

Aus der Reihe „Psychoanalyse und Film“

des Instituts für Psychoanalyse der DPG Frankfurt/Main



„Sprich mit ihr“ (*Hable con ella*)

(Regie: Pedro Almodóvar, Spanien 2002)

(Vortrag im Kino „Mal Seh’n“
am 6. Juli 2005)

Im Jahre 2002, drei Jahre nach dem Film „Alles über meine Mutter“ (*Todo sobre mi madre*), drehte Pedro Almodóvar, der heute nach Louis Bunuel als der international bekannteste Filmregisseur Spaniens gilt, den Film „Sprich mit ihr“ (*Hable con ella*). Beide Filme wurden mit mehreren internationalen Filmpreisen ausgezeichnet. Der Film „Sprich mit ihr“ beginnt in dem Theater, in dem „Alles über meine Mutter“ endete, und nimmt das Thema wieder auf, das auch schon den vorigen Film bestimmte: eine alle Grenzen überschreitende Liebe, die auch vor dem Tod nicht halt macht.

„Sprich mit ihr“ handelt von der Freundschaft zweier Männer, die sich am Bett ihrer Geliebten kennen lernen, die beide im Wachkoma liegen: Alicia ist eine junge Ballettschülerin, die nach einem Autounfall im Koma liegt und von dem Krankenpfleger Benigno mit großer Hingabe gepflegt wird. Marco, ein Reisejournalist, ist in die Stierkämpferin Lydia verliebt, die bei einem Stierkampf so schwer verletzt wird, dass sie ins

Koma fällt. Auch er verharrt an ihrem Bett, bis er von ihrem früheren Geliebten von diesem Platz vertrieben wird. Später erfährt er, dass Lydia gestorben ist und Benigno im Gefängnis sitzt, weil er die im Koma liegende Alicia vergewaltigt haben soll. Er kehrt zurück und besucht Benigno noch einmal im Gefängnis, bevor dieser Selbstmord begeht. Alicia erwacht bei der Geburt ihres (toten) Sohnes aus dem Koma und macht am Ende des Films wieder erste Gehversuche.

Juristisch gesehen, schildert der Film also einen sexuellen Missbrauch, in dem Benigno seine Macht als Krankenpfleger dazu benutzt, seine sexuell-perversen Neigungen auszuleben. Sein Opfer ist eine bewusstlose junge Frau, die von Benigno so behandelt wird, als hätte sie einen eigenen Willen. Er will sie zum Schluss sogar heiraten und setzt ihr „Ja“ dazu als selbstverständlich voraus. Das Unrechtmäßige der Situation vermag er nicht zu erkennen. Es handelt sich dabei eindeutig um eine strafbare Tat. Benigno sitzt deshalb auch zu Recht im Gefängnis, wo er sich der zu erwartenden Verurteilung durch Selbstmord entzieht.

Wie aber kommt es dann, dass der gleiche Film in der Kritik als ein „Melodram von umwerfender Schönheit“ beschrieben wird und der Zuschauer sich, von schwermütiger Musik begleitet, fast hypnotisch in eine Handlung hineingezogen fühlt, die eher einer Reise in die Unterwelt gleicht, in dem Versuch, die tote Geliebte von dort zurück zu holen, so wie uns der Mythos dies von Orpheus erzählt. Im Film sind es Benigno und Marco, die am Bett ihrer Geliebten sitzen, die beide im Koma liegen, und warten, dass sie wieder daraus erwachen. Und wie im Mythos von Orpheus artikulieren sich die damit verbundenen Gefühle von Sehnsucht und Trauer am intensivsten im Gesang. „Oh, wie er sang! Oh, wie er seufzte! Oh, wie er sang!“, beschreibt der Sänger im „Lied von der Taube“ den Schmerz eines Mannes, der, von tödlicher Leidenschaft dahin gerafft, noch auf dem Totenbett nach seiner verlorenen Geliebten ruft. Almodóvar selbst spricht in einem Interview davon, was für ihn die Tränen bedeuten, in denen dieser Schmerz sich Ausdruck verschafft: sie füllen, so sagt er, in unseren Augen die Lücken derjenigen, die abwesend sind. Damit ist aber auch bereits ausgesprochen, woran der Film auf der Ebene des Primärprozesses rührt.

Auf der Suche nach dem verlorenen Objekt

„Sprich mit ihr“ reaktiviert, so glaube ich, im Zuschauer eine frühe, noch vorsprachliche Verलusterfahrung und mit ihr die tiefe Sehnsucht, diesen Verlust rückgängig zu machen, die das menschliche Leben von da an wie ein roter Faden durchzieht. Was verloren wurde, ist die

Glückseligkeit in der phantasierten Verschmelzung mit einer Mutter noch vor dem Eintritt in die *conditio humana*, zu der auch Trennung und Tod gehören. Bollas spricht im gleichen Zusammenhang von der frühesten Erfahrung des Säuglings mit einer Mutter, deren Erscheinung die Welt verwandelt (Bollas 1987, S. 51). Der Säugling ist allein, hungrig, wütend, verzweifelt, bis die Mutter kommt und bewirkt, dass Selbst und Umwelt sich verwandeln. Gerade noch hat er verzweifelt geschrien; jetzt wird er an der Brust der Mutter still und saugt zufrieden; ein vor Schmerz schreiendes Baby wird in den Armen der Mutter ruhig. Bollas nennt diese frühesten Erfahrungen, für die der Säugling noch keinen Namen hat, das „ungedachte Bekannte“ (Bollas, S. 16), nach dessen Wiederkehr der Mensch später ein Leben lang auf der Suche ist. Die Suche ist die nach der Wiederkehr des Paradieses.

Die Anfangsszene des Films, in der eine junge und eine alte Frau auf zwei verschiedenen Seiten der Bühne und doch spiegelbildlich aufeinander bezogen, immer wieder ihr Sterben und ihre Auferstehung tanzen, führt uns unmittelbar in dieses Phantasieszenario hinein. Damit der Raum im Tanz durchquert werden kann, müssen jedes Mal Stühle zur Seite geräumt werden. Wir sehen einen Mann, der dies mit einer Hastigkeit tut, die fast schon übertrieben wirkt, so als ob ihm viel daran läge, dass die Tänzerinnen nirgends dagegen stoßen. Die Stühle lassen sich dabei auch als Repräsentanten der Realität verstehen, die den Tanz jederzeit zum Stillstand bringen könnten. Der Mann auf der Bühne tut alles, damit dies nicht geschieht. Er möchte, dass der Tanz weiter geht. Die Szene entstammt dem Ballett „Café Müller“ von Pina Bausch, die selbst eine der Tänzerinnen ist.

Im Publikum sitzen nebeneinander die beiden Protagonisten des Films, Benigno und Marco. Benigno sieht zu Marco hinüber und bemerkt, dass dieser weint. Später, in ihrer Begegnung am Bett von Alicia, werden sie sich an diese Szene erinnern und sich daran wieder erkennen. Es scheint, als habe der Tanz in jedem von ihnen ein inneres Drama aktiviert, das im Verlauf des Films auf einer sichtbaren Bühne inszeniert wird, um dem Zuschauer die Gelegenheit zu geben, an diesem Drama teilzunehmen. Die inneren Objekte, die dabei in Erscheinung treten, sind zwei Frauen, Alicia und Lydia, die beide im Verlauf des Dramas ins Wachkoma fallen. Das heißt gleichzeitig, dass sie für Benigno und Marco keine eigenständigen Subjekte darstellen. Ihre Bedeutung erhalten sie einzig und allein als Container der Projektionen, die von den beiden Männern auf sie gerichtet werden. Wegen dieser scheinbaren Degradierung der Frau von einer eigenständigen Person zu einem Phantasieprodukt des Mannes ist der Film deshalb vor allem von feministischer Seite immer wieder angegriffen worden. Der Erfolg des

Films beruht aus meiner Sicht aber nicht zuletzt auf der unbewussten Bereitschaft des Zuschauers, sich mit diesen Projektionen zu identifizieren, so abwegig dies auf den ersten Blick auch erscheinen mag. Weil die damit verbundenen Gefühle einem Erleben noch vor der Entdeckung des Geschlechtsunterschieds entstammen, spielt es auch keine Rolle, ob der Zuschauer männlich oder weiblich ist. Unbewusst erkennt er darin in jedem Fall seine eigenen Phantasieproduktionen wieder, die – so wie der Film - im Widerspruch mit der Realität stehen und in unserer Kultur deshalb in der Regel in den Bereich der Perversion oder der Psychose verwiesen werden. Lassen Sie mich unter dieser These die Beziehung zwischen Benigno und Alicia und danach die zwischen Marco und Lydia genauer betrachten.

Benigno und Alicia

Benigno hat in seiner Beziehung mit der im Koma liegenden Alicia sein Glück gefunden. In seinem Leben hat er 15 Jahre lang seine Mutter gepflegt und setzt diese Beziehung nun mit Alicia praktisch nahtlos fort. Von der Mutter wissen wir wenig, außer dass Benigno, um sie zu pflegen, nicht nur Krankenpfleger gelernt hat, sondern auch Maskenbildner, Kosmetiker, Friseur und Schneider, alles Berufe, die sonst eher von Frauen ausgeübt werden. Der Film zeigt unter anderem, wie Benigno für Alicia die Bettwäsche kunstvoll mit ihrem Namen bestickt. Benigno wäscht Alicia auch, so wie er dies früher mit seiner Mutter getan hat. Die Mutter sei, sagt er zu Marco, dazu zu „faul“ gewesen. Vermutlich war die Mutter depressiv und fühlte sich aus diesem Grunde ganz von der Pflege ihres Sohnes abhängig, während Benigno seinerseits alles tat, um sie zu versorgen und aufzuheitern. „Sprich mit ihr“, ist der Rat, den er später Marco gibt, der sich nicht in der Lage fühlt, den leblosen Körper Lydias anzufassen. Er selbst spricht mit Alicia und scheint es für selbstverständlich zu halten, dass sie ihm nicht antwortet, so wie auch die Mutter dies vermutlich früher nicht getan hat. Benigno ist aber davon überzeugt, dass sich dies eines Tages ändern wird. „Ich hoffe, Du kannst alle Hindernisse überwinden und fängst wieder an zu tanzen“, sagt er zu Alicia, während er ihr von dem Ballett erzählt, das er, zufällig neben Marco sitzend, gesehen hat. Aus medizinischer Sicht wäre dies ein Wunder. Später werden wir Zeuge, dass dieses Wunder tatsächlich geschieht, auch wenn Benigno davon nichts mehr erfahren wird.

Die Haarspange, die Benigno schon früher aus Alicias Wohnung mitgehen lassen und seitdem immer bei sich trägt, mutet in ihrer ovalen Form wie ein weibliches Genitale an, das sich öffnet und schließt und jeden, der darin eindringen möchte, festhalten, kastrieren oder

verschlucken kann. Benigno lässt sich mit Lust verschlucken. In dem Stummfilm, in den er stellvertretend für Alicia geht, kostet der Held von einem Elixier, das seine Geliebte gebraut hat und dessen Wirkungen bis jetzt noch nie an einem Menschen getestet worden sind. Er wird von wilder Leidenschaft erfasst und fängt gleichzeitig an zu schrumpfen. Später sieht man ihn, zur Miniatur verkleinert, zwischen den Riesenbrüsten seiner Geliebten hin- und herklettern. Schließlich gelangt er über ihre Schamhaare hin zu ihrem Genitale, beriecht und betastet es zunächst, findet die Öffnung offenbar verlockend und verschwindet schließlich darin. In der Nacht darauf geschieht das Gleiche zwischen Benigno und Alicia. Was real alle Kriterien einer Vergewaltigung erfüllt, wird damit in der Phantasie zu einer Rückkehr in den Mutterleib, dem Benigno vermutlich sein ganzes Leben lang ohnehin nie wirklich entwachsen war. Im Koitus ist er wieder dahin zurückgekehrt, wo er hergekommen ist, nämlich in den Leib der Mutter, der sich ihm hier stellvertretend im Körper Alicias anbot. Später wird er mit Alicias Haarspange, einem Bild seiner Mutter und einem Photo von Alicia begraben, um auf diese Weise ewig mit ihr vereint zu sein. Das, so erfahren wir von Marco, sei ausdrücklich sein Wille gewesen. Benigno hat nicht mehr erfahren, dass Alicia bei der Geburt aus dem Koma erwacht ist und lebt. Für ihn wäre es vermutlich auch unerträglich gewesen, weiter zu leben und von Alicia getrennt zu sein. Der rechtzeitig verübte Selbstmord verhinderte die Konfrontation mit dieser Katastrophe.

Marco und Lydia

Die Beziehung zwischen Marco und Lydia hat auf den ersten Blick einen ganz anderen Charakter. Lydia ist ihrem Vater zuliebe, der in der Stierkampfarena nur Bandillero gewesen war und wollte, dass sie im Leben das erreiche, was ihm versagt geblieben war, Torero geworden. Sie ist – so gesehen - eine Vater-Tochter, dazu ausersehen, stellvertretend für ihn den Ruhm zu erringen, den er vergebens zu erreichen suchte. Ihre eigenen Bedürfnisse spielen dabei keine Rolle. Torero ist ein Männerberuf. Sie muss als Matadorin deshalb nicht nur mit Stieren kämpfen, sondern sich auch mit der Verachtung ihrer männlichen Kollegen auseinandersetzen, die sie in diesem Job nicht als ihresgleichen akzeptieren. Nur *ein* Mann, wie sie Torero und gleichzeitig ihr Geliebter, trat eine Zeitlang zusammen mit ihr in der Arena auf, um an ihrem Ruhm teilzuhaben - so jedenfalls wird ihm nachgesagt. Jetzt hat auch er sie verlassen, so wie ihr Vater, der kurze Zeit davor gestorben war. In dieser Situation wird sie von Marco angesprochen, der ein Interview von ihr will. Als sie ihn fragt, wie viel er denn

vom Stierkampf verstehe, antwortet er ihr: „Ich verstehe nichts vom Stierkampf, wohl aber etwas von verzweifelten Frauen.“

Damit bietet er sich ihr aber gleichzeitig auch als Retter an, so wie er dies vermutlich schon immer als seine Aufgabe ansah: Wieder gut zu machen, was den Frauen, die er liebte, angetan worden war, so wie dies Freud bereits 1910 in seiner „Psychologie des Liebeslebens“ beschrieben hat (Freud 1910, S. 67 ff.). Die größte Bedrohung der Frauen geht dabei konkret von der gewalttätigen Sexualität der Männer aus. Symbolische Inkarnation dieser Bedrohung ist der Stier, mit dem Lydia in der Filmhandlung zum Kampf antritt. Gleichzeitig erweckt dieser Kampf aber den Eindruck einer großen Intimität zwischen den beiden scheinbaren Gegnern. Dem entspricht das Lied, das den Kampf begleitet und von der Begegnung mit einem Geliebten handelt. Lydia setzt sich dieser im Extremfall auch für sie tödlichen Begegnung so waghalsig aus, dass ihr früherer Geliebter, der dem Kampf zuschaut, betroffen fragt, ob diese Frau wohl verrückt geworden sei. Der Verdacht drängt sich auf, ob sich in der Begegnung zwischen Lydia und dem Stier als Geliebtem unbewusst eine missbräuchliche sexuelle Beziehung zwischen ihr und dem Vater wiederhole, nun aber mit umgekehrten Vorzeichen. Denn nun ist es Lydia, die am Schluss den Stier tötet und dafür vom Publikum bejubelt wird, in einer auch im Dienste der Rache stehenden Umkehrung der ursprünglichen Situation. Damit würde auch eher verständlich, warum Lydia eine phobische Angst vor Schlangen hat. Die Schlange gilt zum einen als Symbol für das männliche Genitale. Sie steht gleichzeitig aber auch stellvertretend für den Sündenfall, der zur Vertreibung aus dem Paradies geführt hat. Lydia trifft auf die Schlange in dem Haus, das sie mit ihrem Geliebten bewohnt hat. Marco hört Lydia schreien und schlägt die Schlange tot. Dabei weint er, weil er sich daran erinnert, dass er lange zuvor schon einmal eine Schlange getötet hat, in der Beziehung mit seiner ersten Geliebten, der er immer noch nachtrauert. Wir sehen in der Rückblende, wie die junge Frau von einer Schlange im Zelt überrascht wird und voller Angst hilflos und nackt ins Freie rennt. Die Szene weckt unmittelbar Assoziationen an Eva, die bekanntlich der Versuchung der Schlange erlegen und dafür mit dem Tod bestraft worden ist. Das Töten der Schlange durch Marco wird auf diese Weise auch zu einem Versuch, den Sündenfall rückgängig zu machen und damit auch den Todesfluch aufzuheben, der nach dem Wortlauf der Bibel die Vertreibung aus dem Paradies begleitete.

In Wirklichkeit hat Lydia sich entschlossen, zu ihrem früheren (Vater)-Geliebten zurückzukehren und Marco zu verlassen. Vor ihrem letzten Stierkampf möchte sie mit Marco darüber reden. Marco versteht zunächst nicht, was sie will: „Wir reden doch schon eine ganze

Stunde“, sagt er. „Du schon, ich nicht“ antwortet sie und gibt ihm damit zu verstehen, dass sie in einer Welt lebt, die nicht die seine ist. Sie kommt aber nicht mehr dazu, ihm ihren Entschluss mitzuteilen. Wir sehen sie statt dessen, wie sie sich für den Kampf das enge Torerokostüm anlegen lässt. Vor allem das Anziehen der Strümpfe erinnert dabei fatal an das Anziehen der im Wachkoma liegenden Alicia.

In dem darauf folgenden Stierkampf wird Lydia vom Stier überrannt und so schwer verletzt, dass sie ins Koma fällt und nun auf der gleichen Krankenstation wie Alicia gepflegt wird. Marco sitzt verzweifelt an ihrem Bett. Auf seine drängende Frage, wann Lydia wieder aus dem Koma erwachen wird, erfährt er vom Arzt, dass es dafür keine Hoffnung gibt: „Ihre Großhirnrinde ist zerstört. Sie hat keine Vorstellungen und keine Gefühle. Nur ihre mechanischen Körperfunktionen sind noch intakt.“ Marco fühlt sich von diesem leblosen Körper abgestoßen und kann ihn nicht berühren. Aber er weicht trotzdem nicht von ihrer Seite, bis sein Rivale ihn von diesem Platz vertreibt. Er wolle, sagt dieser zu Marco, eine lange Reise machen und die Nächte bis dahin an Lydias Bett verbringen. Marco räumt ihm den Platz und geht. Später erfährt er aus der Zeitung, dass Lydia gestorben ist.

Spätestens an dieser Stelle wird aber auch deutlich, dass es unterschiedliche innere Objekte sind, die in dem inneren Drama von Benigno und von Marco die Hauptrolle spielen. Alicia steht für das innere Bild einer jungfräulichen Mutter, die in der Phantasie des Sohnes so wie die Jungfrau Maria noch von keinem Mann sexuell befleckt worden ist und ausschließlich mit dem Sohn eine exklusive Beziehung unterhält. Lydia, die schon von ihrer äußeren Erscheinung her älter wirkt als Alicia, verkörpert demgegenüber das Bild einer Mutter in der sexuellen Beziehung mit dem Vater, aus der der Sohn ausgeschlossen ist. Der Sohn, hier in der Figur von Marco, hegt die Phantasie, dass sie in dieser Paarbeziehung unglücklich ist. Er sieht es deshalb als seine Aufgabe an, sie aus dieser Beziehung zu retten und ihr mit seiner Zärtlichkeit und Rücksichtnahme eine ungleich bessere Alternative anzubieten. Diese Illusion kann so lange aufrecht erhalten werden, bis der Vater einschreitet und seine Rechte als Partner der Mutter einfordert. In der Beziehung zwischen Marco und Lydia geschieht dies in der Person ihres früheren Geliebten, Nino de Valencia, der stellvertretend für den Vater den Abschied des Sohnes von der Mutter erzwingt. Der Schmerz, der damit verbunden ist, bricht sich im Film an anderer Stelle Bahn, nämlich im „Lied von der Taube“, in dem es heißt, wie selbst der Himmel erschauerte, als er die Klagen hörte, mit denen der Verlassene um seine verlorene Geliebte trauerte. Marco lauscht diesem Lied, bevor er einen Augenblick lang in der

Umarmung mit Lydia diese verlorene Geliebte wieder zu finden glaubt. Danach hat er sie endgültig verloren. Gleichzeitig ist dieser Abschied die unabdingbare Voraussetzung der Individuation.

Benigno und Marco

Marco kehrt zurück, als er erfährt, dass Lydia gestorben ist und Benigno im Gefängnis sitzt. In der letzten Begegnung zwischen den beiden, in der Benigno innerlich mit seinem Leben bereits abgeschlossen hat, sitzen sich beide gegenüber, durch eine Glasscheibe getrennt, die verhindert, dass ihre sehnsuchtsvoll ausgestreckten Hände sich unmittelbar berühren. Sie können sie nur beide an die Glasscheibe pressen. Gleichzeitig spiegelt diese Scheibe aber auch das Gesicht des jeweiligen Gegenüber wider, so dass im Zuschauer zeitweilig die Unsicherheit entsteht, wer auf welcher Seite der Glasscheibe sitzt. Ein innigeres Bild der Verschmelzung lässt sich kaum denken. Beide scheinen in diesem Augenblick miteinander zu verschwimmen. Benigno bietet Marco seine Wohnung an und Marco zieht darin ein. Nun ist er es, der am Fenster steht und wie früher Benigno auf die Ballettschule sehen kann, in der Alicia getanzt hat. Benigno selbst wählt den Tod, um auf diese Weise Alicia nahe zu sein, von der er glaubt, dass sie immer noch im Koma liegt. Er teilt damit aber auch das Schicksal Lydias, die schon vor ihm gestorben ist.

Benignos Weg führt – so könnte man auch sagen - zurück in den Leib der Mutter, so wie ihn Chasseguet-Smirgel (1986) in ihrer Theorie des *archaischen Ödipuskomplexes* beschrieben hat. Der archaische Ödipuskomplex ist von der Phantasie getragen, in den mütterlichen Schoß zurückzukehren und dazu alles zu eliminieren, was dieser Rückkehr im Wege steht, also letztlich die *Realität* und mit ihr auch das Bild des Vaters und das von ihm verhängte Inzesttabu. Es gibt, so Chasseguet-Smirgel, einen primären Wunsch, „eine Welt ohne Hindernisse, ohne Unebenheiten und ohne Unterschiede wieder zu entdecken, eine völlig glatte Welt, die mit einem seines Inhalts entleerten Mutterleib identifiziert wird, einem Innenraum, zu dem man freien Zugang hat“ (S. 91). Solche Mutterleibsphantasien gibt es in jedem von uns. Im Normalfall werden sie aber von dem Schrecken begleitet, mit der Rückkehr an den Ort der Herkunft die teuer erworbene Identität wieder zu verlieren. Das bedeutet Todesangst. Diese Angst fehlt nur denjenigen, deren sexuelle Identität sich nie wirklich herausgebildet hat (vgl. Chasseguet-Smirgel, S. 110). Benigno gehört zu dieser Kategorie von Menschen. Sein Hineinschlüpfen, oder besser: Wieder-Hineinschlüpfen in den

Leib Alicias ist auf der phantasmatischen Ebene ein Rückgängigmachen der Geburt durch das (Wieder)Eingehen in den Leib der Mutter. Von diesem Ort gibt es keine Rückkehr. Der Selbstmord Benignos ist von daher lediglich die äußere Bestätigung dessen, was in seinem Inneren längst stattgefunden hat.

Green (1983) beschreibt in seinem berühmten Aufsatz „Die tote Mutter“ eine andere Form, die depressive Mutter innerlich zu konservieren und sie auf diese Weise für immer zu bewahren. Das Kind hat, so Green, angesichts der Unmöglichkeit, die depressive Mutter wirklich zu erreichen, keine andere Wahl, als sich mit ihr zu identifizieren (S. 215). Diese Identifizierung vollzieht sich unbewusst auch gegen den Willen des Subjekts. Das Kind übernimmt damit aber auch die innere Verpflichtung, „sie in einer lebenslangen Einbalsamierung zu erhalten“ (S. 228). Diese tote Mutter kann durch kein anderes Objekt ersetzt werden. Das Kind verbringt sein späteres Leben vielmehr damit, diese Tote zu versorgen, so als ob nur es allein dafür zuständig sei. Als Grabwächter und einziger Besitzer des Schlüssels zur Gruft erfüllt es diese Pflegeelternfunktionen im Geheimen. Dabei wird die Mutter zum Kind und das Kind umgekehrt zur Mutter. Damit liegt es auch an ihm, die narzisstische Wunde zu reparieren, die durch Depression der Mutter entstanden ist (S. 230). So gesehen, ist die unabdingbare Liebe Benignos zu Alicia gleichzeitig ein Ausdruck seiner Treue zu einer depressiven Mutter, die nicht verabschiedet werden kann, weil sich beide über den Tod hinaus unabdingbar aufeinander angewiesen fühlen.

Alicias Auferstehung

Wie kann es dann aber geschehen, dass Alicia wider jedes Erwarten durch die Geburt des (toten) Kindes vom Koma erwacht und uns am Ende des Films noch leicht gehbehindert, aber sonst ganz lebendig im Theater an der Hand ihrer Ballettlehrerin entgegen tritt? „Sprich mit ihr!“, sagte Benigno zu Marco, als dieser schweigend am Bette Lydias saß. Benigno sprach mit Alicia, als ob sie lebendig sei und jedes seiner Worte verstehe. Ist es diese unauslöschliche Überzeugung, die sie schließlich wieder zum Leben erweckt? Lydia wurde keine solche Fürsorge zuteil. Ist sie deshalb gestorben? Liebe kann Wunder bewirken und auch den Tod überwinden, das ist die eine Botschaft, die der Film vermittelt. Nicht erwähnt wird dabei allerdings die Tatsache, dass die Geburt das Resultat einer verbotenen, um nicht zu sagen: perversen Liebe ist, oder – auf die Mutter-Sohn-Beziehung bezogen – das Ergebnis eines Inzests. In der Realität schenkt die Mutter dem Sohn das Leben. Hier ist es der Sohn,

der die Mutter befruchtet und sie dadurch wieder zum Leben erweckt. Mit dieser Rollenumkehrung wird gleichzeitig auch die Generationendifferenz aufgehoben und die chronologische Zeit zurück gedreht. Der Sohn gibt dabei sein Leben hin, damit die Mutter lebe, wieder lebe, als letzten und größtmöglichen Liebesbeweis überhaupt. Von Caruso stammt der Ausspruch, dass der Tod in der männlichen Phantasie immer eine Rückkehr in den Schoß der Mutter bedeute, als letztem und endgültigem Inzest (Caruso 1968, zit. nach Macho 1987, S. 267). Einen weiteren Sohn kann es danach nicht mehr geben. Die Totgeburt des Sohnes durch Alicia gilt dafür als sichtbarer Beweis. Möglich wäre allenfalls eine Fortsetzung der Liebesgeschichte, diesmal mit Marco, der jetzt an Stelle von Benigno in dessen Wohnung weiterlebt und aus psychoanalytischer Sicht vielleicht auch vorher schon als ein abgespaltener Persönlichkeitsanteil von Benigno verstanden werden könnte.

Am Ende des Films sehen wir, wie Marco und Alicia sich im Theater begegnen. Die Ballettlehrerin sieht dies und zieht Alicia schnell mit sich fort, so als ob sie diese Begegnung verhindern wolle. Aber Marco hat bereits mit Alicia gesprochen. Ob daraus einmal ein neues Paar entstehen wird, erfahren wir nicht. „Nichts ist einfach“, sagt die Ballettlehrerin, als sie von Marco hört, dass Benigno gestorben ist. „Ich bin Ballettlehrerin, und nichts ist einfach.“ Anschließend sitzen alle drei – Marco, Alicia und die Ballettlehrerin - wieder als Zuschauer in einer Ballettaufführung. Diesmal ist es „Masurca fogo“ von Pina Bausch, in der eine Frau von Männern, die nebeneinander auf dem Boden liegen, von einem zum andern weitergereicht wird. Die Frau hat dabei ein Mikrofon vor dem Mund, als ob sie singen wolle, aber es kommt nur ein Seufzer von ihren Lippen. So, als verkörpere diese leidende, ihrer Sprache beraubte Figur das männliche Phantasma einer ihrer Lebendigkeit beraubten Frau, das gleichzeitig zwischen diesen Männern eine intensive Verbindung schafft. Im Zuschauerraum bleibt während dessen ein Stuhl leer, als ein unübersehbares Zeichen von Abwesenheit. Und als eine Einladung, ihn erneut mit unseren Phantasien zu besetzen.

Literaturverzeichnis

- Bollas, Christopher (1987). Der Schatten des Objekts. Das ungedachte Bekannte: Zur Psychoanalyse der frühen Entwicklung. Stuttgart (Klett Cotta).
- Caruso, I. A. (1968). Die Trennung der Liebenden. Eine Phänomenologie des Todes. München (Kindler-Verlag).
- Chasseguet-Smirgel, J. (1986). Die archaische Matrix des Ödipuskomplexes. In Dies.: Zwei Bäume im Garten. Zur psychischen Bedeutung der Vater- und Mutterbilder. München (Verlag für Internationale Psychoanalyse) 1988, S. 88-111.
- Freud, S. (1910). Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne. In: Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens. GW Bd. VIII, S. 65-77. Frankfurt a. M. (Fischer- Verlag).
- Green, A. (1983). Die tote Mutter. Psyche – Z Psycho-Anal 47: 205-240.
- Macho, Th. A. (1987). Metaphern des Todes. Zur Logik der Grenzerfahrung. Frankfurt a. M. (Suhrkamp.)

Nur zum persönlichen Gebrauch!
Alle Rechte vorbehalten

Adresse der Autorin:

Prof. Dr. Christa Rohde-Dachser
Colmarstr.2
30559 Hannover
Email: rohde-dachser@crdh.de