn Heredero und Santamarina gebrauchen, treffender (Heredero/Santamarina, 44). Angesichts der Vielzahl neuer Regisseurinnen, deren Anzahl auch in der letzten Dekade noch wächst, lässt sich jedoch auch ohne weiteres von ‚Aufbruch‘ oder ‚Neubeginn‘ sprechen, denn das JCE bildet dahingehend einen *punto de partida, un nuevo comienzo* oder ein *nuevo amanecer* in der spanischen Kinogeschichte.

Hinsichtlich einer neuen Fokussierung auf realistische, sozialkritische und gesellschaftlich relevante Themen in Filmen der 1990er Jahre wie **Las cartas de Alou** (1990), **Barrio** (1998) oder **Flores de otro mundo** (1999), die sich bis 2010 mit einem Boom des Dokumentarfilms<sup>23</sup> noch vertieft oder sich in fiktionalen Produktionen wie **El Bola** (2000), **Los lunes al sol** (2002), **Te doy mis ojos** (2003), **Retorno a Hansala** (2008) oder **Paisito** (2009) verstärkt fortsetzt, erscheint jedoch ein Bezug zum spanischen Kino hilfreich, das zeitlich kurz vor der französischen *Nouvelle Vague* entsteht. Parallelen und Unterschiede zum einziehenden *Neorealismo* zu Beginn der 1950er Jahre sowie zur folgenden Strömung des *Nuevo Cine Español*, die als Reaktionen auf die dominierenden populären Großproduktionen des Franco-Regimes verstanden werden können, mögen trotz gravierend unterschiedlicher politischer Ausgangssituationen inhaltliche und stilistische Aufschlüsse geben. Obwohl sich der Begriff des *Joven Cine Español* aus der auffallend jungen Regiegeneration ableiten mag, bietet er auch eine semiotische Verbindung zum *Nuevo Cine Español*, was neben den offensichtlichen stilistischen und inhaltlichen Parallelen einen genaueren Blick auf diese Strömung der Kinogeschichte rechtfertigt.

## 2.1. Das Erbe des *Neorealismo* und des *Nuevo Cine Español*

Nach einer hermetischen Abriegelung hinsichtlich kultureller und wirtschaftlicher Einflüsse in der Nachkriegszeit öffnet sich der autarke spanische Staat in den 1950er Jahren verstärkt dem Ausland (Caparrós Lera 2000, 92 f.). Bedingt durch eine wirtschaftliche Liberalisierung entwickelt sich Francos diktatorisches Regime hin zu einem technokratischen Staat mit dem Ziel internationaler Anerkennung (UNESCO-Beitritt 1953, UNO-Beitritt 1955) und der Präsentation eines liberalen Images im Ausland (Vgl. Pavlovic et. al., 81 f.). Ein Effekt der schrittweisen Öffnung ist die Veranstaltung der „italienischen Filmwoche“ 1951 und 1953 in Ma-

---

<sup>23</sup> Beispiele: **El cielo gira** (2004), **Mercado de futuros** (2011), **Aguaviva** (2005), **Escuchando al juez Garzón** (2011), **Madrid 11M: Todos íbamos en ese tren** (2004)

drid, die spanischen Intellektuellen die Möglichkeit bietet, den italienischen Neorealismus von Regisseuren wie Vittorio de Sica oder Michelangelo Antonioni zu entdecken (Cerón Gomez, 14).

Italian Neorealism, engaged with social reality and problems, gave the IECC directors an aesthetic and political framework for an exploration of their own social reality. (Pavlovic et. al., 84)

Insbesondere eine neue Generation von Filmemachern der 1947 gegründeten Filmschule I.E.C.C.<sup>24</sup> ist als filmische Opposition für die antifaschistische Filmbewegung des Neorealismus empfänglich und begrüßt die neue realitätsgetreue und sozialkritische Inszenierung in **Cronaca de un amore** (1950) und **Miracolo a Milano** (1951) (Cerón Gómez, 14). Luis García Berlanga (**¡Bienvenido Mr. Marshall!**, 1953), Juan Antonio Bardem (**Calle mayor**, 1956) und Fernando Fernán Gomez (**La vida por delante**, 1958) distanzieren sich fortan von den regimetreuen, massenhaften Großproduktionen, wie sie beispielsweise die einflussreiche Produktionsfirma *Cifesa* während der Franco-Diktatur in Barcelona produziert und im Sinne des Establishments kommerziell erfolgreich politische und religiöse Mythen kreiert.

Busca la rentabilidad con un cine populista, frecuentemente de temática rural-clerical y de talante conservador. (Sánchez Noriega 2002, 362)

[Die *Cifesa*, *Anm. der Verf.*] sucht die Rentabilität mit einem populistischen Kino, oft von einer ländlich-klerikalen Thematik und konservativer Stimmung geprägt.

Im Gegensatz zu Italien ist in Spanien eine radikal-politische Umsetzung der programmatischen Ideen des Neorealismus aufgrund der rigorosen Filmzensur nicht möglich, denn im Kontrast zur fortschreitenden Modernisierung des Landes wird die Zensur mit der starken Autorität der Kirche weiterhin durch das 1951 gegründete *Ministerio de Información y Turismo* ausgeübt (Gubern 1981, 121 f.). Neorealistische Stilelemente werden daher oftmals mit anderen kombiniert, wie z.B. mit Elementen der komischen Oper, der *Zarzuela* oder der *Sainete*, und so für die Zensur verfremdet. Die „Espanolization of Neorealism“ (Pavlovic et. al, 85) beinhaltet daher zuweilen eine paradoxe Verbindung aus formalen Elementen des Neorealismus, gepaart mit Komik und den spezifischen Gegebenheiten der spanischen Nachkriegsgeschichte wie in Ana Mariscal's **Segundo Lopez, aventurero urbano** (1952) oder Berlangas **Esa pareja feliz** (1953).

Fue el sainete [...] la fórmula que emplearía Berlanga en su búsqueda crítica a la realidad circundante [...] Era de algún modo la interpretación

---

<sup>24</sup> Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas



neorrealista al uso [...] pero con mentalidad española. (Caparrós Lera 2000, 61)

Es war die Sainete [...] die Formel, die Berlanga in seiner kritischen Suche auf die umliegende Realität anwenden würde [...] Es war irgendwie die neorealistische Interpretation des Gebrauchs [...] aber mit spanischer Mentalität.

Berlanga, der sich weniger politisch engagiert als der bekennende Kommunist Bardem, verfolgt dennoch mit Filmprojekten wie **¡Bienvenido Mr. Marshall!** in Form der Parodie und einer subversiven, ironisierenden Erzählhaltung die reale Situation des Landes und zeigt anhand eines „typischen“ Dorfes mit seinen „typischen“ Bewohnern die nationale Rückständigkeit humorvoll auf.<sup>25</sup> Die uneinheitliche Präsentation des Franco-Regimes nach innen und außen spiegelt sich in der Ambivalenz von reellem Zustand und Fassade, von Wahrheit und Lüge im Film wider. So wird das ärmliche kastilische Dorf *Villar del río* zu einem bunten, farbenfrohen andalusischen Topos stilisiert und mit neuen Häuserfassaden versehen, um die amerikanischen Gäste zu beeindrucken von denen man sich Hilfe erhofft. Im historischen Zusammenhang lässt sich diese maskenhafte Präsentation als Allegorie zur Imagepflege des spanischen Staats im Ausland verstehen. Bei Mariscal macht sich die subversive Sozialkritik in ihrem neorealistischen Werk von 1952 besonders im unverschuldeten Unvermögen der Hauptperson deutlich, in der Hauptstadt Madrid kommerziell erfolgreich zu sein und gesellschaftlich zu reüssieren.<sup>26</sup>

Aus der ersten Faszination für den Neorealismus entsteht 1955 im liberal gesinnten Umfeld spanischer Studenten, der Zeitschrift *Objetivo* sowie der *Cineclubs* die Idee einer öffentlichen Debatte über den Zustand des spanischen Kinos (Gubern 1981, 145). Während des ambitionierten Projekts der für die spanische Filmgeschichte bedeutenden *Conversaciones de Salamanca* (14.5.-19.5.1955) liefert der Wortführer Bardem eine denkwürdige Rede, in der er den Film unter der Herrschaft Francos scharf verurteilt und ein neues spanisches Kino fordert:

El cine español vive aislado; aislado no sólo del mundo, sino de nuestra propia realidad. Ninguna ocasión mejor que esta, ofrecida por la Universidad de Salamanca, alma de la cultura española, para lanzar desde ella nuestra voz de alarma... El cine español está muerto. ¡Viva el cine español! (Bardem zit. n. Caparrós Lera 1999, 88)

---

<sup>25</sup> Vgl. auch Steven Marshs (2006) detaillierte Filmanalyse, welche die Ironie in der Darstellung der Personen und der örtlichen Gegebenheiten sowie in der Erzählhaltung als Systemkritik hervorhebt.

<sup>26</sup> Mehr zu Elementen des Neorealismus in **Segundo López, aventurero urbano** im Kapitel zu Ana Mariscal.

Das spanische Kino existiert abgeschieden; nicht nur von der Welt isoliert, sondern von unserer eigenen Realität. Es ist nun die beste Möglichkeit, geboten von der Universität Salamanca, der Seele der spanischen Kultur, von ihr aus unsere Alarmstimme zu erheben... Das spanische Kino ist tot. Es lebe das spanische Kino!

Im Verlauf seiner Abrechnung mit dem Status quo erklärt Bardem, das nationale Kino sei ‚politisch ineffizient, sozial falsch, intellektuell wertlos, ästhetisch nichtig und industriell paralytisch‘ (ebd.). Im Hinblick auf die subversiven Elemente in zahlreichen Werken des Neorealismus, wie denen Berlangas oder auch Mariscals erscheint diese Sichtweise nicht gänzlich gerechtfertigt (Vgl. Marsh 2006, 1). Der Anspruch an ein neues spanisches Kino, ein *Nuevo Cine Español*, kann folglich nur als eine Forcierung der kritisch-realistischen Betrachtungsweise sozialer Verhältnisse verstanden werden, wie sie der neorealistische Film bereits beinhaltet. Mit Produktionen wie **Muerte de un ciclista** (1955) und **Calle Mayor** (1956) führt Bardem dementsprechend die Bigotterie der mittelständischen, obrigkeitstgläubigen Bürgerschicht in Form einer kritischen Erzählweise vor. Die Verunsicherung des Individuums sowie die Abgrenzung des Einzelnen von der Gesellschaft durch das Verschweigen der Wahrheit in **Muerte de un ciclista** können ebenso als Kritik an dem doppelgesichtigen Regime Francos verstanden werden wie die Unbeweglichkeit der Bewohner einer Provinzstadt und die Beeinflussung des Alltags durch die kirchliche Institution in **Calle Mayor**. Auch hinsichtlich des Frauenbildes, das in diesen Produktionen auftaucht, schlagen Bardems Filme kritische Töne an: So sieht sich beispielsweise die 35-jährige Isabel in letztgenanntem Film als unverheiratete Frau durch den moralischen Druck von Kirche und Gesellschaft erniedrigt und als ewige Jungfrau geächtet.<sup>27</sup> Doch seine Gesellschaftskritik bleibt nicht ohne Folgen: Mit einem Gefängnisarrest abgestraft muss Bardem **Calle Mayor** mit einer *Voice Over* zu Beginn des Films versehen, die erklärt, dass alle Ereignisse im Film in jedem Land der Welt stattfinden könnten (Gubern 1981, 16). In **Muerte de un ciclista** muss er zudem das schuldige Paar am Ende mit dem Tod bestrafen (Lucia Bosé alias Maria José hängt nach dem Autounfall wie eine Gefolterte mit dem Kopf nach unten) und muss die Studentendemonstration sowie deren Handhabung durch die Polizei kürzen (Gubern 1981, 143).

---

<sup>27</sup> Zudem zeugen die Introspektion und Nachdenklichkeit der Figuren, die nur sich langsam entwickelnde Handlung und die elipsenartige Erzählweise sowie die starken Kontraste in der Lichtsetzung, das Sichtbarmachen der Schatten, die Im-Bild-Lichtquellen, tiefscharfe Totalen mit langen Einstellungen, Plansequenzen und der vielfach verwendete Blick auf leere regennasse Straßen im Laternenlicht unverkennbar vom inhaltlichen und ästhetischen Einfluss des italienischen Neorealismus.

Der Neorealismus und das in Salamanca offiziell ausgerufene *Nuevo Cine Español* bilden eine Gegenbewegung zum alten spanischen Kino, dem *Viejo Cine Español* (Faulkner, 7), das mit aufwendigen, pathetisch-nationalen *Cifesa*-Erzeugnissen wie **La locura de amor** (1948) oder **Augustina de Aragón** (1950) und Regisseuren der *Generación 39* wie Juan de Orduña, Rafael Gil und José Lopez Rubio kommerziell äußerst erfolgreich ist (Caparrós Lera 2007, 80).<sup>28</sup> Doch das NCE löst das alte spanische Kino nicht gänzlich ab, sondern etabliert sich an seiner Seite und durchmischt sich vielfach in ästhetischer Hinsicht mit dem populären Kino der späten 1950er und 1960er Jahre, so dass oftmals widersprüchliche Filme entstehen, die keine klare Zuordnung ermöglichen (Vgl. dazu Faulkner). Bedingt durch die Ambition, das Bild einer liberalen Staatsführung international zu forcieren, sind die Filme des NCE der 1960er Jahre zudem vom Staat subventioniert, unterliegen damit aber nach wie vor einer strengen Zensur, was ein Grund für die oftmals uneindeutigen Botschaften der Filme sein mag (Faulkner, 14). Dennoch lässt sich in zunächst kommerziell und ohne Zweifel auch propagandistisch motivierten Filmen des *Cine popular* der 1960er Jahre wie Fernando Palacios **La gran familia** (1962) oder Pedro Lazagas **La ciudad no es para mí** (1966), in denen entweder die von Franco propagierte Großfamilie mit der biblischen Familie gleichgesetzt wird oder das Landleben in dem von Franco etablierten Agrarstaat verherrlicht wird, eine wenig kritische Auseinandersetzung mit reellen Gegebenheiten erkennen. Die Armut der Landbevölkerung und die Not, in der sich viele Großfamilien zu dieser Zeit befinden, werden nicht thematisiert. Die Rolle der Frau oszilliert in diesen Produktionen zwischen fürsorglicher Mutter und liebevoller Ehefrau, die sich vornehmlich im privaten Umfeld des eigenen Haushalts aufhält.

Das NCE hingegen entwickelt sich mit der Umbenennung der offiziellen Filmschule *I.E.C.C.* in *E.O.C.*<sup>29</sup> zu einer programmatischen Bewegung, die sich zeitlich in andere europäische Filmbewegungen wie die *Nouvelle Vague*, das *Free Cinema* oder den *Neuen deutschen Film* einreihet. Mit der

---

<sup>28</sup> Jo Labanyi weist in ihrem Aufsatz zum historischen Film der frühen Franco-Ära zurecht daraufhin, dass die patriotischen Epen mit national-historischem Hintergrund zum einen nicht in der Mehrheit von *Cifesa* stammen, zum anderen in dieser Epoche kein rein spanisches Phänomen sind. Auch in Großbritannien sei dieses Genre zwischen 1933 und 1949 populär gewesen. Zudem sei der spanische Film zu dieser Zeit stark von Hollywoods Historienproduktionen sowie von faschistischen Produktionen der deutschen UFA oder der italienischen Cinecittà beeinflusst worden (Labanyi, 34). Für alle Länder dieser Zeit gilt: „The audience pleasure consists in being dazzled by the magnitude of the spectacle“ (Labanyi, 38).

<sup>29</sup> Escuela Oficial de Cinematografía

sich immer stärker abzeichnenden kulturellen Öffnung Spaniens durch verstärkte Migrationsbewegungen und den beginnenden Tourismus sowie der erneuten Benennung des moderaten García Escudero zum *Director General de Cinematografía* (Gubern 1981, 184 und 189; Pavlovic et. al., 104), entsteht in der so genannten *Apertura* ein Kino, das internationale Preise erhält und somit Anerkennung im Ausland gewinnt.<sup>30</sup> Im Paradoxon zwischen Öffnung und Subvention einerseits und Frustration durch Zensur und verhaltene Informationspolitik andererseits gefangen, bedient sich die neue Generation der *E.O.C.*-Filmschüler, die Bardem und Berlanga folgen, wie Mario Camus, Basilio Martín Patino, Miguel Picazo, Javier Aguirre und Carlos Saura einer komplexen, „kryptischen, stark in sich gekehrten Filmsprache“ (Scholz, 107) mit einer dichten, multiplen Symbolik, um den Fängen der Zensur zu entkommen. Durch indirekte Anspielungen, komplexe Erzählstrategien und uneindeutige Metaphern, sind die Filme teils nur schwer zu entschlüsseln, was sie vielfach dem Vorwurf des ‚Intellektuellenfilms‘ aussetzt (Sánchez Noriega, 482). Frauen oder vielmehr Regisseurinnen gehören dieser Bewegung nicht an. Weder bei den ‚Gesprächen von Salamanca‘ noch im Umfeld des *NCE* taucht eine weibliche Regisseurin auf.<sup>31</sup> Die Getthoisierung des *NCE* zum *Art cinema* sowie der den Produktionen innewohnende Pessimismus durch die Verbitterung durch Repression und eine traumatische Vergangenheit gehen, so wird vielfach erörtert, mit niedrigen Zuschauerzahlen und kommerziellen Misserfolgen einher, die wiederum dazu führen, dass sich Regisseure wie Camus oder Aguirre mit kommerziell rentablen Produktionen kompromittieren müssen (Sánchez Noriega, 482). Als Initiator des *NCE* wird oftmals Carlos Saura's **Los golfos** (1959) genannt (vgl. Pavlovic et. al., 108), wobei sein Film **La Caza** (1965), eine Allegorie zum spanischen Bürgerkrieg in Form einer Hasenjagd, vielleicht am stärksten den Geist der Bewegung reflektiert. Ein realistisches Setting mit langen totalen Einstellungen und wenigen aktiven Handlungsmomenten transportiert sowohl symbolisch die Starre des spanischen Status quo in Form einer bourgeoisen Jagdgesellschaft als auch das Verharren in den Positionen des *Guerra Civil*. In **Nueve cartas a Berta** (1965) von Basilio Martín Patino kommt die Resignation eines jungen Studenten nach einem Auslandsaufenthalt in England vor der Unbeweglichkeit seiner spanischen Heimatstadt, verkörpert durch die uneinsich-

---

<sup>30</sup> Carlos Saura erhält 1966 und 1968 in Berlin den silbernen Bären für **La caza** (1965) und **Peppermint Frappé** (1967) jeweils für die beste Regie.

<sup>31</sup> Die einzige aktive Regisseurin der 1950er und 1960er Jahre ist Ana Mariscal, deren frühes Werk Elemente des Neorealismus beinhaltet, aber im Laufe der 1960er Jahre zunehmend den Kurs des *Cine popular* einschlägt und mit dem Ende der Diktatur gänzlich versiegt.

tige Eltern- und Großelterngeneration, zum Ausdruck. Verzweiflung und Desillusionierung werden ebenso wie die existentielle innere Unruhe durch Introspektion und eine komplexe narrative Architektur transportiert. Zahlreiche suggestive, symbolische Anspielungen auf ein Land, das internationalen Standards hinterherhinkt, sowie die verschachtelte Erzählstrategie machen das Werk auf den ersten Blick nur für ein gebildetes, universitäres Publikum verstehbar. Und dennoch erreicht es mit 417.000 Zuschauern (im Gegensatz zu **La gran Familia** mit 20.000 Besuchern) ungeahnte Publikumsrekorde, die auf ein intellektuell ausgehungertes Publikum schließen lassen, das für ein kontroverses, reales und sensibles Kino empfänglich zu sein scheint (Faulkner, 27).

Mit der bis 1977 offiziell bestehenden Zensur und den filmischen Mitteln, diese zu umgehen, wird das *NCE* zu einem filmgeschichtlichen Phänomen, das vor allen Dingen innerhalb der spezifischen historischen Situation erklärbar ist. Die mehr oder weniger subversiven Anspielungen in Werken des Neorealismus und des *NCE* setzen sich fast ausschließlich mit der zeitgenössischen soziopolitischen und gesellschaftlichen Situation des Landes auseinander. In den ‚Gesprächen von Salamanca‘ finden die Filmemacher der 1950er Jahre zudem eine Übereinstimmung darüber, was hinsichtlich des Status quo des spanischen Kinos geändert werden muss. Diese gemeinsame Stoßrichtung kommt einer verbindenden Programmatik gleich.

Allí había un ambiente [...], jóvenes que se proponían lo mismo, era como un frente común que podía guerrear contra el sistema. (Caparrós Lera 2000, 61)

Dort herrschte eine Stimmung [...], Jugendliche, die sich einig waren, es war wie eine gemeinsame Front, die gegen das System Krieg führen konnte.

Sowohl die Rolle einer ebenso künstlerischen wie vielfach politischen Opposition als auch die Formierung durch eine gemeinsame Schule charakterisieren diese Generation und unterscheiden die Filmemacher des *NCE* maßgeblich von der diversifizierten, autodidaktischen und meist nur wenig politisch bekennenden Generation Filmschaffender der 1990er Jahre. Weder ästhetisch noch inhaltlich, weder programmatisch noch formal, sind die Filmemacher der letzten beiden Dekaden als ein organisches Ganzes zu betrachten:

No estamos ahora frente a ningún ‚movimiento‘ de naturaleza programática, y mucho menos teórica, ante ninguna bandera reivindicativa de carácter estético o narrativo, ante ninguna formación generacional que se aglutine en torno a un ideario cinematográfico común [...]. (Herederó/Santamarina, 56)

Wir stehen jetzt nicht vor einer Bewegung programmatischer Natur und noch weniger vor einer theoretischen, auch vor keiner Bekennerfahne ästhetischen oder erzählerischen Charakters, vor keiner Generationenformierung, die um ein gemeinsames, filmisches Ideengut herum zusammenwächst.

Und dennoch gibt der Bezug zum Erwachen eines sozialkritischen, realistischen Kinos mit dem *Neorealismo* und dem nachdenklichen, reflektierenden und auf das Individuum in Bezug zur Gesellschaft fokussierte *NCE* neue Verständniswege für das zeitgenössische spanische Kino auf. Das junge spanische Kino muss sich ebenfalls von massenhaften Großproduktionen, wie sie damals das *Cine popular* kreiert, lossagen und sich mit neuen Inhalten und einer veränderten Ästhetik neu definieren. Ähnlich wie das *NCE* reagiert das *JCE* auf opulente Inszenierungen bekannter Klischees mit einer Reduktion des Effektgeladenen und des Künstlichen und spricht somit ein neues Publikum an, das nach ‚ehrlichen‘ Darstellungsformen dürstet. Ein bemerkenswerter Teil der neuen Regiegeneration der 1990er Jahre entsagt dem Studioloook und filmt teilweise im 16mm-Format (so z.B. Chus Gutiérrez oder Icíar Bollaín in ihren Erstlingswerken), um ein realistischeres Bild zu kreieren, und überzeugt durch reale Konflikte fern jeder Melodramatik. Filmemacher wie Fernando León de Aranoa, Achero Mañas oder Icíar Bollaín, Juan Laguna oder Montxo Armendáriz, Mercedes Álvarez oder Susana Koska beschränken sich auf wirklichkeitsgetreue, wenig inszeniert anmutende Settings und greifen nur unmerklich in real vorhandene Gegebenheiten am Drehort ein. Dass dies nicht nur mit dem Vorhandensein geringer Budgets zu erklären ist, zeigt sich in der Ästhetik der Folgeproduktionen, die über ausreichend finanzielle Kraft verfügen. Kleine überschaubare Casts ersetzen, z.B. bei Coixet, aufwendige Massenszenarien und alltägliche Handlungsorte, wie die Straße, das Café oder der Friseurladen rücken, ähnlich wie im Neorealismus, in den Fokus. Auch die Handlungen beschränken sich in beiden Strömungen vielfach auf Alltagssituationen, alltägliche Begegnungen und Gespräche, die weder vor dem Hintergrund historischer Ereignisse noch außergewöhnlicher Heldentaten stattfinden. So lässt sich beispielsweise Fernando León de Aranoas **Familia** (1996), eine kritische Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlichen Gebilde Familie<sup>32</sup>, als eine späte Antwort auf die *Cine popular*-Produktion **La gran familia** verstehen, die eine Großfamilie idealisiert. In der Tradition des *NCE* setzt sich die *JCE*-Produktion mit wenigen Bewegungs-

---

<sup>32</sup> Eine echte Familie, deren Mitglieder alle Schauspieler sind, zerbricht, während sie ein Engagement annehmen, einem einsamen Mann zu seinem Geburtstag eine Familie vorzuspielen. Die Grenzen zwischen Schein und Sein, Außenbild und Innenbild familiärer Beziehungen werden von León de Aranoa kritisch beleuchtet.